

Prestando una voz a los niños perdidos

~

La reescritura en *Desierto sonoro* de Valeria Luiselli

Tesina de máster

Rutger van der Peet

s4768175

20-02-2022

Directora: prof. dr. B.Y.A. Adriaensen

Segunda evaluadora: dr. M.J. Hristova

Radboud University



Índice

Resumen	2
Abstract	3
Samenvatting	4
Introducción	5
Capítulo 1: Marco teórico y metodológico	9
1.1: La intertextualidad	9
1.2: La reescritura	13
1.3: Metodología	15
Capítulo 2: La reescritura de Los niños perdidos en Desierto sonoro	16
2.1: La estructura de las dos obras	18
2.2: La reescritura de la figura de Luiselli	20
2.3: La reescritura de la trama de los niños refugiados en la historia de las dos niñas	25
2.4: La reescritura de la trama de los niños refugiados en Elegías para los niños perdidos	27
2.5: La reescritura de la trama de los niños refugiados en las historias de los Apaches	31
2.6: La reescritura de la trama de los niños refugiados en la trama de los hijos de la familia protagonista	33
2.7: Conclusión	37
Capítulo 3: La reescritura de Pedro Páramo en Desierto sonoro	39
3.1: La estructura y la focalización de las dos obras	40
3.2: Las investigaciones de los protagonistas de las dos obras	41
3.3: Las apariciones de los difuntos	43
3.3.1: El tema del sonido	43
3.3.2: “Sueña caballos”	46
Capítulo 4: Análisis comparativa	51
Capítulo 5: Conclusión	56
Bibliografía	61

Resumen

En el ensayo *Los niños perdidos* (2016), la autora mexicana Valeria Luiselli describe los diversos factores de la crisis de refugiados centroamericanos en EE.UU, en base a sus experiencias como intérprete para niños refugiados en la Corte Federal de la Inmigración de Nueva York. Trata el mismo tema en su novela *Desierto sonoro* (2019), en la que cuenta la historia de una familia que, mientras viaja desde Nueva York a Arizona, se involucra cada vez más en la crisis. La novela puede ser considerada como una narración alternativa del mismo tema como el ensayo, contada desde otra perspectiva.

Luiselli explica en las notas sobre las fuentes que “*Desierto sonoro* es, en parte, resultado de un diálogo con distintos textos, así como con otras fuentes no textuales” (455). Como la novela todavía no había sido investigada desde la perspectiva de la intertextualidad, se decidió hacerlo en la presente tesina, con el enfoque en el concepto de la reescritura. La pregunta principal de la investigación es: ¿cómo reescribe Luiselli *Los niños perdidos* y *Pedro Páramo* en su novela *Desierto sonoro*?

El marco teórico está basado en las teorías de Kristeva, Genette, y Claes, sobre la intertextualidad, y en los artículos de Rebei y Lefevere, sobre la reescritura. La metodología consta de una selección de conceptos y términos de las teorías de Genette y Claes.

Resulta del análisis que Luiselli ha transpuesto su propio personaje del ensayo a la novela, lo que le ha permitido expresar ampliamente sus dudas en cuanto a la representación de la crisis. Además, se han encontrado cuatro manifestaciones de la reescritura de la historia de los niños refugiados. En ellas, Luiselli destaca por ejemplo sus semejanzas con la rendición de los Apaches y describe en más detalle los sucesos atroces que ocurren durante el viaje. A lo largo de la novela, figuran progresivamente más elementos del realismo mágico, hasta que al final, se presentan verdaderas apariciones de difuntos (igual como en *Pedro Páramo*) que cuentan la historia desde la perspectiva de los niños refugiados que han muerto durante el viaje a EE.UU.

Palabras clave: Valeria Luiselli, reescritura, intertextualidad, crisis de refugiados, representación, documentación

Abstract

In the essay *Los niños perdidos* (2016, translated as *Tell Me How It Ends* in 2017), the Mexican author Valeria Luiselli describes the various factors of the Central-American refugee crisis in the U.S. The essay is based on her experiences as an interpreter for unaccompanied child migrants in the federal immigration court in New York. She addresses the same topic in the novel *Desierto sonoro* (2019, originally published as *Lost Children Archive*, in the same year). The novel tells the story of a family that, as they travel from New York to Arizona, gradually gets more involved in the crisis. The novel can be considered as an alternate narration of the same topic as the essay, from a different perspective.

In the “Notes on Sources,” Luiselli explains that “*Lost Children Archive* is in part the result of a dialogue with many different texts, as well as with other nontextual sources” (381). In the present thesis, the novel is investigated from the perspective of intertextuality, focussing on the concept of rewriting. The main research question is: how does Luiselli rewrite *Los niños perdidos* and *Pedro Páramo* in her novel *Desierto sonoro*?

The theoretical framework is based on theories about intertextuality by Kristeva, Genette, and Claes, and articles about rewriting by Rebei and Lefevere. The methodology consists of a selection of concepts by Genette and Claes.

The analysis shows that Luiselli incorporated autobiographical elements from the essay into one of the characters in the novel. By doing so, she managed to discuss her insecurities regarding the representation of the crisis. Furthermore, there are four ways in which Luiselli rewrote the child refugees’ story. With this, she emphasizes, for example, its similarities to the surrender of the Apaches, and she describes the incidents that occur during the refugees’ journey in great detail. Over the course of the novel, elements from magic realism become gradually more abundant and prominent, until at the end, actual apparitions of the dead manifest themselves (in the same way as in *Pedro Páramo*). These apparitions tell the story from the perspective of the child refugees that died during their journey to the U.S.

Key words: Valeria Luiselli, rewriting, intertextuality, refugee crisis, representation, documentation

Samenvatting

In het essay *Los niños perdidos* (2016, vertaald als *Vertel me het einde* in 2017), beschrijft de Mexicaanse schrijfster, Valeria Luiselli, de diverse factoren van de vluchtelingen crisis in de V.S. Het essay is gebaseerd op haar ervaring als tolk voor Centraal-Amerikaanse kindmigranten in de *federal immigration court* in New York. Ze behandelt hetzelfde onderwerp in de roman *Desierto sonoro* (2019, vertaald als *Archief van verloren kinderen* in hetzelfde jaar), waarin het verhaal wordt verteld van een familie, die tijdens haar reis van New York naar Arizona, steeds meer betrokken raakt bij de crisis. De roman kan gezien worden als nieuwe vertelling van hetzelfde thema als het essay, vanuit een ander perspectief.

Luiselli legt in haar bibliografie uit dat “*Desierto sonoro* deels het resultaat is van een dialoog tussen verschillende teksten, evenals andere, niet-tekstuele bronnen” (455, vertaling door de schrijver van dit onderzoek). Aangezien de roman nog niet onderzocht was vanuit het perspectief van de intertekstualiteit, wordt dat in deze scriptie gedaan, met de focus op herschrijving. De hoofdvraag van het onderzoek luidt: hoe herschrijft Luiselli *Los niños perdidos* en *Pedro Páramo* in haar roman *Desierto sonoro*?

Het theoretisch kader is gebaseerd op de theorieën van Kristeva, Genette, en Claes over intertekstualiteit, en op de artikelen van Rebei en Lefevere over herschrijving. De methodologie bestaat uit een selectie van concepten en termen van Genette en Claes.

Uit de analyse is gebleken dat Luiselli autobiografische elementen uit het essay heeft verwerkt in één van de personages in de roman, waardoor ze haar onzekerheid omtrent de representatie van de crisis kon uiten. Verder zijn er vier vormen gevonden waarin het verhaal van de kindmigranten herschreven is. Zo heeft Luiselli bijvoorbeeld een link gelegd met de overgave van de Apaches, en heeft ze de incidenten die tijdens de reis voorkomen in detail kunnen beschrijven. Naarmate de roman vordert, krijgt het magisch realisme een steeds grotere rol, tot er zich op een gegeven moment verschijningen van overledenen vertonen (net zoals in *Pedro Páramo*). Die vertellen het verhaal vanuit het perspectief van de kinderen die tijdens hun reis naar de V.S. zijn gestorven.

Kernwoorden: Valeria Luiselli, herschrijving, intertekstualiteit, vluchtelingen crisis, representatie, documentatie

Introducción

En su ensayo periodístico, *Los niños perdidos* (2016), la autora mexicana Valeria Luiselli afirma que, entre octubre de 2013 y junio de 2014, más de 80.000 refugiados menores fueron detenidos en la frontera mexicano estadounidense (39). Entre septiembre de 2020 y septiembre de 2021, este número subió a 145.000 (Montoya-Galvez), lo que indica que la crisis de refugiados sigue siendo un problema actual.

En el ensayo, Luiselli describe sus experiencias como intérprete voluntaria para niños refugiados en la Corte Federal de la Inmigración de Nueva York. A través de las cuarenta preguntas del cuestionario que tenía que rellenar durante las entrevistas, narra las historias impactantes de los niños, tanto durante el viaje como cuando llegan a los EE.UU, y saca a la luz el papel que tienen los gobiernos de los países involucrados en la crisis. En 2019, Luiselli escribió una novela que siguió el ensayo, llamada *Desierto sonoro*. En la novela, cuenta la historia ficticia (aunque obviamente basada en la actualidad y con elementos autobiográficos) de una familia que viaja desde Nueva York hasta Arizona y que, a lo largo del viaje, se involucra cada vez más en la crisis de refugiados.

Como afirma Luiselli en las notas sobre las fuentes, al final del libro: “*Desierto sonoro* es, en parte, resultado de un diálogo con distintos textos, así como con otras fuentes no textuales” (455). Hay por ejemplo un vínculo muy obvio entre la novela y el ensayo, pero también hay una gran cantidad de libros de otros autores, poemas, e incluso fuentes musicales con las que dialoga la novela. En la presente tesina, se estudiará la novela desde la perspectiva de la intertextualidad, enfocándose en la reescritura, para entender mejor el diálogo inherente a *Desierto sonoro*, la novela con la que Luiselli intenta crear conciencia acerca de la gravedad de la crisis de refugiados.

La obra de Valeria Luiselli ya ha sido estudiada desde varias perspectivas. Bertacco, Ley Garrido, y Logie, por ejemplo, han estudiado el papel de la traducción en sus libros. Desde la perspectiva del archivo, tanto el ensayo como la novela han sido investigados por Dóniz Ibáñez, Montero Román, Nagengast, y Torras Francès. También la autorrepresentación y la representación de los niños refugiados que figuran en las obras más recientes de Luiselli han sido estudiadas por varios investigadores (Caceres Ferreira, Enríquez-Ornelas, Milian). En cuanto a la intertextualidad, Garnica Villa, Martínez Jerez, Nelky, y Vanden Berghe han examinado el vínculo entre la obra de Gilberto Owen y *Los ingravidos* (2011) de Luiselli; y

Montes León y González Freire, Pacheco Roldán, y Wolfenzon han encontrado un vínculo intertextual entre *Pedro Páramo* (1955) y *Los ingrátidos*.

Se han encontrado dos fuentes más que comentan el vínculo entre *Los niños perdidos* y *Desierto sonoro*. La primera es un estudio de recepción empírico de las obras, llevado a cabo por Navarro. La otra es un artículo de Swiderski, en el que discute varios temas, como la ficcionalidad, el papel del sonido en el libro, y las *Elegías para los niños perdidos*, un libro ficticio dentro de la novela. También comenta brevemente la intertextualidad, apuntando la conexión entre la novela y *Los niños perdidos* y libros de otros autores, como *Lord of the Flies* (1954), de William Golding; *The Road* (2006), de Cormac McCarthy; y *Pedro Páramo* (1955), de Juan Rulfo. Cabe decir que Swiderski no profundiza mucho en el tema. Se puede concluir entonces que *Desierto sonoro* todavía no ha sido estudiada desde la perspectiva de la intertextualidad.

En la presente tesina, se entienden por la intertextualidad las relaciones entre textos, que les otorgan un significado plural. Se reconoce el concepto como elemento textual inherente a la literatura. Las distintas teorías sobre la intertextualidad que forman parte del marco teórico ayudan a entender, analizar, y clasificar mejor estas relaciones. Cabe decir que los tres teóricos cuyos textos se discutirán no toman en cuenta la intención del autor, sino que se enfocan en el aspecto textual en el análisis de la literatura.

Sin embargo, como Luiselli expresa su intención y motivación de manera muy clara, especialmente en el ensayo, pero también en la novela y en entrevistas, no se quiso hacer caso omiso de este aspecto. Por eso, se ha decidido tomar el concepto de la reescritura como enfoque de la presente tesina. La reescritura se entiende como el fenómeno en el que un autor puede tomar elementos de un texto e integrarlos en otro. A diferencia de la intertextualidad, que se centra solamente en el aspecto textual, la reescritura también tiene un aspecto ideológico. Se basará la definición del concepto en un artículo de Marian Rebei, según el que la reescritura tiene dos funciones: escribir un texto “through a new inscription” y “writing back to the original text.”

Antes de profundizar en el concepto de la reescritura, cabe explicar primero el concepto de la intertextualidad. Para hacer esto, se consultará el ensayo “Word, Dialogue, and Novel” del libro *Desire in Language* (1980) de Julia Kristeva (traducido por Thomas Gora et al.). Fundamenta su teoría en las ideas del formalista ruso M.M. Bakhtin. Se ha optado por este texto porque es el punto de partida de casi todas las teorías posteriores, y de este modo sirve para entender mejor las demás teorías del marco teórico de esta tesina.

Luego, se ampliará el concepto de la intertextualidad en base al libro *Palimpsests. Literature in the Second Degree* (1997) de Gérard Genette (traducido por Channa Newman y Claude Doubinsky), en el que presenta un instrumental de términos prácticos que se pueden usar en el análisis de la literatura. Genette usa el término *transtextualidad* para denominar lo que para Kristeva es la intertextualidad, y distingue cinco tipos de transtextualidad: la intertextualidad, con la que apunta la presencia explícita de un texto dentro de otro (2); la paratextualidad, con la que denomina todos los elementos de una obra que no sean el texto mismo (3); la metatextualidad, es decir la relación entre textos en la que un texto comenta otro, sin necesariamente citarlo (4); la hipertextualidad, que se trata de la relación entre un texto B y un texto anterior A, en la que B no comente A (5); y la architextualidad, con la que denomina la relación entre el texto y su género (4).

La última fuente sobre la intertextualidad que se comentará es el libro *Echo's echo's. De kunst van de allusie* (1988), de Paul Claes. En su teoría, distingue tres capas de la intertextualidad, que vincula con tres aspectos de la semiótica: la semántica; la sintaxis; y la pragmática.

Después, se discutirá la reescritura. Primero, se definirá el concepto en base al artículo “A Different Kind of Circularity: From Writing and Reading to Rereading and Rewriting” de Marian Rebei. Después, se ampliará el concepto por medio del texto “‘Beyond Interpretation’ Or The Business Of (Re)Writing” de André Lefevere, quien comenta el papel crítico que puede asumir la reescritura.

Para llevar a cabo el análisis, se usará una selección de términos de las teorías de Genette y de Claes.

Para poder realizar una investigación exhaustiva dentro de esta tesina, es necesario delimitar el corpus. De las cuantiosas fuentes con las que dialoga la novela de Luiselli, se han seleccionado dos para estudiar.

La primera fuente es el ensayo *Los niños perdidos* de la propia Luiselli, que publicó tres años antes de la novela. Como el ensayo y la novela son de la misma autora, se puede hablar de un caso de intratextualidad. Se ha elegido esta fuente porque existe un enlace claro entre el ensayo y la novela en cuanto al tema, y se quiere investigar cómo Luiselli reescribe su propio texto dentro de *Desierto sonoro*.

Después, se investigará *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo, en relación con la novela de Luiselli. Con estas dos obras, se puede hablar de una relación intertextual, como Kristeva define el concepto, ya que ambas son obras literarias, y son de distintos autores. Al leer

Desierto sonoro por primera vez, se reconocieron ya varios elementos de la novela de Rulfo, como por ejemplo el tema del sonido o la aparición de los niños perdidos al final del libro, que se parece a la manera en que los aldeanos muertos figuran en *Pedro Páramo*. Se estudiarán las novelas para entender mejor qué aspectos de *Pedro Páramo* Luiselli ha integrado en su novela, y qué papel tienen dentro del nuevo contexto.

La pregunta principal de la presente investigación es la siguiente: ¿Cómo reescribe Luiselli *Los niños perdidos* y *Pedro Páramo* en su novela *Desierto sonoro*?

Se hipotetiza que Luiselli reescribe elementos de su ensayo y de *Pedro Páramo* de varias maneras. Hay casos en los que por ejemplo imita aspectos de un texto original y los incorpora dentro de su narrativa, mientras que en otros casos cambia elementos del texto original para poder aplicarlos a su propia historia. Además, como el ensayo es de Luiselli misma y *Pedro Páramo* es de otro autor, es probable que reescriba las dos fuentes de otra manera.

En el primer capítulo de la tesina se elaborará el marco teórico y metodológico en base a las teorías que se acaban de introducir. Después, se pasará al análisis. En el segundo capítulo, se investigará la reescritura de *Los niños perdidos*, basando el análisis en los conceptos y términos seleccionados de Genette y Claes. El tercer capítulo consistirá en el análisis de *Pedro Páramo*. En el cuarto capítulo se resumirán y compararán los resultados de los dos capítulos anteriores. En el quinto, se formulará primero una respuesta a la pregunta principal, y después, se reflexionará sobre la ejecución del análisis, las dificultades que surgieron, y las posibilidades para investigaciones futuras.

Capítulo 1: Marco teórico y metodológico

En este capítulo, se explicarán las teorías en las que se basa la presente investigación. Como ya se ha visto en la introducción de la tesina, Luiselli comenta la intertextualidad dentro de su propia novela. Para entender mejor el concepto, se lo discutirá en la sección 1.1, enfocándose primero en la perspectiva de Julia Kristeva. Se ha optado por comentar sus ideas porque la mayoría de los teóricos posteriores se basan en su teoría. Después, se comentará el libro de Gérard Genette, en el que redefine la intertextualidad de Kristeva y explica el concepto con una terminología más detallada. Por último, se discutirá el libro de Paul Claes, quien propone analizar la intertextualidad a tres niveles textuales: el de la sintaxis, el de la semántica, y el de la pragmática.

La intertextualidad es un elemento textual que es inherente a la literatura. El análisis de la intertextualidad, según los teóricos mencionados arriba, se limita al aspecto textual, y no se suele tomar en cuenta la intención del autor. Sin embargo, como Luiselli expresa sus motivaciones e intenciones dentro del ensayo, la novela, y en entrevistas, se ha elegido la reescritura como concepto central de la presente tesina. La reescritura, pues, no se limita al aspecto textual, sino que también toma en cuenta el aspecto ideológico de la literatura. En la sección 1.2, se definirá primero el concepto según un artículo de Marian Rebei, y después se extenderá sobre el tema en base a un texto de André Lefevere.

En la sección 1.3, se explicará qué conceptos y términos de las teorías de Genette y Claes se usarán para analizar las fuentes seleccionadas.

1.1: La intertextualidad

Para la presente investigación, se fundamenta la definición de la intertextualidad en el ensayo “Word, Dialogue and Novel” (1980) de Julia Kristeva, quien basó su teoría en las ideas del formalista ruso M.M. Bakhtin.

Empieza su ensayo discutiendo la concepción de Bakhtin de la ‘palabra literaria’ como “an *intersection of textual surfaces* rather than a *point* (a fixed meaning), as a dialogue among several writings” (65). Es decir, no se puede entender un texto del todo como obra aislada, sino que adquiere un significado a través del diálogo entre el texto mismo y otros textos; o bien contemporáneos, o bien anteriores.

Aunque Bakhtin introdujo la idea del dialogismo, con el cual entendía que “any text is constructed as a mosaic of quotations” (Kristeva 66), es Kristeva quien usó por primera vez el término *intertextualidad*: “any text is the absorption and transformation of another. The

notion of *intertextuality* replaces that of intersubjectivity, and poetic language is read as at least *double*” (66). Es decir, se puede leer un texto en sí, pero también en relación con otros textos, y por lo tanto tiene un significado plural. En el caso de Luiselli, un lector que no conozca los intertextos de la novela podría leer *Desierto sonoro* como obra aislada, pero si en la interpretación de la obra también se toman en cuenta las fuentes con las que dialoga, se hace cada vez más amplio el significado del libro. Cada fuente aporta algo nuevo a la novela, de modo que se convierte en una obra polifónica.

La intertextualidad es redefinida por Genette en su libro *Palimpsests* (se refiere en esta investigación a la traducción inglesa de 1997). El teórico francés usa el término transtextualidad para denominar lo que según Kristeva es la intertextualidad. Define el concepto como “all that sets the text in a relationship, whether obvious or concealed, with other texts” (1). A diferencia de Kristeva, quien capta todas las posibles relaciones que un texto pueda tener con otros bajo un solo término, Genette reconoce cinco tipos de relaciones transtextuales: 1) la intertextualidad (que según Genette es un concepto más limitado que según Kristeva); 2) la paratextualidad; 3) la metatextualidad; 4) la hipertextualidad; y 5) la architextualidad.

Con esta división intenta crear una terminología práctica para llevar a cabo los análisis literarios. Cabe decir que no se han de considerar los cinco tipos de transtextualidad como categorías completamente separadas, porque en muchos casos solapan (Genette 7). En cambio, la categorización sirve para entender mejor las distintas características de las relaciones transtextuales.

Genette define la intertextualidad como una relación o copresencia entre dos o varios textos, en la que un texto verdaderamente figura dentro de otro (1-2). Distingue tres formas de intertextualidad, de las que la más explícita y literal es la *cita*. Las citas figuran entre comillas, con o sin referencias específicas. Una forma menos explícita es el *plagio*, en el que un texto toma elementos de otro texto sin denominar la fuente. Cabe decir que en este contexto, el plagio no necesariamente tiene connotaciones negativas. Aún menos explícita y literal es la *alusión*, “whose full meaning presupposes the perception of a relationship between it and another text, to which it necessarily refers by some inflections that would otherwise remain unintelligible” (2). Resulta entonces que la definición de la intertextualidad, según Genette, efectivamente es más limitada que la de Kristeva.

Por la *paratextualidad*, Genette entiende la relación entre el texto mismo y sus paratextos, como por ejemplo un título, subtítulo, prefacio, notas, ilustraciones, cubiertas, y

otros signos secundarios, o bien alográficos (escritos por otra persona que el autor del texto), o bien autográficos (escritos por el autor del texto) (3).

Con el término *metatextualidad*, Genette denomina la relación entre textos que se suele llamar “comentario”. Se puede hablar de la metatextualidad cuando un texto comenta otro, sin necesariamente citarlo, e incluso sin nombrarlo en algunos casos (4). La presente tesina es un ejemplo de un texto metatextual, porque comenta las teorías del marco teórico y las obras del análisis.

La *architextualidad* se refiere a la relación entre un texto y su género, modo de enunciación, o tipo de discurso (1). Esta relación, según Genette, tiene una naturaleza puramente taxonómica (4). A menudo se la declara en el título o el subtítulo (como *una novela*, o *poemas*), de modo que dentro del texto mismo normalmente no se indica la clasificación. En las dos obras de Luiselli, la relación architextual es señalada en el subtítulo en la portada: *Los niños perdidos: un ensayo en cuarenta preguntas*, y *Desierto sonoro. Una novela*.

La *hipertextualidad*, según el teórico francés, quiere decir cualquier relación que vincule un texto B (que llama el *hipertexto*) con un texto anterior A (el *hipotexto*), mientras que no sea un comentario. Explica que los hipertextos derivan de hipotextos a través de un proceso transformativo (5). Este proceso puede ser una transformación simple, o una transformación indirecta, que Genette llama la *imitación* (7). En el caso de una imitación, el escritor puede imitar elementos como el estilo del hipotexto, por ejemplo, pero también puede tomar un modelo genérico del hipotexto y aplicarlo en el nuevo contexto del hipertexto. Para ilustrar la diferencia entre los dos tipos de transformaciones, introduce el ejemplo de la *Odisea* de Homero, *Ulysses* de Joyce, y la *Eneida* de Virgilio. Según él, en el caso de las primeras dos obras, se trata de una transformación simple o directa, porque Joyce transpone la acción de la *Odisea* a Dublín del siglo XX (5-6). La transformación de la *Odisea* a la *Eneida* es más compleja e indirecta, porque Virgilio cuenta una historia diferente y solo imita el modelo genérico de Homero (6).

Aunque el instrumental descrito por Genette ya es muy detallado, también hay aspectos de la intertextualidad que su terminología no cubre. Un teórico que explica claramente estos otros aspectos, es Paul Claes. Para ampliar el vocabulario analítico de la presente investigación, se adoptan varias propuestas de su libro, *Echo's echo's. De kunst van de allusie* (1988).

El teórico belga define la intertextualidad como “el conjunto de relaciones entre textos a las que un sujeto que las distingue puede atribuir una función” (“het geheel van relaties

tussen teksten waaraan door een subject dat deze onderkent een functie kan worden toegekend”; traducción del autor; 50). Dice que la definición tiene tres elementos: las *relaciones*, las *funciones*, y el *sujeto*, que vincula con tres aspectos de la semiótica: la sintaxis, la semántica, y la pragmática, respectivamente. La sintaxis estudia “las relaciones formales entre signos” (o bien textos, en este contexto), la semántica estudia las relaciones entre los signos y sus significados, y la pragmática las relaciones entre los signos y sus usuarios (51). En el análisis de los textos, Claes denomina el texto que se considera el punto de partida de una transformación (que no necesariamente es la más vieja), *architexto*, y el texto que se ve como resultado de la transformación, *fenotexto* (53-54).

El instrumental de Genette corresponde con la sintaxis de la intertextualidad. Como la terminología de Genette ya es suficientemente detallada, no se discutirá en más detalle este elemento de la intertextualidad según la teoría de Claes.

Lo que aporta más al marco teórico de la presente investigación es lo que dice Claes sobre la semántica de la intertextualidad. En ella, se estudian las relaciones entre el texto y su significado, o bien, sus connotaciones. Basándose en la teoría de Roland Barthes, Claes afirma que al leer un texto (el *fenotexto*), se evoca otro texto (el *architexto*, que en este contexto tiene otro significado que en la teoría de Genette), que no es visible. Y es la connotación de la relación entre los dos, que según Claes es la función de la intertextualidad (58). Da como ejemplo una novela cuyo título es una referencia a la Biblia. En este caso, la novela es el *fenotexto* y la Biblia el *architexto*. En la cultura occidental, la Biblia tiene una connotación de prestigio, por lo que la novela toma prestado parte de esta connotación. El *fenotexto*, añade por último, puede confirmar o rechazar la connotación del *architexto*, asumiendo una función *constructiva* o *destructiva* (58)

Por último, la pragmática de la intertextualidad estudia la relación entre el texto y sus usuarios (o bien, el lector y el autor). Según Claes, se trata aquí de conjuntos de sujetos que se semejan en su enseñanza en cuanto a la lectura, y en su manera de interpretar textos. Por parte del lector, diferentes grupos de sujetos pueden situar un texto dentro de diferentes culturas. Por otra parte, el autor debe tener en cuenta cómo el lector ‘descifra’ su texto para que entienda su mensaje (60).

Queda claro entonces que la intertextualidad (o la transtextualidad) es inherente a la literatura. Con el concepto de la reescritura, se refiere al fenómeno en el que un autor puede tomar elementos de un texto e integrarlos en otro. Este acto lleva consigo un aspecto

ideológico. Se explicarán los diversos aspectos del concepto a continuación, en base a las fuentes comentadas anteriormente.

1.2: La reescritura

Como ya se ha dicho, se basará la definición de la reescritura en el artículo “A Different Kind of Circularity: From Writing and Reading to Rereading and Rewriting” (2004) del investigador australiano Marian Rebei. Formula su definición a partir de varias interpretaciones de la palabra *reescribir*.

En primer lugar, de acuerdo con el *Oxford English Dictionary* y el punto de vista de la lingüística, apunta que “[t]he intrinsic meaning of the verb is that of writing anew, supposedly but not necessarily in a better form.” Añade que la reescritura también implica la modernización, lo que no solo quiere decir que un texto antiguo sea reescrito en una lengua moderna, sino también que elementos del contenido del texto pueden ser modernizados.

Rebei combina esta definición con el origen de la palabra en latín: *rescribere*. El verbo latín tiene un doble sentido: “to write again or anew” tanto como “to write back, to write in reply.” Concluye que la reescritura cumple con dos funciones: la de volver a escribir un texto “through a new inscription” y la de “writing back to the original text” (párr. 2).

Ahora que se ha definido el concepto, se pasará al texto del teórico belga André Lefevere, en el que comenta el papel crítico que puede asumir la reescritura. En su ensayo “‘Beyond Interpretation’ or the Business of (Re)Writing” (1987), dice que:

[a] rewriter takes an original work and adapts it to a certain audience, i.e., a certain ideology and/or a certain poetics, or else he or she tries to strike a compromise between two sets of ideologies, two sets of poetics (30).

En la práctica, podría significar que un autor adapta una obra de manera sincrónica a otra cultura (como por ejemplo en la traducción), pero también podría ser que adapta una obra de manera diacrónica, o bien, que la moderniza. Lefevere vincula esta característica con la crítica, y afirma que “[c]riticism will (...) tailor works of literature on the basis of a different poetics to the specifications of its own. It will, in other words, rewrite” (32). Aquí la palabra *crítica* no necesariamente implica algo negativo, sino que en la teoría de Lefevere el término es más neutro; se podría leerlo también como *adaptación*.

El proceso transformativo según el que los hipertextos derivan de los hipotextos, como lo describe Genette en su libro, podría ser interpretado como el fenómeno textual detrás de la reescritura. Además, las ideas de Lefevere sobre el aspecto crítico de la reescritura podrían ser relacionadas con lo que Claes dice sobre el nivel semántico de la intertextualidad. Según él, el fenotexto puede confirmar o rechazar las connotaciones del architexto. De manera similar, la reescritura también puede tener una función constructiva o destructiva.

El teórico también comenta lo que significa la reescritura para la obra original que es reescrita:

[n]ot only does a rewriting function as an original on all levels where readers do not have the inclination, the means, or the motivation to go beyond the rewriting and tackle the original itself, but literature which is not rewritten does not survive in the system much beyond its first publication (33).

Es decir, la reescritura ofrece a los lectores una manera de leer textos que, sin ella, no podrían leer. Además, sin la reescritura, muchas obras se habrían olvidado, por ejemplo porque se hayan convertido anticuadas dentro de una sociedad que se desarrolla con rapidez.

En este sentido, a través de *Desierto sonoro*, Luiselli actualiza las obras con las que dialoga la novela, y hace que los textos que incorpora en su novela sobrevivan el curso del tiempo y se hagan relevantes otra vez, tal vez incluso dentro de un contexto donde antes fueron desconocidos o considerados irrelevantes.

Antes de seguir a la metodología, es importante matizar un aspecto de la teoría de Lefevere respecto a la intención del autor. Es decir, el acto de reescribir un texto ciertamente puede ser un proceso consciente, y puede haber un propósito detrás de la reescritura. Sin embargo, hay que tener en cuenta que una reescritura también puede tener resultados no previstos por el escritor, de los que no esté consciente. Puede ocurrir por ejemplo si la reescritura es interpretada de una manera que no haya previsto al escribir el texto.

1.3: Metodología

En esta sección, se comentarán los términos y conceptos que se utilizarán en el análisis.

Siguiendo las ideas de Claes, se investigarán las fuentes seleccionadas tanto a nivel sintáctico como a nivel semántico. Para analizar los textos a nivel sintáctico, se usará la terminología de la teoría de Genette: por un lado, se emplearán los términos *cita*, *plagio*, y *alusión* para clasificar las relaciones intertextuales; y por otro lado, se estudiará la hipertextualidad, en la que un *hipertexto* puede derivar de un *hipotexto* a través de una *transformación simple* o una *imitación*.

En cuanto al nivel semántico, se considerarán las *connotaciones* que llevan consigo las relaciones intertextuales. Estas connotaciones pueden ser *confirmadas* o *rechazadas*, de modo que la transformación (o la reescritura) asuma una función constructiva o destructiva.

Un posible punto de crítica podría ser que es problemático usar los conceptos y términos de Genette y Claes, dos teóricos que hacen caso omiso de la intención del autor, en una investigación sobre la reescritura, un concepto en el que el autor sí tiene un papel. Sin embargo, aunque claramente hay una intención detrás de *Desierto sonoro* (que se comentará en algunos casos), el enfoque del análisis está en la comparación entre los textos, de modo que la terminología será empleada solo para el análisis textual.

Capítulo 2: La reescritura de *Los niños perdidos* en *Desierto sonoro*

En este capítulo se investigará la reescritura de *Los niños perdidos* en *Desierto sonoro* (que, a partir de ahora, serán abreviadas como *NP* y *DS*, respectivamente). Como las dos obras son de la misma autora, se puede hablar de un caso de intratextualidad. Ya se ha visto que *NP* es un ensayo y *DS* una novela, pero hay más que decir sobre la cuestión del género.

Hay varios académicos que comentan la mezcla de géneros del ensayo. Garí Barceló, por ejemplo, dice que “se trata de un texto híbrido que mestiza el ensayo, la crónica, la encuesta y la novela” (“La crisis” 358). Torras Francès añade a estos géneros la autobiografía (293), y Vanderzande, además, la narrativa documental (30). Vanderzande también da algunos ejemplos de cómo estos géneros se manifiestan en el ensayo: “she employs the first-person autodiegetic narrator from the autobiographical narrative, the detailed investigation from documentary practices, and the oral testimonies from the testimonio” (30).

En la novela, Luiselli también incorpora varios de estos géneros como la autoficción, la narrativa documental, y la *road novel*. Como dice Garí Barceló, “[l]a novela realiza una desmitificación del *road trip* norteamericano” (“La escritura” 115), ya que la trama principal es el *road trip* de la familia principal, pero “el recorrido no es alegre ni distendido” (115). También Swiderski señala “la configuración de un cronotopo dinámico (propio de la *road novel*)” (97) como una de las estrategias que aplica Luiselli en la novela. La mayoría de los géneros literarios que figuran en las obras se comentarán a lo largo del presente capítulo o del siguiente.

Además de la cuestión del género, las dos obras de Luiselli han sido estudiadas desde varias perspectivas, como por ejemplo, la traducción (Bertacco, Ley Garrido, Logie). Más interesantes para la presente investigación, sin embargo, son las publicaciones que estudian las dos obras desde la perspectiva del archivo (Dóniz Ibáñez, Montero Román, Nagengast, Torras Francès). Dóniz Ibáñez, aunque su investigación se sitúa en los estudios del *performance*, discute la relación entre la novela y el libro dentro de la novela, *Elegías para los niños perdidos*. Montero Román, por su parte, discute la estructura de la obra. También en cuanto a la autorrepresentación y la representación de los niños refugiados, se han encontrado varios artículos que son relevantes para la presente investigación: Caceres Ferreira discute en su tesis el papel de la narradora en *NP* y *DS*; Enríquez Ornelas se expresa muy crítico sobre la responsabilidad que asume Luiselli como “outsider” (1) en contar y representar las historias de los niños refugiados; y Milian discute la representación de los niños a través del documento burocrático en el ensayo. Además de sus observaciones sobre el género, Garí

Barceló publicó dos artículos sobre el movimiento en las dos obras, que serán comentadas en la sección 2.1, sobre la estructura de los textos. Alguien que examinó la relación entre el ensayo y la novela, aunque algo superficialmente, es Swiderski, y la recepción de las obras ha sido estudiado por Navarro, a través de una investigación empírica. Se discutirán la mayoría de estas publicaciones a lo largo del capítulo.

Un elemento sobre el que no hay consenso en la literatura secundaria es la relación entre el ensayo y la novela. Mientras que Montero Román dice que “*Lost Children* is another angle, a different narration [than the essay]” (167), Caceres Ferreira arguye que “*Lost Children Archive* is the fictional continuation of the factual narrative laid out in the essay format of *Tell Me How It Ends*” (30). También Swiderski dice que “[*NP*] fue el germen de *Desierto sonoro*” (88). La investigación empírica de Navarro revela que también entre los “lectores ordinarios” (5), las interpretaciones de la relación entre las dos obras varían (estudió reseñas escritas por usuarios en la plataforma de lectura Goodreads). Explica que muchos lectores ven *DS* como “la versión ficticia” del ensayo, “porque trata el mismo tema, (...) incluyendo elementos ficticios” (12). Los lectores especulan que *DS* “podría ser una manera más jovial de terminar la historia del ensayo que contiene un relato aterrador” (12) y Navarro añade, más tarde, que los “elementos ficticios (...) quizás permiten contar de una manera menos descarnada las atrocidades de la realidad en cuanto a la problemática migratoria actual” (65).

En una entrevista con Katrien Steyaert, organizada por Passa Porta, Luiselli explica que en primer lugar, intentó contar la historia de los niños refugiados centroamericanos y sus experiencias con ellos en forma de una novela. Sin embargo, cuando se dio cuenta que no era el medio adecuado, decidió escribir *NP*. Y no fue hasta que escribió este ensayo, que pudo volver a escribir la novela “without thinking that the novel (...) needed to be a political instrument to (...) hit you in the head with” (25:11-27:05). Una de las preguntas que se intentará contestar, pues, es ¿cómo se puede interpretar la relación entre el ensayo y la novela?

En cuanto a la estructura del presente capítulo, se investigará en primer lugar la estructura de las dos obras y cómo se relacionan (2.1). Después, se estudiará la reescritura de la propia historia de Luiselli en *DS*, tomando en cuenta, entre otras cosas, el papel de la narradora en contar la historia de los niños refugiados y los elementos autobiográficos y autoficcionales en las dos obras (2.2). Luego, se examinarán las diversas formas a través de las cuales la historia de los niños refugiados es reescrita en la novela, enfocándose primero en las dos hijas de Manuela (2.3); después en el libro *Elegías para los niños perdidos*, que figura

dentro de la novela (2.4); luego en la historia de los Apaches (2.5); y por último, en la de los hijos de la familia protagonista (2.6). Se examinará la reescritura tanto a nivel sintáctico, usando los términos de Genette, como a nivel semántico, contestando preguntas como ¿qué connotaciones tiene la estructura de *NP* y cómo cambian en el contexto de *DS*?, ¿qué papel tienen las narradoras en las dos obras y qué connotaciones llevan consigo sus papeles?, y ¿cómo son representados los niños refugiados en ambos textos?, para luego poder contestar la pregunta principal. En la sección 2.7, se contestarán las preguntas para las que todavía no se han formulado respuestas en las secciones 2.1 hasta 2.6.

2.1: La estructura de las dos obras

El primer ejemplo de reescritura que llama la atención es el título del ensayo, que aparece en varias formas en la novela. En *NP*, Luiselli explica que su hija “se refiere a los niños indocumentados como «los niños perdidos»” (51). En *DS*, la narradora dice que “[c]uando nuestros hijos hablan sobre los niños refugiados, los llaman siempre «los niños perdidos»” (97). Otra forma en la que reaparece el término es en el título del libro ficticio que figura dentro de la novela, *Elegías para los niños perdidos*, en el que está descrito detalladamente la travesía de un grupo de niños refugiados. También el título de la versión inglesa de la novela, *Lost Children Archive*, es una referencia explícita al título del ensayo, indicando ya antes de leer la novela que tiene un tema similar al ensayo.

En cuanto a la estructura, el título del ensayo (*Los niños perdidos: un ensayo en cuarenta preguntas*) ya revela que está estructurado en base a las cuarenta preguntas del cuestionario de la Corte Federal de Inmigración. Cuando trabajaba como intérprete en la corte, Luiselli entrevistaba a los niños refugiados y tenía que rellenar las cuarenta preguntas del cuestionario. El cuestionario llegó a ser la base de la estructura del ensayo, a través de la que Luiselli cuenta las historias de los niños, el contexto de la crisis de refugiados, los acontecimientos en su propia vida, y su opinión crítica en cuanto al sistema gubernamental de los países involucrados en la crisis.

Con la excepción de una alusión al cuestionario en la novela, en la que la narradora describe sus esfuerzos como intérprete para una abogada y la madre de dos niñas refugiadas (28), el cuestionario no figura dentro de *DS*. En cambio, la novela está estructurada en base a un conjunto de documentos, o bien un archivo. Es decir, la estructura de la novela se basa en las siete cajas que la familia protagonista del libro lleva en el maletero de su coche. Mientras que el cuestionario del ensayo es un documento que existe en la realidad, no se puede decir con certidumbre lo mismo sobre las cajas. En cuanto a sus contenidos, no obstante, es más

fácil determinar si son ficticios o no. Los contenidos de las cajas I hasta VII están listados en varios lugares a lo largo de la novela (en las páginas 49-50, 91-92, 139-140, 187-189, 295-312, 413-417, y 425-450), y aparecen como una especie de bibliografía a la que refieren los protagonistas a lo largo del libro. De algunas fuentes de estas bibliografías no se puede comprobar si existen en la realidad (como cuadernos y notas de los personajes), pero también hay gran cantidad de fuentes (como libros, artículos, discos compactos, mapas, y otros documentos) que sí seguramente existen en la realidad.

Lo interesante de tanto el cuestionario como las cajas en las obras es que no solo tienen el papel pasivo de estructurar el texto, sino que también tienen un papel performativo: los personajes dentro de los textos interactúan con los documentos. En *NP*, Luiselli usa el cuestionario en las entrevistas, pero también lo comenta, lo critica, y de cierta manera lo reescribe (cuando adapta las preguntas para que los niños las entiendan). En *DS*, cada persona de la familia protagonista tiene una caja propia (y el padre tiene cuatro) en la que puede guardar cosas. Y no solo rellenan las cajas con documentos y textos a lo largo del libro, sino que también leen los libros, miran las fotos, y examinan los documentos que están dentro de las cajas. Incluso interactúan con las cajas de los otros personajes, interpretando a su propia manera sus documentos, y en algunas instancias alteran los contenidos de estas cajas también. Al comentar las cajas, Montero Román señala que “the novel depicts the contents of the boxes in nonnarrative space, allowing for unnarrated details to circulate in conversation with the accounts given by the character narrators and authorizing alternate explanations of the projects and materials the characters discuss” (179). Es decir, el lector no solo llega a conocer el contenido de las cajas a través de la perspectiva de los personajes, sino que también puede interpretar los detalles a su propia manera, ya que sus contenidos figuran de una forma inalterada en las listas entre los capítulos, fuera de la narrativa. Se podría argüir que en *NP*, también se pueden leer las preguntas tal como aparecen en el cuestionario, pero el hecho de que solo figuran dentro del espacio narrativo, hace que el lector esté inclinado a verlas a través de la perspectiva de Luiselli, en vez de interpretarlas primero por sí mismo.

En los dos artículos que publicó sobre *NP* y *DS*, el investigador Garí Barceló habla de “una lógica móvil” en la escritura de Luiselli (“La escritura” 103). Es decir, según él, el movimiento no solo es un tema en muchas de las obras de Luiselli, sino que también es parte de su estilo y su estructura. Aparece, por ejemplo, en “la fragmentación del texto, el uso de marcas disruptivas, la invención de neologismos o la mezcla de registros,” o en el inacabamiento de los textos (“La escritura” 105-106). En el caso de *NP*, no solo explica que la división del texto en cuatro partes (I. Frontera, II. Corte, III. Casa, y IV. Comunidad)

constituye “los indicios mínimos que permiten pensar la estructura de la obra como recorrido”, sino también que “la propia escritura [del ensayo] dibuja un proceso de búsqueda, expresado en un movimiento constante de dubitación, de avances y retrocesos (“La escritura” 113). Se podría usar la misma descripción para la novela. Por ejemplo, los pasajes en los que los personajes graban lo que dicen, expresan el movimiento, y como destaca Montero Román, *DS* “encourages recursive attention, flipping back to previous sections, hunting for the documents in each box, and following the trails of extratextual information hinted at in the allusions and references (191). Garí Barceló también considera las cajas de mudanza como “marcas textuales que explicitan esa lógica móvil” que fundamenta en sus artículos (“La crisis” 354).

Para contestar la pregunta formulada en la introducción del presente capítulo, ¿qué connotaciones tiene la estructura de *NP* y cómo cambian en el contexto de *DS*?, se puede decir que el cuestionario y las cajas que forman la base de las obras respectivas difieren bastante. Por un lado, el cuestionario es algo fijo, formulado e impuesto por la autoridad. Como dice Milian en su artículo “Crisis Management and the LatinX Child”, “[t]he questionnaire is a legitimate form that makes these undocumented subjects speak and legible to a social order. (...) [T]he questionnaire (...) upholds the value of American organizational life, of an efficient American bureaucracy that competently deports [the Central American children]” (13-14). Es verdad que hasta cierto punto, Luiselli adapta el cuestionario en la práctica, pero al final tiene que obedecer las reglas del gobierno.

Al contrario, las cajas en conjunto funcionan como archivo dinámico. En los términos de Garí Barceló, aportan al “inacabamiento” de la obra (“La escritura” 106), y a diferencia del cuestionario impuesto por la autoridad, las cajas representan más bien la libertad. Son una iniciativa de los propios personajes, quienes rellenan, alteran, y comentan los contenidos de sus propias cajas, y las de los demás. Además, el lector puede ver sus contenidos fuera de la narrativa e interpretarlos por sí mismo.

2.2: La reescritura de la figura de Luiselli

Para tener un marco de referencia en el que se pueden situar las observaciones del análisis, se comentarán primero las tramas principales de las dos obras, antes de ahondar en la reescritura de la figura de Luiselli.

Para empezar, *NP* describe las experiencias personales de Luiselli, empezando en un viaje a Cochise que recorre mientras espera la llegada de su Green Card. Después, cuenta sus experiencias como intérprete en la Corte Federal, y al final, sus experiencias como profesora

en la universidad. Luego, está la trama de los niños refugiados que Luiselli cuenta en parte contestando generalmente las preguntas del cuestionario, y en parte a través de dos casos específicos: uno de dos hermanas muy jóvenes, y uno de un chico que se llama Manu. En el ensayo, Luiselli toma una postura muy crítica frente al sistema burocrático de los gobiernos involucrados en la crisis, lo que se trasluce casi en cada párrafo del ensayo, como por ejemplo en la interpretación y el uso irónicos de la terminología política en la prensa.

En la novela, estos elementos vuelven a aparecer, aunque en forma y amplitud diferentes. Está la trama personal de la familia protagonista, que, aunque Luiselli no lo confirma explícitamente en su libro, tiene unos vínculos muy claros con su propia vida (se comentará la posibilidad de interpretarlo como autoficción en el siguiente párrafo). Se trata de una familia reconstituida que viaja en coche al sur de los EE.UU porque el padre trabaja en un proyecto sobre los Apaches y quiere ir al suroeste del país. Mientras tanto, la madre (y narradora de la primera parte del libro) se entera de la crisis de refugiados, profundiza en el tema, y en un momento dado decide hacer un proyecto sonoro sobre los niños refugiados.

Resulta que hay unos vínculos muy claros entre la vida de Luiselli, como es descrita en *NP*, y la de la madre de la familia en *DS*. Como la novela es ficción, estos vínculos con la propia vida de la autora podrían ser interpretados como la autoficción, de acuerdo con lo que dicen Garí Barceló (“La crisis” 361), Logie (105) y Vanderzande (29). Ana Casas explica en la introducción del libro *El yo fabulado. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción* (2014), que fue Serge Doubrovsky quien usó el término por primera vez para definir su libro *Fils* “como una «ficción de acontecimientos estrictamente reales»” (Casas 7). Sin embargo, en una entrevista con Mónica Maristain, publicada en *Infobae*, Luiselli declara que le interesa poquísimo el género de la autoficción. Explica que “[t]odos mis libros están hechos con lo que tengo al alcance y sin embargo eso que tengo al alcance (...) se va trenzando de modo ficcional. Aunque la materia prima esté afincada en la realidad.” También en su entrevista con Katrien Steyaert, dice que “I am always, constantly documenting the reality that surrounds me” (20:53-21:00). Se podría decir entonces que, aunque Luiselli no esté interesada en la autoficción como género, sus obras sí tienen aspectos autoficcionales.

Ahora que se han comentado brevemente las tramas principales de las dos obras y el aspecto autoficcional de la novela, se analizará la reescritura de la figura de Luiselli. En el ensayo, la narradora del texto es la misma Valeria Luiselli. En su viaje al sur, ella y su marido siguen la historia de “decenas de miles de niños que emigraron solos desde México y Centroamérica [a EE.UU, y que] han sido detenidos en la frontera” (19). Luiselli se da cuenta de la “ironía

incómoda” (25) de que están manejando en dirección opuesta a la ruta de estos niños refugiados. Mientras que en el ensayo, la historia del viaje en coche abarca solo la primera parte del texto, tiene un papel mucho más extenso en la novela, por lo que podría ser clasificada como una *road novel*. La protagonista femenina que narra la primera mitad de la novela, a diferencia de Luiselli en *NP*, no llega a trabajar como intérprete en la Corte Federal de Inmigración, ni empieza a dar clases en la universidad. Sí hay elementos en estas partes de *NP* con las que dialoga Luiselli en la novela, que se comentarán después de analizar cómo Luiselli reescribió el viaje en coche.

El primer párrafo de la novela, en la página 13, ya es un ejemplo obvio en el que Luiselli se ha basado en el ensayo. En los términos de Genette, se puede hablar de un caso de plagio, porque copia casi literalmente el párrafo de la página 16 del ensayo, sin comillas y sin denominar la fuente. Cabe decir que en este caso, y en la mayoría de los ejemplos de plagio en este capítulo, se puede hablar de autoplagio, ya que Luiselli se plagia a sí misma. Las narradoras de ambas obras describen a sus hijos con las frases “[b]ocas abiertas al sol”, “frentes perladas de sudor, cachetes colorados”, y “[o]cupan toda la parte de atrás del coche.” Además, el único elemento que difiere en la descripción del marido es que en el ensayo se ajusta las lentes y en la novela, el sombrero. Lo que sí ha cambiado en la novela es que en vez de solo su hija, hay dos niños en el coche: la hija de la narradora y el hijo de su marido.

Otro ejemplo concreto de (auto)plagio es el siguiente: en el ensayo, Luiselli y su familia son detenidos más de una vez por la policía fronteriza. No explican sus verdaderos objetivos como escritores, y mienten que están escribiendo un Western, y que están en Arizona “por sus cielos abiertos, su silencio y sus vacíos” (25). Cuando el oficial responde sardónicamente que “[e]ntonces vienen aquí desde Nueva York para inspirarse”, Luiselli explica al lector que “no vamos a contradecir a nadie que carga una placa, una pistola, y un repertorio de burlas desdeñosas,” y responden con “Yes, *sir*” (26). En *DS*, las protagonistas también ocultan sus verdaderos objetivos como documentalistas cuando son detenidos por unos oficiales, y dicen que van a Arizona por las mismas razones como en *NP*. El oficial que concluye que “vinieron hasta acá buscando inspiración” (164) parece menos sarcástico en la novela que en el ensayo, pero en la novela la narradora también dice que por su “placa y pistola” (164) no lo van a contradecir. El pretexto de escribir un Western no resurge en esta anécdota, sino que en la siguiente, cuando se encuentran con otro hombre que quiere saber “quiénes [son] y qué [quieren]” (164) los miembros de la familia. La excusa del ensayo vuelve a ser un pasaje de más de tres páginas en *DS*, que se puede interpretar como una alusión al ensayo. Teniendo en cuenta que estos elementos de la vida de Luiselli, como

aparecen en el ensayo no ficticio, son reescritos en la novela, se podría interpretarlos como elementos autoficcionales.

También el papel de Luiselli como intérprete en *NP* es un elemento al que se alude varias veces en *DS*, como por ejemplo cuando la narradora traduce las preguntas de una abogada y las respuestas de la madre de dos niñas refugiadas (28), cuya historia se comentará en más detalle en la sección 2.3. Además, en un momento dado se acuerda de cuando “asistía a las audiencias en la Corte de Inmigración en Nueva York, y escuchaba y grababa los testimonios de varios niños” (101). Este recuerdo podría ser visto como una alusión al trabajo de Luiselli en *NP*, aunque adaptado al contexto de *DS* (especialmente en cuanto al aspecto de la grabación). Por último, hay un pasaje en el que la hija de la narradora ha dibujado una historia en cuatro recuadros, titulados “Personaje,” “Escenario,” “Problema,” y “Solución” (81-82). La madre intenta adivinar de qué trata la historia, pero no resulta capaz de interpretar los dibujos correctamente. Se podría interpretar este pasaje como alusión a lo difícil que es entender las historias de los niños en *NP*, que según Luiselli “siempre llegan como revueltas, llenas de interferencias, casi tartamudeadas” (15-16). Específicamente en este último ejemplo, el concepto que elaboró Genette sirve para entender mejor el vínculo entre los dos textos. Para alguien que no conozca el ensayo, es posible que el pasaje de los dibujos de la hija no parezca tener importancia, pero con la observación de Luiselli de *NP* en mente, el pasaje en *DS* sí tiene un significado más amplio.

Aparte de los acontecimientos y experiencias que se acaban de examinar, coinciden también las dudas y motivaciones de Luiselli en *NP* y la narradora en *DS*. En el ensayo, por ejemplo, Luiselli se pregunta si su propia hija sobreviviría en manos de coyotes (*NP* 23), y esta duda vuelve varias veces en *DS*: la narradora se pregunta qué haría su familia si uno de ellos desapareciera (*DS* 148); el hijo pregunta a la narradora qué pasaría si él se quedara solo (*DS* 201); y cuando sus hijos han desaparecido, la narradora se pregunta si sobrevivirán en el desierto (*DS* 361).

En cuanto a las motivaciones, Luiselli dice en *NP* lo siguiente:

Las cifras cuentan historias de terror, pero quizá las historias de verdadero terror, las inimaginables, sean aquellas para las cuales todavía no hay números, para las cuales no existe ninguna posible rendición de cuentas, ninguna palabra jamás pronunciada ni escrita por nadie. (32)

Añade, más tarde en el ensayo, que “las historias difíciles necesitan ser narradas muchas veces, por muchas mentes, siempre con palabras diferentes y desde ángulos muy distintos” (*NP* 88). Se puede considerar la novela en sí como una obra que hace esto: la historia de los niños refugiados es reescrita en varias formas y la novela narra la historia de los niños “para [los] cuales todavía no hay números” (*NP* 32). Es decir, al principio de *DS*, la narradora advierte que en la prensa, “nadie parecía estar cubriendo la situación [de la crisis de refugiados] desde la perspectiva de los niños” (*DS* 31). Cuando emprenden el viaje ella y su familia, todavía no sabe cómo va a estructurar y diseñar su proyecto, pero a lo largo del libro esto se va esclareciendo. Casi al final de la primera parte de la novela, se da cuenta de que “la historia que [tiene] que contar es la de los niños que no llegan, aquellos cuyas voces han dejado de oírse porque están, tal vez irremediabilmente, perdidas” (*DS* 186), que es la misma convicción que Luiselli tiene en *NP*.

En su tesis sobre el trauma fronterizo en la literatura contemporánea, Caceres Ferreira discute el papel que asume Luiselli en la narración de las historias de los niños refugiados en *NP* y *DS*. En cuanto al ensayo, dice que Luiselli “recognizes her own position as an outsider to the narrative being told to her [by the children] and documents the experiences the best way she can. Her self-awareness motivates her wish to document the lost children and their experience” (37). Enríquez-Ornelas toma una posición más crítica sobre el papel de Luiselli en el ensayo y pone en duda la capacidad de Luiselli como “privileged Mexican” (5) de representar correctamente a los niños refugiados centroamericanos. Como la presente tesina se enfoca en el aspecto literario de las obras, no se entrará en esta discusión, pero sí vale la pena comentar lo que dice Enríquez-Ornelas sobre el papel de Luiselli como narradora en *NP*: “In a way, the language and tone of her book begin to change as she becomes more involved and informed. So, for uninformed readers on the migrant child crisis at the border, Luiselli becomes their guide” (14).

En la introducción del presente capítulo, se formuló la pregunta: ¿qué papel tienen las narradoras en las dos obras y qué connotaciones llevan consigo sus papeles? Mientras que según Enríquez-Ornelas, Luiselli es como una guía de la crisis de refugiados, Caceres Ferreira resalta la motivación de Luiselli de documentar las experiencias de los niños refugiados “the best way she can” (37). Es decir, aunque Luiselli no oculta las dificultades que surgen en su trabajo y en la escritura del ensayo, aún puede ser considerada como una persona de autoridad en la exposición del asunto. Es verdad que ha tenido obstáculos en el proceso, pero al final es ella quien se ha sumergido en el asunto de la crisis, es ella quien ha entrevistado tantos niños refugiados, y es ella quien representa los diversos aspectos de la situación a través del ensayo.

Contrariamente, la narradora de *DS* parece mucho menos como una figura de autoridad. Es verdad que hay semejanzas en el proceso de informarse de la crisis e involucrarse en la ley migratoria de las narradoras de las obras respectivas, pero en general, la narradora de *DS* parece menos segura que Luiselli en *NP*. Especialmente en cuanto a la ejecución de su proyecto sobre los niños perdidos, se pone muy vacilante. Además, el hecho de que solo narra la primera mitad de la novela hace que no tenga el mismo nivel de autoridad como Luiselli en *NP* (donde sí narra la historia completa).

Se podría decir que, tomando en cuenta las semejanzas entre la motivación de la narradora en *DS* y de Luiselli en *NP*, tanto como las similitudes en sus experiencias y acciones, Luiselli ha transpuesto su propio personaje del ensayo a la novela, cambiando aspectos de su contexto, su historia, y de su posición en el asunto, pero dejando intacto los elementos más importantes del personaje. Además, a través del personaje ficticio de la madre en *DS*, pudo expresar y comentar las dudas de manera más extensa que en el ensayo, que es más enfocado en transmitir un mensaje político.

2.3: La reescritura de la trama de los niños refugiados en la historia de las dos niñas

Aparte de las respuestas generales a las preguntas del cuestionario en *NP*, Luiselli cuenta la historia de los niños refugiados en el ensayo a través de dos casos específicos: uno de dos hermanas de Guatemala, y uno de un chico hondureño, llamado Manu. En la novela, se pueden encontrar dos alusiones al último. La primera vez, la narradora de *DS* asiste a una vigilia con doce personas con familiares desaparecidos, de los cuales, uno se llama Manu (147), y la segunda alusión es en el decimotercer fragmento de *Elegías*. Los niños gritan sus propios nombres, y uno de ellos se llama Manu también (371).

La historia de las dos hermanas tiene más peso en *DS*. En el ensayo, Luiselli dice que las chicas viajaron con un coyote a EE.UU, y que la noche antes de la partida, “la abuela cosió el número de teléfono de la mamá de las niñas en el reverso del cuello de sus dos vestidos” porque no lograron memorizar el número (*NP* 53). Luiselli recalca que las chicas, y especialmente la hermana menor, son muy jóvenes todavía (“la niña más pequeña está concentrada en un cuaderno de dibujo, empuñando una crayola en la mano derecha” [*NP* 51]), y que para que puedan responder las preguntas del cuestionario, hay que traducirlas “del idioma adulto al idioma de los niños” (*NP* 58). Este enfoque en lo joven que están las chicas vuelve en *DS* a través de la hija de la narradora. A menudo, dice cosas que a sus padres les cuesta entender, y pregunta cosas que para los adultos parecen lógicas. Por ejemplo, cuando la niña pregunta a sus padres “¿cuántas cuerdas más [quedan] hasta que llegemos al final?”,

aunque justo han partido en su viaje al sur, la narradora nota “cuán confuso debe ser vivir en el mundo atemporal de una persona de cinco años” (*DS* 26). Se podrían interpretar elementos como ésta como una forma de destacar lo difícil que es para los niños pequeños vivir todas las experiencias del viaje a EE.UU y del sistema estadounidense acerca de la migración, como Luiselli también describe en *NP*.

La historia de la madre y las dos hijas también figura en *DS*, y es uno de los vínculos más evidentes entre las dos obras. Sus antecedentes en ambos libros son iguales, salvo que en *DS* son de México en vez de Guatemala, y la narradora de la novela ayuda a la madre en el proceso legal de sus hijas, esforzándose, por ejemplo, como intérprete en las conversaciones entre Manuela y la abogada. La abogada, sin embargo, decide no llevar el caso porque “no era «lo suficientemente sólido»” (30). Es similar a lo que dice Luiselli en el ensayo: “Sus respuestas no servían. Lo que necesitaba escuchar, aunque no quisiera escucharlo, era que las niñas hacían trabajos forzosos, trabajos que ponían su seguridad e integridad en peligro, que eran explotadas, abusadas, castigadas.” (60). En su entrevista con Katrien Steyaert, Luiselli explica que a través del ensayo, “[she] was able to deal much more directly with the issue” (26:18-26:27) que en la novela. En este ejemplo, se ve que aunque también está presente en *DS*, Luiselli pone en *NP* mucho más énfasis en el problema de los abogados que no defienden a los niños.

Por último, en el ensayo, la historia de las hermanas no tiene un fin. En la versión reescrita en *DS*, sin embargo, Luiselli sí ha añadido un fin: Manuela dice al final a la narradora que “habían encontrado a sus hijas en el desierto, pero sin vida” (422). Esto también es uno de los méritos de la ficción: aunque en realidad Luiselli no sepa cómo termina la historia de las chicas, escribir ficción le permite que en la novela sí pueda imaginar un fin, si quiere hacerlo.

Hasta ahora, se ha visto hasta qué punto la historia de las hermanas de *NP* ha quedado intacta en la reescritura de *DS* y cómo difiere la versión reescrita de la versión original, pero cabe comentar un elemento más. Es decir, la búsqueda de las dos hermanas se convierte en un objetivo de la narradora de la novela y su hija. Igual como lo que se comentó en la sección 2.2, que la excusa para viajar al sur del país (escribir el Western) se convirtió en un pasaje propio, las dos hermanas también se convierten en un tema recurrente en la novela. Por ejemplo, cuando la familia está en el aeropuerto donde deportan a los niños refugiados, la narradora mira a través de los binoculares para ver si están las chicas (228), aunque no las sepa reconocer. En la segunda parte de la novela, una de las razones del hijo de escaparse es para buscar a las dos niñas. También el elemento de los números de teléfono cosidos en el

cuello de los vestidos se convierte en un motivo que sigue volviendo a lo largo de la novela, como en una conversación entre la madre y el hijo (267); en la duodécima *Elegía* (368); y cuando los hijos de la familia protagonista se encuentran con el grupo de niños perdidos en el desierto (404). Igual como en la transposición del propio personaje de Luiselli a la novela, la autora tiene mucha más libertad al transponer a las dos hermanas a una historia de ficción. Puede convertir elementos de su historia en temas recurrentes de la novela, y tiene la libertad de imaginarse un fin, aunque no lo haya en realidad.

2.4: La reescritura de la trama de los niños refugiados en *Elegías para los niños perdidos*

Otra forma en la que la historia de los niños refugiados es reescrita es a través del libro ficticio *Elegías para los niños perdidos*, que figura dentro de la novela. Según el prólogo del libro, fue escrito por la ficticia Ella Camposanto, a lo largo de varias décadas, “y está inspirada vagamente en la histórica Cruzada de los Niños” (177). En *NP*, Luiselli explica varias secciones del viaje de los refugiados desde Centroamérica y México al norte, y en *Elegías*, un viaje similar está descrito en detalle, enfocándose en siete niños y un “hombre a cargo” (181), o bien, un coyote. El prólogo de *Elegías* explica que la historia podría situarse en varios lugares en el mundo, aunque hay diversos elementos que semejan al viaje específico de las Américas que Luiselli describe en *NP*. Algunos ejemplos son el uso de la palabra “góndola” para designar a los vagones de los trenes de carga (178), o la cronología del viaje (los niños atraviesan primero la selva, abordan después un tren, y después de cruzar una frontera llegan a un desierto), que coincide con la del viaje desde Centroamérica a EE.UU. También se refiere al tren como “la bestia” en varias *Elegías*, hablando por ejemplo sobre “las entrañas metálicas de la bestia” (183), el “leproso lomo de la góndola” (245), “las enormes tenazas metálicas de la bestia” (247), o diciendo que “[l]a bestia iba echando humo” (279).

Aunque tanto *Elegías* como la novela en la que figura son ficción, las dos historias difieren bastante. *DS* es una novela cuya trama se desarrolla en un lugar específico (en EE.UU, en un viaje desde Nueva York hasta Arizona), y se sitúa claramente en el presente (indicado por las noticias recientes sobre la crisis de refugiados), y en la cultura occidental (tomando en cuenta las cuantiosas fuentes literarias, y musicales del mundo occidental). En cuanto a *Elegías*, aparte de los elementos comentados en el párrafo anterior, no hay referencias explícitas que indiquen que se sitúa el relato en cierto lugar en cierta época. Se podría concluir entonces que la historia de *Elegías* está menos fijada en la realidad que *DS*. Esta diferencia entre las dos historias será examinada en más detalle en el capítulo siguiente.

Dóniz Ibáñez, quien estudió la novela desde la perspectiva del *performance*, describe las *Elegías* como una “ficción abismal,” un término que sacó de la teoría de McHale, cuya definición aptamente resume como “un segundo plano ontológico que se entrelaza y confunde con la otra narración” (28). Aunque el artículo de Dóniz Ibáñez no se sitúe en los estudios de la intertextualidad, sí es interesante tener en cuenta lo que dice sobre esta relación entre el libro ficticio y la trama principal de la novela. La manera en que se entrelazan las dos historias se examinará en la sección 2.6 y el capítulo siguiente.

El prólogo de *Elegías*, tanto en la versión inglesa como la española, explica que el libro consiste en dieciséis fragmentos (*Lost Children Archive* 142, *DS* 182). Sin embargo, la cantidad de fragmentos que verdaderamente figuran en la novela, difiere. En la versión inglesa, no aparece el décimo fragmento, de modo que en total, aparecen quince fragmentos en la novela: el primero hasta el noveno figuran como fragmentos sueltos, a lo largo de la trama principal, y el undécimo hasta el decimosexto figuran en un capítulo aislado de la narrativa principal, titulado “Heart of Light” (303). En la traducción española, el cuarto fragmento de la versión original ha sido dividido en dos fragmentos. Además, en la traducción, no aparece el undécimo fragmento (que coincide con el décimo fragmento de la versión original), de modo que en total, aparecen dieciséis: el primero hasta el décimo en la trama principal, y el duodécimo hasta el decimoséptimo en el capítulo aislado, titulado “Corazón de luz” (365). En la presente investigación, se referirá a los fragmentos con el número que tienen en la versión española de la novela.

La mayoría de los fragmentos está en orden cronológico, salvo los primeros dos. En ellos, el grupo de niños ya está a bordo del tren, y ya ha desaparecido uno de los siete niños, indicando que estos dos fragmentos tienen lugar en una fase avanzada de la historia. A partir del tercer fragmento, la historia es relatada desde el principio, cuando cruzan un río a bordo de una gran cámara. A continuación, se discutirán los diversos elementos de *NP* que han sido reescritos en *Elegías*, prestando especial atención a la transposición de la historia desde el ensayo a la ficción.

En el primer fragmento, el narrador en tercera persona introduce brevemente al coyote y a los seis niños, mientras están montados en el techo de una góndola. La descripción de los niños: “labios partidos, cachetes agrietados” (*DS* 181) recuerda a cómo describe Luiselli a los niños en corte en *NP*: “bocas chimuelas, labios partidos (*NP* 15). En la siguiente *Elegía*, se dice que los niños “[I]legaron de puntos muy distantes en el mapa, de otras vidas”, y que “[a]hora, dormidos sobre el techo de la góndola (...), sus historias dibujan una sola línea” (*DS* 183). Se puede interpretar esta metáfora también como una alusión a *NP*, donde Luiselli

explica que “aunque las historias de todos [los niños] son distintas, cada una es un fragmento de una historia compartida más amplia” (*NP* 43-44).

Cuando se describe en la tercera *Elegía* el origen de la cámara de hule, en la que los niños cruzan el río, resulta que el camión del que sacaron la cámara fue usado para transportar drogas a través de fronteras nacionales (*DS* 205-206). Este elemento, junto con el fragmento en la quinta *Elegía*, en la que el hombre al mando inhala “largas rayas sobre platos de peltre y luego pequeños bultos de polvo sobre tarjetas de crédito” (*DS* 214), se puede interpretar como la misma crítica del sistema que Luiselli expresa en *NP*, implicando que también los consumidores de drogas en los países americanos son responsables por la crisis de refugiados (“nadie, ni por asomo, sugiere que haya una responsabilidad compartida -transnacional- en los orígenes del problema” [*NP* 39]). El cambio de género, en este caso, aporta al impacto de la crítica, e incluso añade otro nivel de crítica. En vez de expresar la crítica en forma de una observación general (como la cita de *NP*), Luiselli puede expresarla a través de un individuo. El coyote, quien es responsable de proteger a los niños perdidos, los deja solos en el patio de maniobras, y consume las drogas que forman una de las causas del problema. El hecho de que Luiselli haya implementado este elemento en el personaje del coyote hace que la crítica no se exprese de manera tan directa como en el ensayo, pero sí posiblemente tiene mayor impacto en esta forma, porque el lector empatiza con los niños que el coyote deja solos.

Es también la quinta *Elegía* en la que los niños son descritos por primera vez como personajes con una propia identidad. Mientras los niños esperan el tren en el patio de maniobras, entran en contacto con varias personas, y sus conversaciones revelan más características de los niños. Una persona con la que entran en contacto es un hombre que les da “instrucciones confusas y complicadas, sobre los trenes que tendrían que montar durante su viaje” (*DS* 216). En la décima *Elegía*, cuando el coyote explica a los niños los detalles de cómo subir al tren, “[l]a mayoría de los niños no había entendido, o había olvidado, todos esos detalles” (*DS* 343). Se puede interpretarlo como una alusión a los niños que entrevista Luiselli en *NP*. Ellos tampoco entienden las preguntas del cuestionario, sin que Luiselli las traduzca “del idioma adulto al idioma de los niños” (*NP* 58), y como el coyote y el hombre en el patio en *DS* no hacen esta traducción, los niños no los entienden.

Otro elemento de *NP* que figura dentro de *DS* es el siguiente: Luiselli comenta que “a bordo de La Bestia los accidentes -menores, graves o letales- son materia cotidiana, [entre otras razones] por caídas a medianoche, o por el más mínimo descuido” (*NP* 24). Tanto como la crítica en cuanto al consumo de drogas que se comentó antes, es una observación general, que podría ser leída como un titular de periódico. En la sexta *Elegía*, a bordo del tren, los

niños ven a un ahorcado que pende de una rama. El coyote les advierte en este momento que “si cometían cualquier error, si hacían un movimiento en falso, también ellos acabarían siendo sólo carne y huesos, cadáveres, cabezas cercenadas” (*DS* 246). En la séptima *Elegía* ocurre una caída a medianoche, descrita de manera brutalmente detallada: “la mujer (...), también dormida, rodó hasta caer del techo de esa misma góndola, y (...) despertó dando tumbos mientras caía cuesta abajo hacia las afiladas piedras, se reventó el estómago con una rama rota y siguió cayendo, hasta que su cuerpo produjo un golpe sordo en la abrupta nada” (*DS* 277). Se ve entonces que, aunque es un hecho terrible, la anonimidad de la declaración en el ensayo hace que no necesariamente tenga un gran impacto. En la narración ficticia, sin embargo, Luiselli puede describir el peligro que corren los niños y el accidente de una manera que podría tener un impacto mayor en el lector.

También hay elementos positivos de *NP* que son reescritos en *DS*. En el ensayo, Luiselli cuenta la historia de Las Patronas, en Veracruz, que “empezaron a arrojar botellas de agua y comida a los migrantes a bordo de La Bestia” (*NP* 28). La historia fue transpuesta al contexto de las *Elegías*, cuando los niños encontraron a mujeres que “empezaron a lanzarles fruta y bolsas de comida y botellas de agua.” Sin embargo, más tarde en el viaje, los niños reciben, en vez de comida y agua, “piedras e insultos” (*DS* 278). Resulta que Luiselli ha reescrito el elemento dos veces: la primera vez es una versión más universal de Las Patronas en Veracruz, dejando la anécdota casi como estaba originalmente en *NP*, mientras que la segunda vez lo cambió: reutilizó el tema de las personas que tiraban cosas a los refugiados en el tren, pero cambió la actitud de las personas y las cosas que tiraban. Respecto a la semántica de la intertextualidad, como Claes la define, se podría decir que en el primer caso las connotaciones del pasaje original fueron confirmadas, mientras que en el segundo caso fueron rechazadas.

En el ensayo, Luiselli cuenta los peligros que corren los refugiados en el viaje hacia el norte, de los que tres vuelven específicamente en las *Elegías*. La primera es una estadística que dice que “el 80% de las mujeres y niñas que cruzan el territorio mexicano para llegar a la frontera con Estados Unidos son violadas en el camino” (*NP* 27). En la novena *Elegía* en *DS*, está descrito cómo los niños y niñas orinan mientras viajan en el tren, y se explica que a veces el coyote espía a las niñas mientras orinan (*DS* 325). A pesar de que no ocurran violaciones en la narración de las *Elegías*, sí se puede interpretar el acontecimiento como alusión a la estadística de las violaciones en *NP*, y puesto que está descrito desde la perspectiva de las niñas (“A veces miraban hacia arriba y veían al hombre al mando, observándolas y sonriendo

bajo su gorra azul” [DS 325]), podría tener un impacto aún mayor en el lector que la estadística.

La segunda estadística dice que “desde 2006 han desaparecido más de 120 mil migrantes en su tránsito por México” (NP 27). En la décima *Elegía*, el séptimo niño, quien ya no estará en el siguiente fragmento, ha enojado al coyote al montar al último tren, y mientras el coyote persigue el tren para montarlo a su vez, está descrito detalladamente en cómo piensa lastimar al chico: “Le exprimaría de la boca todas esas largas palabras y luego le cortaría la lengua, lo obligaría a mirar las pesadillas con sus ojitos vivaces, que luego arrancaría de las cuencas. Con las puras manos, reorganizaría los livianos huesos del niño y trastornaría su linda cara hasta que no quedara en él nada reconocible” (DS 345-346). El verdadero suceso no es narrado, pero tanto como las violaciones y la persona que cae del tren, la narración ficticia, que describe detalladamente a unos personajes con los que el lector empatiza, podría tener un mayor impacto en el lector que una estadística anónima.

Por último, Luiselli dice en NP que “son los traficantes, maleantes, policías o militares, que a menudo intimidan, extorsionan, o asaltan a la gente que va a bordo [de La Bestia]” (NP 24). Este hecho queda claro en la decimotercera *Elegía*, en la que unos soldados les quitan las mochilas de los refugiados y tiran sus cosas al suelo, antes de recibir un sobre con dinero del coyote y desaparecer. En la narración está descrito detalladamente cómo los niños ven una mujer “forcejear por su bolso con el posible soldado. Oyen el quejido sordo y seco de la mujer cuando el soldado le pega una patada en la costilla y le arrebató el bolso de un tirón” (DS 372). Este ejemplo muestra otra vez que la interpretación ficticia de la observación anónima de NP hace que el lector se imagine más el suceso, aumentando así su impacto.

Referente a la hipertextualidad de Genette, se podría decir que la historia de las *Elegías* deriva de la de los niños refugiados del ensayo a través de una transformación simple. Es decir, la acción descrita en NP, en forma de historias generales y estadísticas anónimas, es transpuesto al libro ficticio dentro de la novela de Luiselli, y aunque es descrita en más detalle y con personajes con los que el lector empatiza, sigue siendo la misma historia.

2.5: La reescritura de la trama de los niños refugiados en las historias de los Apaches

Otra manifestación de la historia de los niños refugiados es a través de las historias de los Apaches. Mientras que la narradora de la novela trabaja en un proyecto sonoro sobre los niños perdidos, su esposo trabaja en un proyecto sonoro sobre los Apaches. Dice que le interesan porque habían sido “las últimas personas libres del continente americano. Los últimos en

tener que rendirse ante la violencia del gobierno gringo y el mexicano” (*DS* 32), lo que trasluce la crítica a los gobiernos que expresa Luiselli en *NP*.

Esta crítica se expresa también cuando se habla de la “Indian Removal Act,” una ley aprobada en EE.UU en 1830. En *NP* Luiselli señala lo siniestro que es que “todavía hoy en día se utilice la palabra «removal» para referirse a las deportaciones de inmigrantes «ilegales»” (*NP* 23). En *DS*, la narradora también nota esta curiosidad. Añade, incluso, que leyó en algún lugar “que «remover» es a «deportar» lo mismo que el sexo es a la violación” (*DS* 171). Aunque en general, Luiselli expresa su crítica más directamente en el ensayo que en la novela, este elemento es más cargado en *DS* que en *NP*.

Durante el viaje, el padre cuenta muchas historias de los Apaches a los niños. Cuando la hija le pregunta si también hay niñas Apaches, cuenta la historia de Lozen, quien era “la mejor niña Apache en las guerras de los chiricahuas contra el gobierno gringo, (...) nunca atraparon a Lozen; era demasiado rápida y demasiado lista” (73). Cuando la hija le pregunta si también había una banda Apache formada sólo por niños, el padre cuenta sobre los Guerreros Águila, quienes vivían en las montañas y tenían el poder de controlar el clima (96). Estas historias llegan a ser mezcladas con la historia de los niños perdidos, como se verá en la siguiente sección.

En la segunda parte de *DS*, cuando el hijo narra la historia, recuerda una historia que su padre contó sobre la rendición de los últimos Chiricahuas libres y destaca algunos vínculos entre ellos y los niños refugiados de cuya deportación fueron testigos. Dice que al rendirse, los Chiricahuas “[c]aminaron durante días, (...) hombres, mujeres, niñas, niños (...). Caminaron en fila, los llevaban como prisioneros, como los niños perdidos que vimos en Roswell” (252). Añade, un poco más tarde, que “al cabo de dos días, [los Apaches] llegaron a Bowie y ahí los apiñaron a bordo de un vagón de tren y los mandaron al Este, lejos de todo y de todos”, y explica que la imagen le recuerda a los niños refugiados, “que en vez de a un tren los habían subido a un avión, sin saber adónde iban o por qué o qué podía sucederles” (254). En los momentos cuando los padres empiezan a hablar sobre los niños refugiados, o se oyen noticias sobre el tema en la radio, el hijo advierte a su hermana que “están hablando sobre los Guerreros Águila” (259). Esto podría significar dos cosas: o bien, que el hijo es consciente de las semejanzas entre las historias de los niños refugiados y los Apaches (lo que hasta cierto punto es el caso, como se acaba de ver), o bien, confunde las historias. De todos modos, a través del personaje del hijo, existe un diálogo entre la historia actual de los niños refugiados y la historia pasada de los Apaches, de modo que la exposición de la crisis de los refugiados

en *DS* es enriquecida con el conocimiento que la mayoría de los lectores ya tiene sobre la situación de los Apaches.

2.6: La reescritura de la trama de los niños refugiados en la trama de los hijos de la familia protagonista

Como ya se ha dicho brevemente, se puede considerar la trama de la familia también como una reescritura de la historia de los niños refugiados. Es especialmente la trama de los dos hijos de la familia que tiene muchos vínculos con *NP*, pero también hay semejanzas entre el viaje de los niños refugiados y el viaje de la familia en coche. En la novela, la narradora explica que no usan un GPS, sino que siguen un mapa, por lo que se pierden con frecuencia (63). Un poco más tarde en la novela, viajan por los Apalaches, donde el límite de velocidad en las carreteras es de cuarenta kilómetros por hora, lo que al marido de la narradora le parece muy lento (72). Se pueden interpretar estos dos ejemplos de la lentitud del viaje (en los que se reconoce el *road novel*) como alusiones al viaje de los niños refugiados, que también es muy largo y va muy lento.

Hay varios momentos en los que miembros de la familia quieren volver a casa o experimentan el viaje como muy largo. Al principio del viaje, por ejemplo, la hija ya pregunta “¿cuántas cuerdas más hasta que llegemos al final?” (26), y más tarde en la novela, hay un pasaje titulado “Prohibido dar vuelta en U” (70), en el que el hijo está harto de viajar tanto y pregunta por qué no pueden regresar a casa. También para la narradora se siente en algún momento “como si lleváramos toda una vida viajando” (197). En las *Elegías*, hay varios momentos en que los niños quieren preguntar (aunque el coyote se lo prohibió) cuánto falta para llegar (205, 211).

Si se considera el libro *Elegías* como versión reescrita de la historia del viaje de los niños refugiados en el ensayo (que se ha visto en el análisis en la sección 2.4), se podría interpretar el viaje de la familia como una transformación indirecta del viaje de los niños refugiados. En este caso, la duración del viaje y la lentitud en que avanzan, serían los aspectos del original que han quedado intactos, mientras que el resto de la historia (como los personajes y el contexto) cambió en la versión reescrita.

La trama que tiene más vínculos con la historia de los niños refugiados es la de los hijos de la familia. Especialmente en la segunda parte de la novela, cuando el hijo narra la historia, la reescritura es más obvia, pero también en la primera parte del libro, se pueden encontrar varios vínculos entre las dos obras.

Durante el viaje en coche, los hijos imitan a veces a los niños perdidos, fingiendo que han abandonado a sus padres, y diciendo por ejemplo que “ambos tienen tanta sed y tanta hambre que parece que el hambre los está rompiendo por dentro”, o que “en el desierto hace tanto calor que es como si camin[aran] encima del sol, no bajo el sol” (196). Cuando los hijos confunden en sus juegos las historias de los niños refugiados y de los Apaches, su madre incluso se da cuenta que “son [sus hijos] quienes cuentan la historia de los niños perdidos” (225). A través de los personajes jóvenes, con su ignorancia infantil, Luiselli combina las historias de los niños refugiados y los Apaches. Hablando en su entrevista con Katrien Steyaert sobre la perspectiva de los niños en la novela, Luiselli explica que “certain questions (...) or juxtapositions of a child between two things can suddenly reveal disturbing connections between them or reveal (...) what we [as adults] have normalized, to be not as normal as we thought (45:46-46:02). Es decir, a través de los juegos de los niños, Luiselli puede destacar los vínculos entre las dos historias, de modo que el lector (que probablemente ya conoce la historia de los Apaches) entienda mejor la situación de los niños refugiados.

Antes de continuar con el análisis, se hará un breve paréntesis conceptual. Para entender y poder analizar mejor el fenómeno de la focalización, se discutirá brevemente el concepto, introducido por Genette, y definido en *the living handbook of narratology* como “a selection or restriction of narrative information in relation to the experience and knowledge of the narrator, the characters, or other, more hypothetical entities in the storyworld” (Niederhoff). Genette explica en su libro, *Narrative Discourse. An Essay in Method*, que hay tres niveles de focalización. El primero de ellos es la focalización cero, en el que se puede hablar de un narrador omnisciente; el segundo nivel es la focalización interna, en el que “the narrator says only what a given character knows,” y el tercer nivel es la focalización externa, en el que “the narrator says less than the character knows” (188-189). En la parte mayor de *DS*, se puede hablar de una focalización interna, primero desde el punto de vista de la madre, y después del hijo. Dentro del libro *Elegías*, sin embargo, hay una focalización cero, ya que un narrador desconocido cuenta más de lo que los personajes saben. En el capítulo “Sueña caballos,” que es la última parte del viaje de los dos hijos, cuando atraviesan el desierto, se alternan una focalización interna, narrada por el hijo, y una focalización cero, en la que un narrador desconocido cuenta cosas que el hijo no puede saber. Se comentará más tarde cómo esta alternación de focalización se lleva a cabo.

En el pasaje titulado “Temores creíbles,” cuando la voz narrativa ya ha pasado al hijo, éste abre la caja de su madre e investiga sus contenidos. Una de las cosas que encuentra es un mapa con dos X, marcados con una pluma. El hijo se pregunta qué significan los X y concluye que su “mamá había hecho esas marcas porque estaba segura de que allí había niños perdidos” (291). Piensa que son las dos hijas de Manuela, y en este momento decide irse para buscar a las dos chicas. Se imagina el viaje así:

Caminaríamos todo lo posible, igual que habían caminado los niños perdidos, incluso si nos perdiáramos. Encontraríamos un tren y nos subiríamos a él, en dirección a la Apachería. Caminaríamos por el valle que mamá había marcado con esas dos X. Allí buscaríamos a las niñas perdidas. (291-292)

Al planear su ruta, dibuja primero una línea de la ruta que él y su hermana tomarán, y después dibuja una ruta que imagina que los niños perdidos “del libro de mamá” (293) podrían tomar. La confusión del hijo entre la realidad (las hijas de Manuela) y el libro ficticio (las *Elegías*) puede ser interpretado como otro argumento que ambas historias representan la historia de los niños refugiados que también se describe en *NP*. Es también a partir de este momento que la “ficción abismal,” (28) como Dóniz Ibáñez clasificó el libro *Elegías*, empieza a entrelazarse cada vez más con la trama principal de los dos hijos protagonistas.

Mientras avanzan en el viaje, experimentan cosas iguales a los niños perdidos, especialmente como está descrito en *Elegías*. La hija, por ejemplo, dice bastante pronto que se muere de hambre y de calor (317), tienen mucha sed, y cuando encuentran un poco de agua, lo beben, “aunque era verde y se sentía babosa en la lengua” (319). En un momento, cuando la hija dice de nuevo que necesita agua, el hijo dice que “ya lo sabía porque tenía [su hermana] los labios todos cuarteados” (331), aludiendo otra vez a la descripción de los niños en *NP* (15) y en *Elegías* (*DS* 181).

En un momento dado, el hijo pierde a su hermana. Decide subir en la góndola de un tren que ya habían pasado (que, por cierto, es la misma palabra que se usa hablando de La Bestia en *NP* y del tren en *Elegías*), esperando que su hermana vuelva (335). Lee otro fragmento de las *Elegías* (como ha estado haciendo a lo largo del viaje) y se identifica con uno de los niños del libro, preguntándose qué haría si estuviera en la misma situación (346). Se queda dormido, y cuando se despierta, el tren resulta haber partido. El hijo recalca la semejanza entre su viaje y el de los niños perdidos, diciendo que “[e]ste tren era distinto del de los niños perdidos, porque no tenía gente” (347), y cuando camina encima del tren hacia la

frente, dice que “se sentía como caminar en el lomo de un gusano gigante o de una bestia” (348). Estos ejemplos pueden ser interpretados como indicaciones de que la trama de los dos hijos verdaderamente es una reescritura del viaje de los niños refugiados.

En la última parte del viaje, cuando atraviesan el desierto, hambrientos y sedientos, la historia es narrada en una larga frase continuada de 25 páginas (385-409). Salvo las comas, no hay puntuación ni párrafos, y el lector tiene que hacer un esfuerzo para entender la narrativa confusa del hijo. Hay un fragmento similar en la duodécima *Elegía*, en la que el niño más pequeño finge llamar a su madre con un teléfono roto. Su discurso también consiste en una larga frase continuada de dos páginas (369-370), que es difícil para el lector de seguir y entender. Se podrían interpretar estos dos fragmentos como alusiones a lo que Luiselli dice en *NP* sobre los niños en corte, cuyas palabras salen “hiladas en narrativas confusas y complejas” (15). Además, enfocándose en la focalización, la estrategia narrativa hace que el lector se sienta tan confuso como el personaje. La narrativa al nivel textual refleja la motivación de Luiselli (y la narradora femenina en *DS*) de contar la historia desde la perspectiva de los niños. Viajando por el desierto, casi muertos de hambre, sed, y calor, ya no pueden pensar claramente, y esto se refleja en la narrativa. Es más, en el caso del último capítulo, esta confusión narrativa permite llevar a cabo el cambio de focalización de modo casi imperceptible.

En un momento dado, los dos hijos encuentran a un grupo de niños perdidos y pasan la noche con ellos en una góndola abandonada en el desierto. En este momento, la historia de las *Elegías* y la trama principal se han entrelazado completamente, hasta que incluso se encuentran los personajes de las historias respectivas (el encuentro será examinado en gran detalle en el tercer capítulo). Una de las niñas del grupo pregunta al hijo narrador “por qué [se escapaban] si en realidad no tenía[n] nada de qué escapar” (403). En *NP*, Luiselli afirma que los niños refugiados “no buscaban el Sueño Americano, como suele decirse[, sino que l]os niños buscaban, simplemente, una escapatoria de su pesadilla cotidiana” (31). El contraste entre los niños perdidos que sí tienen algo de qué escapar, y los hijos de la familia protagonista que no lo tienen, en combinación con la incompreensión de la chica de que los hijos se escaparon sin tener una razón, refuerza el mensaje de Luiselli de que el viaje de los niños refugiados no es un viaje voluntario.

Por último, como ya se ha dicho antes, los hijos confunden la historia de los Apaches con la de los niños perdidos y con su propia realidad durante su travesía por el desierto. Por ejemplo, cuando el hijo quiere animar a su hermana en un momento dado, dice que es como los Guerreros Águila (350). Más tarde, cuando se encuentran con los niños perdidos, resulta

que ellos tienen nombres Apache, como los miembros de la familia también se han dado unos a otros (136, 402). Esta noche, el hijo sueña con ser Lozen, la niña Apache cuya historia le contó su padre, y cuando se despierta y los niños perdidos se han ido, concluye que “los Guerreros Águila habían estado allí junto a [ellos]” (405). Estos ejemplos en los que se entrelazan las historias de los Apaches, los niños perdidos, y los hijos mismos, también pueden ser interpretados como argumentos que las tres son reescrituras de la misma historia: la de los niños refugiados que Luiselli describió originalmente en el ensayo.

2.7: Conclusión

Antes de seguir al siguiente capítulo, quedan dos de las preguntas formuladas en la introducción de este capítulo para contestar. En cuanto a la primera, ¿cómo son representados los niños refugiados en ambos textos?, resulta que en *NP*, Luiselli representa a los niños refugiados de dos maneras. Por un lado, da respuestas generales a las preguntas del cuestionario, dibujando así un imagen del niño refugiado, y por otro lado, cuenta la historia de dos casos específicos: el de dos hermanas de Guatemala, y el de un chico hondureño. De todos modos, los niños refugiados son representados en *NP* a través del cuestionario impuesto por las autoridades, lo que permite que Luiselli critique a estas.

En *DS*, los niños también son representados de varias formas, a través de varias manifestaciones de la reescritura de la historia de los niños refugiados de *NP*. Dos de ellas están directamente conectadas con casos de la actualidad y la historia, como la historia de las dos niñas del ensayo, reescrita en la novela, y la de los Apaches. Otras dos contienen más elementos del realismo mágico, como el libro *Elegías*, o el viaje de los dos hijos de la familia protagonista. Las narraciones ficticias de *DS* permiten recalcar otros aspectos en la representación de los niños refugiados que el ensayo no ficticio, como los sentimientos de los niños, y los detalles horrorosos del viaje.

La última pregunta de este capítulo es ¿cómo se puede interpretar la relación entre el ensayo y la novela? Mientras que Caceres Ferreira arguye que la novela “is the fictional continuation of the factual narrative laid out in the essay format of *Tell Me How It Ends*” (30), la interpretación que surge del análisis de la presente investigación se aproxima más a lo que dice Montero Roman: “*Lost Children* is another angle, a different narration [than the essay]” (167). La novela no continúa desde el punto en el que el ensayo terminó, sino que empieza en un punto similar al ensayo, y cuenta su propia historia. Está claro que ambas obras cubren el mismo tema, pero en *DS*, la historia es narrada de otra manera, en la que varios elementos destacan más que en *NP*. Algunos lectores de la novela cuyas reseñas son examinadas en la

investigación empírica de Navarro especulan que en *DS*, los “elementos ficticios (...) quizás permiten contar de una manera menos descarnada las atrocidades de la realidad en cuanto a la problemática migratoria actual” (65), pero resulta lo contrario: a través de la ficción, Luiselli puede describir algunos detalles de los accidentes y los riesgos que corren los refugiados durante el viaje de manera más brutal que en el ensayo, de modo que podría tener mayor impacto en el lector.

Ahora que se han analizado la estructura de las dos obras, la reescritura de la figura de Luiselli, y la reescritura de la historia de los niños refugiados dentro de *DS*, y se han contestado todas las preguntas formuladas en la introducción del presente capítulo, se pasará al análisis de la reescritura de *Pedro Páramo* en la novela de Luiselli.

Capítulo 3: La reescritura de *Pedro Páramo* en *Desierto sonoro*

En el presente capítulo, se investigará la reescritura de *Pedro Páramo* en *Desierto sonoro*. A diferencia del capítulo anterior, se trata de un caso de intertextualidad, ya que ambos textos son obras literarias, de distintos autores. Las dos son obras de ficción, y en cuanto al género, mientras que *DS* se basa principalmente en la actualidad (al menos en la primera parte del libro, como se ha visto en el capítulo anterior), *Pedro Páramo* se sitúa más en el realismo mágico (como dicen Hernández Vinasco et. al., Ramírez Ferreira, y Trapp en sus respectivas investigaciones).

Tras haber estudiado en mayor detalle los artículos que comentan *Pedro Páramo* (que será abreviado como *PP* a partir de ahora) en relación con la obra de Luiselli, resulta que varios investigadores han encontrado una relación intertextual entre *PP* y *Los ingravidos* (2011), que fue la primera novela escrita por Luiselli (Montes León y González Freire, Pacheco Roldán, Vanden Berghe, y Wolfenzon). Se ve entonces que no solo en *Desierto sonoro*, sino también en una novela anterior, Luiselli se inspiró en la temática y la estructura de la novela de Rulfo. La única de las cuatro fuentes sobre *Los ingravidos* que se refiere a *DS* es el libro de Wolfenzon, en el que comenta que “Luiselli continúa explorando la idea de lo fantasmático en la figura del inmigrante en *Los niños perdidos*” y en *Lost Children Archive* (107), y aunque denomina *PP* como una de las obras canónicas de la literatura mexicana en las que la figura del fantasma es central, no presta atención a la conexión entre las dos obras. En cuanto a *Desierto sonoro*, hay dos artículos que señalan que *PP* es uno de los intertextos en la novela (Navarro 17, Swiderski 96), pero como en Wolfenzon, no profundizan en la afirmación.

Resulta entonces que hasta ahora, nada sustancial ha sido escrito sobre la relación intertextual entre *PP* y *DS*. Por lo tanto, se la examinará detenidamente en este capítulo. En el análisis, se tomarán en cuenta varios factores de la relación intertextual entre las dos obras. En primer lugar, se discutirán la estructura y la focalización de ambas novelas. Después, se comentará cómo los protagonistas en ambas novelas llevan a cabo sus investigaciones, y por último, se estudiarán los diversos aspectos de las apariciones de los difuntos en *PP* y cómo son reescritos en *DS*. En esta última parte del análisis, se enfocará primero en el tema del sonido en ambas obras, y después en un capítulo de *DS*, titulado “Sueña caballos,” en el que figuran todos los aspectos de las apariciones en *PP* en conjunto. No sólo se describirá la reescritura a nivel sintáctico, sino también se la interpretará a nivel semántico, contestando preguntas como ¿qué connotaciones tienen la estructura y la focalización de *PP* y cómo

cambian en *DS*?, ¿qué connotaciones tienen los ecos en ambas novelas?, y ¿qué significa la representación de los muertos en las dos obras?, para que en la conclusión se pueda contestar la pregunta principal de la investigación.

3.1: La estructura y la focalización de las dos obras

El primer elemento de *PP* que vale la pena comentar es la estructura fragmentada de la novela. Hay varios arcos narrativos, divididos entre 69 fragmentos. Los fragmentos no son titulados, la historia no es relatada en orden cronológico, y cambia a menudo la focalización entre fragmentos, sembrando confusión en el lector cuando lee el libro por primera vez. Esta confusión coincide con lo que siente Juan Preciado, el protagonista de la novela, de modo que tanto la estructura fragmentaria como el cambio de focalización pueden reforzar la empatía que tiene el lector con el protagonista.

González Boixo explica en su análisis en la introducción de *PP* que hay dos niveles narrativos principales: uno con una focalización interna, que está narrado por Juan Preciado, en primera persona, y uno con una focalización cero, que está narrado por un narrador en tercera persona que relata lo que pasó en los tiempos de su padre, Pedro Páramo (44). Añade que el primer nivel alude a menudo a los acontecimientos en el otro nivel, y estas alusiones ayudan al lector a entender mejor la historia. Esta variación entre un narrador en primera persona y uno en tercera persona hace por un lado que la narrativa sea más clara, ya que el lector sabe si la historia se sitúa en el presente o en el pasado, pero por otro lado crea confusión, ya que el lector no sabe muy bien quién narra qué partes de la historia, y desde qué perspectiva.

A lo largo de *DS*, en cambio, la estructura de la novela es muy clara. Cada fragmento tiene un subtítulo, y está claro quién narra la historia y si se sitúa en el presente o en el pasado. Tanto como en *PP*, la novela de Luiselli también tiene dos niveles narrativos que se distinguen por la focalización: por una parte, está la trama principal, con una focalización interna, y por otra parte, está el libro *Elegías*, con una focalización cero. Además, hay un capítulo en el que Luiselli provoca la confusión en el lector de modo similar a Rulfo en *PP*. El pasaje en cuestión es el capítulo “Sueña caballos”, en el que se relata la última parte del viaje de los hijos de la familia protagonista, en la que atraviesan el desierto a pie. Deshidratados, hambrientos, y agotados, los hijos ya no pueden pensar con claridad. Esta falta de claridad por parte de los personajes (de los que el hijo mayor es narrador de la historia) es expresada a través de una estructura y focalización confusas. A simple vista, parece que el pasaje en cuestión no es fragmentado. En cambio, entre las páginas 385 y 409,

la narrativa consiste en una larga frase continuada, pareciendo contraria a la estructura fragmentada de *PP*. Sin embargo, al leer más atentamente, resulta que la narrativa no es lineal en absoluto. A menudo, la narración principal es interrumpida por los pensamientos que tiene el hijo narrador. Estos pensamientos se prolongan tanto, y se desvían tanto del tema, que el lector puede perder el hilo y puede tener que volver al principio del pensamiento para empezar a leer otra vez. Sin embargo, como la parte del libro es una larga frase, es difícil encontrar los principios de los pasajes, por lo que es un esfuerzo leerla.

Además, en este capítulo, la focalización se hace más confusa. Hasta entonces, la trama principal es narrada exclusivamente en primera persona por el hijo de la familia. En los términos de Genette, se puede hablar entonces de una focalización interna, ya que el narrador dice lo que sabe el personaje. En este capítulo, sin embargo, una focalización interna, desde la perspectiva del hijo, alterna con una focalización cero, cuando un narrador desconocido, en tercera persona, narra acontecimientos que el hijo no puede saber. La focalización cambia por primera vez cuando el grupo de niños perdidos es descrito, caminando en dirección opuesta a los dos hijos, y mientras avanza la historia, la focalización alterna cada vez más frecuentemente entre los dos niveles, de modo que la narrativa se vuelve progresivamente más confusa.

Para contestar la primera pregunta formulada en la introducción del presente capítulo, ¿qué connotaciones tienen la estructura y la focalización de *PP* y cómo cambian en *DS*?, resulta que en la obra de Rulfo, la fragmentación del texto y su focalización y cronología confusas hacen que el lector experimente una confusión igual al protagonista de la novela. En la mayoría de *DS*, los dos elementos del texto son más claros que en *PP*, de modo que el lector puede entender la narrativa con más facilidad que la de *PP*. Sin embargo, en el último capítulo de *DS*, tanto la estructura como la focalización se vuelven confusas, lo que coincide con el estado mental de los personajes.

3.2: Las investigaciones de los protagonistas de las dos obras

En *PP*, Juan Preciado viaja a un pueblo, llamado Comala, para encontrarse con su padre; fue el último deseo de su madre, quien lo expresó en su lecho de muerte. Resulta, sin embargo, que Pedro Páramo ya murió. A lo largo de la novela, Juan va descubriendo la historia de su padre en base a varias fuentes. Parte de la información la recibe de las conversaciones con sus interlocutores, y parte oyendo los monólogos de los muertos que están enterrados cerca de él (González Boixo 48-49), después de que él se ha muerto también. Resulta entonces que la historia del enigmático Pedro Páramo se va esclareciendo para Juan Preciado a través de las

informaciones de varias fuentes, y tanto el protagonista como el lector van aprendiendo cada vez más según procede la historia. Cabe decir que el lector conoce una versión más completa de la historia de Pedro Páramo que Juan, ya que hay episodios enteros del pasado de Pedro Páramo (los que tienen una focalización cero), cuya información Juan nunca llega a conocer.

De modo similar a *PP*, *DS* también tiene una figura enigmática de la que una protagonista va aprendiendo cada vez más, recolectando informaciones desde una multitud de fuentes. Se trata en este caso de la narradora femenina de la novela, que intenta desvelar la figura del niño refugiado. Investiga la ley migratoria ya antes de que ella y su familia emprendan el viaje, y mientras están en el camino, se entera de las noticias que conciernen a la crisis de refugiados a través de la prensa, la radio, y los rumores que oyen en los lugares que visitan. Otra fuente principal, especialmente en cuanto a la perspectiva de los niños refugiados que no han llegado a su destinación, es el libro *Elegías para los niños perdidos*, que presenta una historia detallada a la narradora (y a su hijo) sobre los niños refugiados. Enfocándose en las investigaciones de la narradora sobre los niños refugiados, en general, la narradora sabe más que el lector. Todos los acontecimientos antes del viaje son desconocidos por el lector hasta que la narradora los relata. Por otra parte, el lector es la única persona que llega a leer el libro entero de *Elegías* (si no se toma en cuenta el undécimo fragmento, que es saltado). Mientras que la madre solo llega a leer siete fragmentos, y el hijo diez, este último pierde el libro al montar el tren en el pasaje titulado “Objetos” (346-347), y el duodécimo hasta el decimoséptimo fragmento solo figuran en un capítulo aislado de la trama principal, titulado “Corazón de luz,” de modo que los personajes no llegan a leer los fragmentos restantes.

Resulta entonces que en ambas novelas, se van aprendiendo cada vez más sobre una figura enigmática (Pedro Páramo en *PP* y el niño refugiado en *DS*) a través de trozos de información, que son presentados de manera fragmentada. Esta manera de proveer información lleva consigo una connotación de misterio en las dos obras. Tomando en cuenta el papel del lector y las fuentes de información, sí difieren hasta cierto punto las connotaciones de las obras. En *PP*, Juan Preciado recibe la información en base a las interrogaciones con los aldeanos y monólogos que llega a oír por casualidad. Sin embargo, el lector consigue situarlos mejor que el protagonista, ya que él tiene más información de fondo. Al contrario, la narradora de *DS* parece dominar mejor sus investigaciones: tiene un papel activo en la búsqueda de información, y aunque no sabe muy bien al principio cómo va a formar su proyecto sonoro, examina sus fuentes con ojo crítico. Además, el hecho de que en

la mayoría de su narrativa, la narradora sabe más que el lector, hace que sus investigaciones parecen más fiables que las de Juan Preciado.

3.3: Las apariciones de los difuntos

Uno de los temas principales en *PP* son las apariciones de los difuntos. Estas apariciones tienen varios aspectos en el libro. En primer lugar, tienen un aspecto auditivo: figuran como ecos del pasado, que Juan Preciado oye como si los sonidos se produjeran en el presente. También tienen un aspecto sensitivo, en el sentido de que Juan siente la presencia de los fantasmas (“Y aunque no había niños jugando, ni palomas, ni tejados azules, sentí que el pueblo vivía” [108]). Por último, están las verdaderas apariciones de los difuntos, que tienen un aspecto visual (ya que Juan los ve), un aspecto auditivo (ya que habla con ellos), e incluso, un aspecto físico, ya que hay algunos momentos en los que hay contacto físico entre Juan y los fantasmas.

Como el sonido y los ecos en específico son un tema prominente en *DS* también, se examinará primero individualmente este aspecto. A través de una selección de pasajes ejemplares, se establecerán las connotaciones que tiene el aspecto auditivo en *PP*, después de que se compararán estas connotaciones con la novela de Luiselli. Después, se estudiará la reescritura de todos los aspectos en conjunto, enfocándose otra vez en el capítulo “Sueña caballos.”

3.3.1: El tema del sonido

Los primeros ecos aparecen ya bastante temprano en la novela de Rulfo. Cuando Juan Preciado está hablando con Eduviges Dyada, se da cuenta que ella no escucha lo que le dice, y resulta que está escuchando el caballo de Miguel Páramo (120). Eduviges pregunta a Juan si lo oye también, pero no es así, dando un toque de misterio al sonido. Explica que tanto Miguel Páramo como su caballo ya murieron, por lo que los ecos tienen una connotación ominosa. Esta connotación se refuerza cuando, por la noche, Juan oye a alguien gritando: “¡Déjenme aunque sea el derecho de pataleo que tienen los ahorcados!” (131). Explica Damiana Cisneros más tarde que en el cuarto donde durmió Juan ahorcaron a Toribio Aldrete, y que el grito “[t]al vez sea algún eco [de él] que está aquí encerrado” (132).

Algo más tarde, cuando Damiana y Juan cruzan el pueblo, la mujer explica que el pueblo está lleno de ecos. Dice que por mucho tiempo oía el rumor de una fiesta, sin que hubiera una, y que en algún momento dejó de oírla. “Y es que la alegría cansa” (139), añade, confirmando otra vez las connotaciones negativas que llevan consigo los ecos. Aunque ya no

le espantan a Damiana (139), quien se ha acostumbrado a los ecos, no se puede decir lo mismo sobre Juan Preciado. En los fragmentos siguientes, mientras deambula por la ciudad, oye numerosos ecos del pasado. El lector tiene que leer atentamente para saber cuáles de los diálogos son sonidos del pasado, y cuáles suceden en el presente. Juan se da cuenta que las palabras que ha oído hasta entonces “no tenían ningún sonido, no sonaban; se sentían; pero sin sonido, como las que se oyen durante los sueños (145). Se ve aquí que el aspecto auditivo y el aspecto sensitivo de las apariciones de los difuntos solapan, haciendo que los sonidos del pasado sean aún más misteriosos. Cuando Juan explica a Dorotea cómo murió, dice que “me mataron los murmullos” (155).

Resulta entonces que en *PP*, los ecos siembran la confusión, tanto para el protagonista como para el lector, y las connotaciones que llevan consigo son ominosas, misteriosas, y negativas. Los que todavía no están acostumbrados a los sonidos del pasado se espantan de ellos, y Juan Preciado incluso muere por el impacto que le producen.

Como ya se ha visto en el capítulo anterior, el sonido es un tema importante en *Desierto sonoro* también. Empieza con el título de la traducción española de la novela, que ya pone énfasis en el papel del sonido en el libro. Se estudiará primero el papel de los ecos en los proyectos sonoros de la narradora y su esposo, y después, se examinará hasta qué punto y cómo cambian las connotaciones negativas de los ecos en *PP* en la novela de Luiselli.

El marido de la narradora trabaja en un proyecto sonoro sobre los Apaches, al que se refiere como un “inventario de ecos” (33). Al principio, la narradora lo interpreta como si estuviera “persiguiendo fantasmas” (179), ya que los Apaches de su proyecto ya no viven, pero en algún momento, se da cuenta que su marido intenta “grabar los sonidos que ahora, en el presente, se escuchan en ciertos lugares por los que alguna vez caminaron, hablaron y cantaron Gerónimo y los otros apaches que pelearon junto a él,” y añade que cada sonido es parte de “un paisaje sonoro, en donde Gerónimo estuvo alguna vez” (180). Después de esta realización, la narradora planea para su propio proyecto sobre los niños refugiados que no han llegado “grabar un documento que registre los sonidos, las huellas y los ecos que los niños perdidos dejan tras de sí” (184).

En ambas novelas, los ecos son parte de la imagen completa del pasado. Parte de la diferencia entre las dos obras es el papel de los personajes en relación con los ecos. Similar a lo que se ha visto con respecto a las investigaciones, Juan Preciado parece tener poco control sobre los ecos, y ni siquiera sabe en muchos casos que los sonidos que oye son ecos del pasado. Los ecos son escasos, revelando así una fracción de la historia completa, y creando

por lo tanto una atmósfera de misterio. Los personajes en *DS*, en cambio, buscan conscientemente los ecos y sonidos que asocian con una parte del pasado (o pasado reciente, en el caso de la narradora). Los ecos en *DS* son más bien herramientas usadas por los personajes para contar su historia, en vez de un fenómeno que les ocurre, de modo que tienen una connotación menos inquietante que en *PP*.

También difieren la naturaleza de los ecos y sus connotaciones en ambas novelas. El realismo mágico de la novela de Rulfo permite que los sonidos verdaderamente sean ecos del pasado y murmullos de los difuntos que aparecen en forma auditiva. Estos murmullos, como ya se ha visto, llevan consigo connotaciones de ominosidad y negatividad. En la novela de Luiselli, que se basa principalmente en la actualidad, los ecos son más bien simbólicos, ya que son sonidos del presente que recuerdan al pasado. Se verá que en la mayoría de *DS*, los ecos tienen connotaciones más positivas. Sin embargo, hay dos excepciones. La primera es el cuarto fragmento de las *Elegías*, que se comentará a continuación, y la otra es el capítulo de los dos hijos en el desierto, que se estudiará en gran detalle en la sección 3.3.2.

En el fragmento de las *Elegías*, los niños caminan por la selva, y empiezan a escuchar muchos otros pasos, susurros, y voces “que no suenan nada humano” (209). Incluso hay conversaciones entre las voces (supuestamente de refugiados muertos), como en *PP*, hablando sobre cómo murieron ellos. Un cura evangélico explica a los niños que son las voces de “almas muertas pero necias de apego al mundo” (210). El hecho de que el libro *Elegías* sea un libro de ficción dentro de la novela de Luiselli permite que el realismo mágico de *PP* vuelva en este pasaje. Los susurros realmente son apariciones auditivas de los difuntos en la selva, a diferencia de los ecos de los Apaches que son sonidos del presente que recuerdan al pasado. Las voces les dan miedo a los niños, y al dejar este elemento de *PP* intacto, la reescritura confirma su connotación negativa y ominosa.

En el resto de *DS*, las connotaciones de los ecos son generalmente más positivas que en *PP*. Un pasaje ejemplar en el que las connotaciones negativas de *PP* son rechazadas es cuando la familia sube una montaña y hay un silencio incómodo. El hijo (que narra esta parte del libro) rompe el silencio con un grito que rebota contra las montañas, creando un eco muy claro. Con este eco, vuelven la felicidad y la armonía entre los personajes. Para resaltar la claridad de los ecos en las montañas, el hijo los contrasta con los de un antiguo túnel donde iban a menudo en Nueva York (280). El padre dice más tarde que en Echo Canyon, los ecos son aún más fuertes, y “si escuchas con atención, puedes oír las voces de los guerreros chiricahuas, desaparecidos hace mucho tiempo” (285). Al final del libro, los ecos en Echo Canyon son la salvación de los niños, ya que ayudan a los padres a encontrar a sus hijos,

porque oyen sus ecos. Estos ecos, por lo tanto, tienen una connotación muy positiva, contraria a los murmullos que mataron a Juan Preciado en *PP*.

En cuanto a la segunda pregunta formulada en la introducción de este capítulo, ¿qué connotaciones tienen los ecos en ambas novelas?, se ve que las connotaciones de confusión, misterio, y negatividad de los ecos del pasado en *PP* se deben a que son escasos, a que Juan no los controla, y a que no son claros (lo que sugieren las palabras como “murmullos” [155] o “zumbar” [156]). Considerando las ideas de Claes sobre la semántica de la intertextualidad, se puede decir que en el cuarto fragmento de *Elegías* en *DS*, en el que las voces tienen las mismas características como en *PP*, las connotaciones de la versión original son confirmadas. En la mayoría de la novela, sin embargo, las características de los ecos son más positivas: tienen claridad, son usados como herramientas narrativas por los personajes, y son puestos en marcha por ellos, de modo que sus connotaciones se vuelven positivas también y las connotaciones de este aspecto de *PP* son rechazadas.

3.3.2: “Sueña caballos”

Ahora que se ha examinado detenidamente cómo el aspecto auditivo de las apariciones de los difuntos en *PP* ha sido reescrito en *DS*, se estudiará el conjunto de los aspectos en el capítulo “Sueña caballos,” en el que el hijo de la familia protagonista y su hermana cruzan el desierto a pie. Es también en este capítulo donde Luiselli ha incorporado las cuatro alusiones a *PP* que explicita y justifica en sus “Notas sobre las fuentes” al final de su novela. Se analizarán primero estas cuatro alusiones, y después, se comentarán el encuentro entre los hijos y los niños perdidos y el pasaje que lo precede.

Como Luiselli explícitamente ha puesto las cuatro alusiones en la lista de obras citadas, vale la pena prestarles atención. Se pondrán abajo las cuatro frases como aparecen en la novela de Rulfo, seguidas por sus versiones reescritas en *DS*. La cita de *DS* es una cita larga, que se ha dividido en cuatro partes, para que sea más clara cómo son reescritas las frases de *PP*:

Después de trastumbar los cerros, bajamos cada vez más. Habíamos dejado el aire caliente allá arriba y nos íbamos hundiendo en el puro calor sin aire. (*PP* 105)

los niños sienten que van bajando, de algún modo, sobre todo ahora que el aire caliente ha quedado a sus espaldas y que se hunden en un calor sin viento, en el punto más bajo de la concavidad del valle... (*DS* 393)

Era la hora en que los niños juegan en las calles de todos los pueblos. (*PP* 107)

...donde encuentran un pueblo fantasma hacia el final de la tarde, a la hora en que los niños suelen salir a jugar, sólo que en ese pueblo no hay nadie y no se oye nada... (*DS* 393)

Mis pisadas huecas, repitiendo su sonido en el eco de las paredes teñidas por el sol del atardecer. (*PP* 107)

...salvo sus propios pasos, haciendo eco en las paredes que el sol, orondo y bajo, tiñe de amarillo... (*DS* 393)

Miré las casas vacías; las puertas desportilladas, invadidas por la hierba. (*PP* 107)

...nada sino casas abandonadas, algunas de ellas con paredes agrietadas y ventanas rotas (...) caminando (...) entre el cascajo de antiguos muros de adobe destruidos por las hierbas (*DS* 393)

Se ve que Luiselli ha incorporado cada elemento de las cuatro frases de *PP* en el pasaje en *DS*. En la versión reescrita, todas las frases son parafraseadas, de modo que no es el contenido, sino el estilo que ha sido adaptado más para corresponder con el resto del texto. Las cuatro frases son descripciones de Comala de cuando Juan Preciado entra por primera vez al pueblo. El hecho de que Luiselli haya recreado tan nítidamente esta parte de la novela de Rulfo en su propia obra, puede ser interpretado de varias maneras.

Por un lado, puede ser una pista que el grupo de niños perdidos, con los que los hijos protagonistas se encuentran más tarde, sean apariciones. Este encuentro es uno de los elementos del realismo mágico que aparecen en la narrativa principal de la novela (es la segunda excepción a la que se aludió antes), así que al indicar que el pasaje alude a *PP*, puede ser que Luiselli avise al lector que el pasaje es un homenaje al libro y que habrá una tendencia al realismo mágico en este capítulo. También Garí Barceló dice en su artículo, “La crisis,” que “[e]l desierto, como escenario final, introduce la posibilidad de imaginar o

alegorizar las voces perdidas” (362). La cita coincide con lo que se acaba de decir, que en el escenario descrito del mismo modo como el de *PP*, hay más espacio para elementos del realismo mágico que en el resto de la novela.

Por otro lado, al describir un escenario que se parece tanto a Comala (parafraseando las frases exactas que usó Rulfo para describir el pueblo), las connotaciones que tiene el pueblo en *PP* son confirmadas e incorporadas en la novela de Luiselli. Por ejemplo, hay un paralelo entre Comala y el Infierno en el libro de Rulfo, confirmado por el hombre que está con Juan Preciado cuando entra al pueblo: “está sobre las brasas de la tierra, en la mera boca del Infierno” (105). Este paralelo es reutilizado en *DS* para describir el desierto, cuando el grupo de niños perdidos oye una voz que dice “espera a que lleguemos al valle de San Simón, dicen que parece como si estuviera ubicado a las puertas mismas del infierno” (394). En las cuatro frases de *PP* que se acaban de citar, Comala es descrito como un tipo de pueblo fantasma (aunque Rulfo no usa estas palabras exactas). La descripción lleva consigo una atmósfera misteriosa y ominosa, que es reutilizada cuando las alusiones son parafraseadas en *DS*.

En la parte del encuentro entre los dos hijos de la familia protagonista y los niños perdidos, Luiselli ha incorporado todos los aspectos de las apariciones de los difuntos de *PP*. Se estudiará primero cómo cada elemento es reescrito en la novela de Luiselli, y después se discutirá la función de la reescritura.

Ya antes de que lleguen al valle donde encuentran a los niños perdidos, el hijo siente su presencia: “Sentí que nos estábamos acercando cada vez más a los niños perdidos” (324). Mientras avanza el viaje, el hijo va viendo cada vez más semejanzas entre su viaje y el de los niños perdidos en *Elegías*. Igual como los ecos de los proyectos de sus padres, sus acciones en el presente le recuerdan a las acciones de los niños perdidos. Algo más tarde, cuando llegan a la estación de Lordsburg, el hijo dice que “[p]arecía como si todos hubieran muerto o desaparecido de pronto, porque podías sentir a las personas, pero no se veía a nadie” (330). Del mismo modo en que Juan Preciado siente una presencia fantasmal al acercarse a Comala, la sensación del hijo también implica que van a encontrar algo sobrenatural.

Cruzando el desierto a pie, los dos hijos oyen sonidos de un pueblo que podría ser Comala (como las campanas de una iglesia, o el sonido de caballos acercándose [392]), y el hijo dice que “no sabía si estaban en [su] cabeza o en el aire” (392). Se pregunta si no estarían oyendo “el sonido de todos los muertos del desierto” (392), confirmando lo que sugería la sensación que se comentó en el párrafo anterior. En los términos de Genette, se podrían

interpretar las experiencias del hijo como alusiones a *PP*, ya que el protagonista de la novela rulfiana también siente lo mismo, y al leerlas con *PP* en mente, el significado de las observaciones de *DS* se vuelve más amplio.

No solo son los dos hijos que oyen los murmullos, sino también los oyen los cuatro niños perdidos cuya perspectiva narrativa se alterna con la de los hijos. Hay varias ocasiones en las que hay ‘apariciones auditivas’, como por ejemplo cuando “oyen los ecos más profundos de las cosas que alguna vez estuvieron allí que ya no están (...) [y] el ininterrumpido murmullo de otros niños, que murieron antes que ellos” (394). Cada pasaje refuerza más el paralelo entre la Comala de Juan Rulfo y el lugar en el que los niños se encuentran.

Aunque los contextos sean diferentes, la función de los ecos es igual en las dos obras. Ya se ha visto que en *PP*, parte de la historia de Pedro Páramo se presenta a través de las voces y murmullos que oye Juan en Comala. En *DS*, los ecos funcionan de manera igual, salvo que no cuentan la historia de Pedro Páramo, sino la de los niños refugiados que no han llegado a su destinación. Los sonidos que produjeron en el pasado vuelven en forma de ecos, y sus pensamientos y preocupaciones en forma de voces y murmullos. A través del aspecto auditivo, la historia de los niños refugiados se cristaliza cada vez más.

Cuando llegan a la góndola de un tren abandonado, los hijos encuentran a los cuatro niños perdidos, que tienen el mismo papel en *DS* como las apariciones de los difuntos en *PP*. Empieza el contacto cuando el hijo tira una piedra en la góndola para ver si está alguien dentro y vuelve del otro lado otra piedra “como un eco de piedra” (399), que es un capricho del tema de los ecos en la novela. Cuando el hijo pregunta quién está allí, los cuatro niños están alegres de oír “una voz real, por fin, no ya un eco del desierto ni un espejismo sonoro como los que han venido persiguiéndolos desde hace rato” (399). Esta frase muestra que igual como en *PP*, las voces espantan, confirmando así las connotaciones negativas de los murmullos. Mientras se refugian de la tormenta en la góndola abandonada, la chica mayor de los niños perdidos habla con el hijo narrador y le dice que había sido una tontería que los hijos se escaparan de sus padres sin razón verdadera, a diferencia de los niños refugiados. Es decir, a través de las apariciones de los niños perdidos, Luiselli muestra más detalles sobre los niños refugiados sin compañía, y ellos, a su vez, explican más sobre su perspectiva al hijo de la familia protagonista.

Se ve entonces que no solo las connotaciones de *PP* son reutilizadas cuando Luiselli incorpora los aspectos del libro su propia novela, sino que también la función de estos aspectos es reutilizada y aplicada dentro de otro contexto. Para contestar la última pregunta

que se ha formulado en la introducción del presente capítulo, ¿qué significa la representación de los muertos en las dos obras?, resulta que en *PP*, la función de los ecos y las apariciones de los difuntos es que a través de ellos, Rulfo cuenta la historia de Pedro Páramo y sus contemporáneos, quienes ya están muertos. En *DS*, los difuntos también cuentan sus experiencias y las historias de su tiempo. Sin embargo, en vez de contar una historia ficticia como la de Pedro Páramo, Luiselli usa las mismas herramientas para contar la historia de los niños refugiados que no llegan, “aquellos cuyas voces han dejado de oírse porque están, tal vez irremediabilmente, perdidas” (186). Es verdad que los personajes en *DS* también son ficticios, pero a diferencia con *PP*, tienen vínculos más claros con la actualidad, y a través de los personajes, Luiselli presenta la crisis de refugiados desde una perspectiva que a menudo es ignorada.

Ahora que se han investigado la estructura y la focalización de las dos obras, el papel de los personajes en sus investigaciones, el tema del sonido en ambas novelas, y los demás aspectos de las apariciones de difuntos, se seguirá con el análisis comparativo, en el que se resumirán y compararán los resultados más interesantes de los capítulos 2 y 3.

Capítulo 4: Análisis comparativa

En este capítulo, se resumirán los resultados más interesantes de los análisis, discutiendo las observaciones sobre los tres libros en conjunto. Se comentarán primero la estructura y la focalización de las obras, luego el papel de los narradores en las respectivas historias, y después se verá cómo Luiselli ha incorporado los diversos elementos de *PP* en las varias reescrituras de la historia de los niños refugiados.

Respecto a la estructura de las obras, se ha visto que los tres textos tienen una estructura fragmentada. Al escribir *DS*, Luiselli ha tomado elementos diferentes de *NP* y *PP*, respectivamente. El ensayo está estructurado en base al cuestionario de la Corte de Inmigración que Luiselli tenía que rellenar cuando entrevistaba a los niños refugiados. En *DS*, la estructura no está basada en un solo documento, sino en las siete cajas de mudanza que la familia protagonista lleva en la maletera del coche. Los miembros de la familia no solo rellenan sus propias cajas a lo largo del viaje, sino que también comentan, e incluso alteran el contenido de las cajas de los demás, de modo que las cajas tienen un papel más performativo en la novela que el cuestionario en el ensayo. Además, a diferencia del cuestionario, que es un documento impuesto por las autoridades, las cajas tienen una connotación de libertad, puesto que los personajes mismos tienen control sobre sus contenidos.

El elemento de *PP* en el que Luiselli se ha inspirado más a nivel textual, es la focalización. La novela de Rulfo tiene dos niveles narrativos principales: uno que se desarrolla en el presente y que es narrado con una focalización interna, desde la perspectiva de Juan Páramo, y uno que tiene lugar en el pasado, que es narrado con una focalización cero, en tercera persona. *DS* también tiene esta distinción: mientras que la trama principal tiene una focalización interna (primero es narrada por la madre de la familia, después por su hijo), la parte de la novela que tiene una focalización cero es el libro ficticio *Elegías para los niños perdidos*. Y tanto como en *PP*, en el que el primer nivel alude a menudo a los acontecimientos del otro nivel (González Boixo 44), los personajes de la trama principal también interactúan con el libro *Elegías*, por lo cual tiene un papel performativo dentro de la novela. Además, la “ficción abismal,” (28) como Doniz Ibáñez categoriza las *Elegías*, no solo existe como libro físico dentro de la novela, sino que su historia también se va entrelazando cada vez más con la trama principal.

Otro caso en el que la focalización de la novela de Luiselli y la del libro de Rulfo semejan es el capítulo “Sueña caballos,” en el que los hijos de la familia atraviesan el desierto a pie. En este pasaje, alternan una focalización interna, desde la perspectiva del hijo, y una

focalización cero, en la que los acontecimientos son narrados en tercera persona. Junto con la fragmentación de la narrativa, provoca una confusión por parte del lector, que igual como en *PP*, coincide con lo que experimentan los personajes.

Se ha visto en el segundo capítulo de la presente tesina que Luiselli ha reescrito varios elementos de su propia vida, como la había descrito en *NP*, a través del personaje de la madre de la familia en *DS*. No solo sus experiencias, sino también sus dudas y motivaciones vuelven en la novela. En el ensayo, Luiselli es como una figura de autoridad en la exposición de la crisis de refugiados. A pesar de que comente también los obstáculos que encuentra en su vida, expresa claramente su opinión sobre los diversos aspectos de la crisis, por lo que da una impresión segura. En cambio, en la novela, las dudas de la narradora tienen más peso, de modo que ella parece menos segura que Luiselli en *NP*. Y esto es uno de los méritos de escribir ficción. Como dice Luiselli en su entrevista con Katrien Steyaert, después de escribir *NP*, “in which I was able to deal much more directly with the issue,” pudo volver a la novela, “allowing it to be just sort of what novels are, which is a space where people pee and have sex and breathe and fight and sweat and think and mess up” (26:18-27:35). Es decir, aunque Luiselli misma esté muy informada en el asunto, a través de un personaje ficticio, ha tenido más espacio para expresar sus inseguridades en cuanto a la documentación y la representación de la crisis de refugiados, lo que es algo que no tuvo en esta medida cuando escribió el ensayo.

Aunque la narradora de *DS* parece menos segura que Luiselli en *NP*, en la comparación entre Juan Páramo y la narradora de *DS*, resulta que sí es más segura que el protagonista de *PP*, especialmente en cuanto a sus investigaciones. Los personajes de ambas obras investigan una figura enigmática: Juan Páramo, su padre; y la narradora de *DS*, el niño refugiado. A diferencia de la narradora, quien generalmente sabe más que el lector, acumula información desde varias fuentes, e interpreta críticamente estas fuentes, Juan Páramo recibe gran parte de la información por casualidad, y el entero segundo nivel narrativo (sobre los tiempos de Pedro Páramo) expone información que él ni siquiera llega a conocer, de modo que el lector sabe más que el personaje.

También en relación con el sonido, los personajes de *DS* tienen más control que Juan Páramo. Juan Páramo no controla los ecos del pasado, sino que le espantan e incluso le matan en un momento dado. Al contrario, los ecos en *DS* son como herramientas usadas por los personajes para transmitir un mensaje. Son reescritos como sonidos del presente que recuerdan al pasado (que es una versión menos sobrenatural de los verdaderos ecos del

pasado de *PP*) y la narradora y su esposo conscientemente buscan estos sonidos para sus respectivos proyectos.

En *DS*, se han encontrado cuatro manifestaciones de la reescritura de la historia de los niños refugiados, como Luiselli lo expone por primera vez en *NP*. Dos de ellas están directamente conectadas con casos de la actualidad y la historia, mientras que las otras dos permiten un juego más libre a la imaginación y a la ficción.

En primer lugar, Luiselli ha integrado la historia de las dos hermanas jóvenes cuya historia también cuenta en *NP*. En la versión reescrita, ha dejado casi todos los detalles de la versión original intactos, por lo que se podría considerarlo casi como un ejemplo de (auto)plagio. Una cosa que la trasposición de la historia no ficticia a la ficción ha permitido es que algunos elementos de la historia se hayan convertido en temas recurrentes de la novela, como por ejemplo, la narradora y su hijo que buscan a las chicas durante su viaje.

La segunda manifestación que tiene vínculos directos con la realidad es la historia de los Apaches. Mientras que la narradora trabaja en un proyecto sobre los niños perdidos, su esposo trabaja en un proyecto sobre los Apaches, por lo que los dos asuntos ya tienen una posición equivalente en la novela. Además, a través de los juegos de los hijos de la familia, Luiselli resalta las semejanzas entre las dos historias. Dice en una entrevista con Katrien Steyaert que “certain questions from a child, or juxtapositions of a child between two things can suddenly reveal disturbing connections between them or reveal (...) what we [as adults] have normalized, to be not as normal as we thought” (45:46-46:03). De este modo, ha podido resaltar los vínculos entre los dos fenómenos a través de los hijos protagonistas, aludiendo así al conocimiento de sus lectores sobre los Apaches para enriquecer la exposición de la crisis de los refugiados.

La tercera manifestación de la reescritura de la historia de los niños refugiados es el libro ficticio dentro de la novela: *Elegías para los niños perdidos*. A diferencia de la historia de las dos hermanas, que es una reescritura de un caso específico, *Elegías* es una reescritura de las observaciones y estadísticas generales sobre el viaje de los niños refugiados que Luiselli expone en el ensayo. La trasposición de los elementos del ensayo a la ficción le ha permitido a Luiselli a describir varios aspectos del viaje de manera más detallada. En vez de exponer estadísticas anónimas, que podrían ser leídas como titulares de periódico, Luiselli describe (o insinúa) los sucesos con detalles horrorosos. En combinación con el hecho de que estos acontecimientos ocurran a unos personajes con los que el lector empatiza, resulta en que la historia podría tener mayor impacto en el lector. Al escribir *Elegías*, Luiselli no solo ha

tenido más libertad en cuanto a la descripción de los sucesos, sino que a causa de que sea un libro de ficción dentro de una novela, Luiselli ha podido implementar elementos del realismo mágico de *PP*. Por ejemplo, en la cuarta *Elegía*, figuran verdaderos ecos del pasado, tal como aparecen en la novela de Juan Rulfo, en vez de su versión reescrita en la trama principal de *DS* (en la que son sonidos del presente que recuerdan al pasado).

La última manifestación es la trama de los hijos de la familia protagonista. En primer lugar, los dos hijos recorren un viaje similar al de los niños refugiados, cuando se escapan de sus padres, de modo que en la versión reescrita, Luiselli ha cambiado los personajes y sus antecedentes. Además, la ignorancia infantil y la imaginación del hijo hacen que la historia de los niños perdidos se mezcle con su propia trama. Por ejemplo, cuando el hijo planea la ruta que va a tomar con su hermana, confunde la realidad y la ficción: piensa en dónde podría encontrar a las dos hermanas que han estado buscando su madre y él a lo largo de la historia (y que existen en la realidad de la novela), pero también considera la ruta que toman los niños ficticios del libro *Elegías*.

Esta ignorancia infantil es uno de los elementos que pone en marcha un cambio gradual a lo largo de la novela, en cuanto al género. Es decir, la novela empieza como obra con muchos elementos autoficcionales y con muchas referencias a la actualidad de la crisis de refugiados, especialmente en la parte que es narrada por la madre de la familia. Mientras progresa la historia, sin embargo, la novela se inclina cada vez más hacia el realismo mágico de *PP*. Otro elemento al que se puede atribuir este cambio, es el libro *Elegías*, cuya historia como “ficción abismal” se entrelaza cada vez más con la trama principal.

El punto culminante de este cambio es el capítulo “Sueña caballos.” En este capítulo figuran cuatro alusiones a *PP* que Luiselli ha parafraseado e incorporado en su novela. Esta descripción del escenario en *DS*, que es tan similar a *PP*, puede ser interpretada de dos maneras. Por un lado, puede ser vista como una pista que el capítulo tiende al realismo mágico de la novela de Rulfo, y por otro lado, resulta en que las connotaciones misteriosas y ominosas que tiene el escenario en *PP* sean confirmadas y reutilizadas en *DS*.

Los tres aspectos de las apariciones de los difuntos en *PP* vuelven en este pasaje también: el hijo siente la presencia de las personas que han muerto; tanto él como los niños perdidos oyen los murmullos y sonidos de los que han muerto antes de ellos; e incluso aparecen físicamente los niños perdidos. Igual como en *PP*, en el que las voces y las apariciones de los difuntos cuentan la historia de Pedro Páramo, quien ya no puede contar su propia historia, las apariciones y los murmullos en *DS* cuentan la historia de los niños refugiados, “cuyas voces han dejado de oírse porque están, tal vez irremediabilmente,

perdidas” (Luiselli, *DS* 186). La diferencia principal es que la historia que cuentan las apariciones en *DS* tiene vínculos más claros con un fenómeno de la realidad (la crisis de refugiados) que la historia de *PP*.

Luiselli explica en el ensayo que “las historias difíciles necesitan ser narradas muchas veces, por muchas mentes, siempre con palabras diferentes y desde ángulos muy distintos” (*NP* 88). Y esto es exactamente lo que ha hecho en la novela: ha reescrito la historia de los niños refugiados desde la perspectiva adulta y la perspectiva infantil; la ha contado en relación con un fenómeno ya conocido (la historia de los Apaches); y la ha contado desde la perspectiva de los niños mismos, de una manera que solo permite la ficción.

Capítulo 5: Conclusión

En este capítulo, se contestará primero la pregunta principal de la presente tesina. Después, se reflexionará sobre la ejecución de la investigación, comentando las dificultades que surgieron y arguyendo sus posibles puntos de crítica. Por último, se propondrán unas posibles perspectivas para futuras investigaciones.

La pregunta principal que se ha formulado en la introducción de la presente investigación es: ¿cómo reescribe Luiselli *Los niños perdidos* y *Pedro Páramo* en su novela *Desierto sonoro*?

Resulta que al estructurar la novela, Luiselli se ha inspirado en el cuestionario de *NP*, y lo ha cambiado por unas cajas de mudanza que forman un archivo, contrastando sus connotaciones de libertad (ya que los personajes mismos rellenan y comentan sus contenidos) con el cuestionario como documento impuesto por las autoridades. Además, Luiselli ha transferido su propio personaje del ensayo de no ficción a la novela en forma de la madre de la familia protagonista. Esta transferencia le ha dado la oportunidad de discutir ampliamente las dudas que surgen en la documentación y representación correctas de un fenómeno como la crisis de los niños refugiados.

De acuerdo con lo que dice Luiselli en el ensayo, que las historias difíciles deben ser narradas en muchas maneras, desde muchas perspectivas (88), se han encontrado en *DS* cuatro manifestaciones de la reescritura de la historia de los niños refugiados, como Luiselli la expuso por primera vez en *NP*. En primer lugar, ha reescrito el caso de las dos chicas guatemaltecas (que son mexicanas en la novela), dejando casi todos los elementos de la versión original del ensayo intactos, pero convirtiendo la búsqueda de las chicas en un tema recurrente de la novela. Luego, está la historia de los Apaches, que vincula con la situación de los niños refugiados a través de los juegos de los hijos protagonistas, y que refuerza el entendimiento del lector de la crisis actual, aludiendo a su conocimiento del fenómeno del pasado. En tercer lugar, está el libro ficticio *Elegías para los niños perdidos*, en el que Luiselli describe las atrocidades que ocurren a los refugiados durante el viaje de manera detallada, que contrasta con las estadísticas anónimas del ensayo. La última manifestación de la reescritura de la historia de los niños refugiados es la trama de los dos hijos de la familia protagonista. No solo confunden la historia ficticia de los niños perdidos de las *Elegías* con la realidad de la novela, sino que ellos mismos emprenden un viaje similar a los niños refugiados de *NP*.

A estas últimas dos reescrituras se les puede atribuir un cambio de género gradual del libro. Al principio, la novela está basada principalmente en la actualidad y en las experiencias de Luiselli misma, pero a lo largo de la obra, en parte por la ignorancia infantil del hijo que narra la segunda mitad del libro, y en parte porque la historia de las *Elegías* se va entrelazando progresivamente con la trama principal, figuran cada vez más elementos del realismo mágico. De este modo, al principio, la novela es más cercana a *NP*, y al final más a *PP*.

En cuanto a la novela de Rulfo, Luiselli se ha inspirado, entre otras cosas, en la focalización. No solo funciona para distinguir dos niveles narrativos: la trama principal con una focalización interna; y la historia de las *Elegías* con una focalización cero, sino que en el capítulo “Sueña caballos,” estos dos niveles de focalización se alternan, evocando una confusión por parte del lector que coincide con lo que experimentan los personajes (igual como en *PP*).

Luiselli también ha incorporado el tema del sonido en su novela. En *PP*, los ecos verdaderamente son sonidos del pasado que reverberan en el presente, algo que permite el realismo mágico de la novela. En la primera parte de *DS*, en la que todavía no hay muchos elementos del realismo mágico, los ecos son reescritos en una forma menos sobrenatural: son sonidos del presente que recuerdan al pasado. Mientras progresa la historia, sin embargo, (y especialmente en el capítulo “Sueña caballos”), sí empiezan a figurar ecos del pasado similares a los de *PP*. Estos ecos son uno de los aspectos de los difuntos que Luiselli ha tomado de la novela de Rulfo e integrado en su propia obra. Las apariciones funcionan como estrategia narrativa para contar la historia de los niños refugiados que han muerto en el camino. La diferencia entre la historia que cuentan las apariciones en *DS* y la de las apariciones en *PP* es que la de *DS* tiene vínculos más directos con un fenómeno de la realidad (la crisis de los refugiados) que la de *PP*.

Como se explicó en la introducción y el marco teórico de la presente tesina, se ha optado por el concepto de la reescritura como enfoque de la presente tesina por su dimensión ideológica. Sobre el aspecto ideológico de *DS* como reescritura de *NP*, se podría decir que la reescritura cambia el enfoque desde la crítica del sistema hacia la empatía por los niños refugiados. A través de la autoficción, Luiselli puede comentar las cuestiones éticas de la representación de una crisis. La importancia en *DS* de la narración de la historia desde la perspectiva de los niños, que se manifiesta especialmente en el libro *Elegías* y en la trama de los hijos de la familia protagonista, puede ser interpretada como un esfuerzo de Luiselli a

reforzar la empatía que el lector siente por los niños, cambiando así el enfoque desde el sistema migratoria (que critica en *NP*) hacia sus víctimas.

Se podría interpretar la reescritura de los elementos de la novela de Rulfo como medio para llevar a cabo este cambio, ya que los aspectos más importantes que Luiselli ha tomado de la novela rulfiana: los diversos aspectos de las apariciones de los difuntos, le ayudan a contar la historia desde la perspectiva de los niños refugiados que han muerto durante su viaje a los Estados Unidos.

Ahora que se ha formulado una respuesta a la pregunta principal de la presente investigación, se reflexionará sobre la ejecución de la investigación, y se discutirán las dificultades que surgieron, así como sus posibles puntos de crítica. Además, se propondrán unas posibles perspectivas para futuras investigaciones.

En primer lugar, se discutirá cómo se han operacionalizado los conceptos y términos de Genette y Claes. Empezando con la intertextualidad de Genette, no se han encontrado *citas* de *NP* o *PP* en *DS*. Sin embargo, sí se han encontrado múltiples ejemplos de *plagio* (y *autoplagio*, cuando plagia su propio ensayo). Un ejemplo es la manera de describir a los niños refugiados. En *NP*, Luiselli dice que los niños en la corte tienen los “labios partidos” (*NP* 15). En la primera *Elegía*, los niños perdidos también son descritos con “labios partidos” (*DS* 181). Es más, cuando los hijos de la familia protagonista atraviesan el desierto, el hijo dice que su hermana tiene “los labios todos cuarteados” (*DS* 331). En este último caso, no son los niños refugiados, sino la propia hija de la narradora a la que la descripción ha sido adaptada, indicando de manera sutil el entretrejimiento de las distintas tramas.

También se han encontrado numerosas *alusiones* en *DS*, tanto al ensayo como a la novela de Rulfo. Por ejemplo, hay dos pasajes en el libro *Elegías* que aluden a *NP*. En la quinta y la décima *Elegía*, alguien (primero un hombre desconocido y después el coyote) explica a los niños cómo tienen que subir a los trenes durante su viaje, pero resulta que en ambos casos, los niños no entienden las instrucciones (*DS* 216, 343). Se podría interpretarlo como una alusión al hecho de que en la Corte Federal de la Inmigración, Luiselli tenía que traducir las preguntas del cuestionario “del idioma adulto al idioma de los niños” (*NP* 58), porque si no lo hacía, los niños no las entendían. Se puede ver esta alusión como otro vínculo entre la historia de los niños refugiados en *NP* y la de los niños perdidos en las *Elegías* en *DS*.

En cuanto a la hipertextualidad de Genette, se han encontrado casos en los que el *hipertexto* deriva del *hipotexto* a través de una *transformación simple*, tanto como a través de una *imitación*. Unos ejemplos claros son las varias manifestaciones de la reescritura de la

historia de los niños refugiados de *NP*. El libro *Elegías* podría ser interpretado como una *transformación simple*, ya que cuenta la misma historia como los niños en *NP*, pero en más detalle y con personajes ficticios. La historia de las Apaches podría ser considerada como una *imitación*, ya que es una historia diferente, pero sí hay vínculos muy claros entre las dos historias.

También el concepto de la *focalización*, introducido por Genette, ha resultado muy útil para el análisis de las obras. Por ejemplo, en el capítulo “Sueña caballos,” la distinción que propone Genette entre los varios niveles de focalización ha ayudado a analizar mejor este aspecto de la narrativa, por lo que se ha podido concluir que se alternan una *focalización interna* y una *focalización cero*.

Por último, respecto a la semántica de la intertextualidad, las *connotaciones* de los diversos elementos de las respectivas obras y sus relaciones han tenido un papel importante en el análisis. Se han encontrado casos en los que las connotaciones del texto original fueron *confirmadas*, como las connotaciones misteriosas y ominosas que lleva consigo la descripción de Comala en *PP*. Luiselli parafraseó cuatro frases de este pasaje rulfiano para describir el escenario en el capítulo “Sueña caballos,” de modo que las connotaciones del texto original fueron confirmadas. También se han encontrado ejemplos en los que las connotaciones originales fueron *rechazadas*, como las cajas de mudanza en *DS*, cuya connotación de libertad contrasta con las connotaciones del cuestionario de *NP*, como documento impuesto por las autoridades.

Cabe decir que la teoría de la intertextualidad es una teoría interpretativa. Se ha intentado basar los argumentos y las conclusiones en las observaciones que pueden ser indicadas con citas y referencias lo mejor posible, pero es inevitable que el análisis sea subjetivo hasta cierta medida. Considerando la teoría de Paul Claes, y sus ideas sobre la pragmática de la intertextualidad, que tiene que ver con la relación entre el texto y sus usuarios (Claes 60), se puede decir que las obras han sido analizadas con una posicionalidad específica, que es la de una mirada ‘occidental,’ a causa de que el investigador de la presente tesina es de los Países Bajos y su enseñanza literaria acuerda con la cultura del país.

Un posible punto de crítica podría ser que, aunque *NP* también tratase de la crisis de refugiados, varios elementos de *DS* que en el análisis se han interpretado como alusiones al ensayo, no necesariamente vienen de ello, sino que son informaciones generales sobre el tema. Sin embargo, como se dijo en el párrafo anterior, se han basado las observaciones del análisis en las citas y referencias que pueden ser indicadas explícitamente, de modo que, a

pesar del aspecto inherentemente subjetivo del análisis, se lo ha llevado a cabo con la mayor exactitud posible. Además, el hecho de que Luiselli haya incorporado los diversos aspectos de la crisis primero en el ensayo, y después en la novela, se podría interpretar como un tipo de reescritura de todos modos.

Se ha comentado brevemente en la conclusión hasta qué punto la reescritura de las dos obras tiene una dimensión ideológica. Como el enfoque del análisis de la presente investigación estaba en la comparación entre los textos, no se ha podido profundizar en el tema de la ideología. En futuras investigaciones, sería interesante pensar más en qué es la ideología, y cómo se define, para poder ahondar en este aspecto de la obra de Luiselli.

Otra posible nueva perspectiva para futuras investigaciones (que hasta ahora no ha sido vinculada con la novela de Luiselli) es la memoria cultural. En el artículo “Literature and the production of cultural memory: introduction,” Astrid Erll y Ann Rigney afirman que se produce la memoria colectiva “through repeated acts of remembrance using both a variety of media and a variety of genres” (112). Distinguen tres papeles que las obras literarias pueden asumir en la producción de la memoria cultural: 1) la literatura como medio de conmemoración; 2) la literatura como objeto de conmemoración; y 3) la literatura como medio para observar la producción de la memoria cultural (112).

Este último papel en particular podría ser interesante para investigar. Tanto la narradora como su esposo tienen proyectos en los que documentan un fenómeno cultural: la narradora, la crisis de refugiados; y su marido, la historia de los Apaches. Se podría estudiar cómo el motivo de los ecos, tanto en el proyecto de la narradora de *DS*, como en el de su esposo, como en *PP*, se vincula a la recuperación y la documentación de una memoria cultural.

Bibliografía

- Bertacco, Simona. "A Planetary Via Crucis. Migration and Translation in the Work of Emily Jacir and Valeria Luiselli." *Annali di Ca' Foscari. Serie occidentale*, vol. 54, 2020, pp. 47-68. <https://doi.org/10.30687/AnnOc/2499-1562/2020/54/003>.
- Caceres Ferreira, Florencia. "Representations of Influences in the Identities of Young Migrant Girls of the Borderlands and their Relationship to Gender, Childhood, and Motherhood." 2020. <https://hdl.handle.net/10657/6963>.
- Casas, Ana. "La autoficción en los estudios hispánicos: perspectivas actuales." *El yo fabulado. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*, Iberoamericana, 2014, pp. 7-21.
- Claes, Paul. *Echo's echo's. De kunst van de allusie*. Uitgeverij De Bezige Bij, 1988.
- Dóniz Ibáñez, Zyanya. "El archivo encarnado en *Lost Children Archive* (2019)." *Lucero*, vol. 25, 2020, pp. 28-38. <https://escholarship.org/uc/item/5sn6r23c>.
- Enríquez-Ornelas, Julio. "Troubling border representations in Mexican cultural studies and U.S. Central American cultural studies." *Prose Studies. History, Theory, Criticism*, vol. 41, no. 2, 2020, pp. 129-148. <https://doi.org/10.1080/01440357.2020.1816877>.
- Erl, Astrid, y Ann Rigney. "Literature and the production of cultural memory: introduction." *European Journal of English Studies*, vol. 10, no. 2, 2006, pp. 111-115.
- Garí Barceló, Bernat. "La crisis de los refugiados en *Los niños perdidos y Desierto sonoro* de Valeria Luiselli." *Nuevos retos y perspectivas de la investigación en literatura, lingüística y traducción*, Dykinson, 2021, pp. 350-364.
- . "La escritura en movimiento de Valeria Luiselli: del paseo solitario a la venida del otro." *Mitologías hoy*, vol. 23, 2021, pp.103-117. <https://doi.org/10.5565/rev/mitologias.793>.
- Garnica Villa, Vanesa. "Una ciudad intertextual: el rol activo del metro de Nueva York para la construcción de sentido a través de Gilberto Owen y la narradora personaje en *Los ingrátidos* de Valeria Luiselli." 2017. http://bibliotecavirtual.dgb.umich.mx:8083/xmlui/handle/DGB_UMICH/144.
- Genette, Gérard. *Narrative Discourse. An Essay in Method*. Traducido por Jane E. Lewin, Cornell University Press, 1980.
- . *Palimpsests. Literature in the Second Degree*. Traducido por Channa Newman y Claude Doubinsky, University of Nebraska Press, 1997.
- González Boixo, José Carlos. "Introducción." *Pedro Páramo*, por Juan Rulfo, Cátedra, 2020, pp. 9-100.

- Hernández Vinasco, Marisol, et. al. “El realismo mágico en *Pedro Páramo* de Juan Rulfo.” 2014. <https://repositorio.utp.edu.co/handle/11059/5024>.
- Kristeva, Julia. “Word, Dialogue, and Novel.” *Desire in Language*, editado por Leon S. Roudiez, traducido por Thomas Gora et. al., Columbia University Press, 1980, pp. 64–91.
- Lefevere, André. “‘Beyond Interpretation’ Or The Business Of (Re)Writing.” *Comparative Literary Studies*, vol. 24, no. 1, 1987, pp. 17–39. <https://www.jstor.org/stable/40246654>.
- Ley Garrido, Álvaro. “El sentido de la traducción en la obra de Valeria Luiselli.” 2021. <https://etd.auburn.edu/handle/10415/7651>.
- Logie, Ilse. “*Los niños perdidos*, de Valeria Luiselli: el intérprete ante las vidas ‘dignas de duelo’.” *Iberoamericana*, no. 75, 2020, pp. 103-116. <http://digital.casalini.it/5024700>.
- Luiselli, Valeria. *Desierto sonoro*. Vintage español, 2019.
- . *Los niños perdidos: un ensayo en cuarenta preguntas*. Sexto piso, 2016.
- . *Lost Children Archive*. 4th Estate, 2019
- . “Meet the author: Valeria Luiselli.” Entrevista por Katrien Steyaert. *YouTube*, subido por Passa Porta, 24 de julio de 2019. <https://www.youtube.com/watch?v=igJBst6-RKU>. Accedido el 20 de febrero de 2022.
- . *Tell Me How It Ends: An Essay in Forty Questions*. Coffee House Press, 2017.
- . “Valeria Luiselli: ‘Me interesa poquísimo la autoficción’.” Entrevista por Mónica Maristain. *Infobae*, 22 de abril de 2020. <https://www.infobae.com/cultura/2020/04/22/valeria-luiselli-me-tuve-que-volver-feminista-a-chingadazos/>. Accedido el 20 de febrero de 2022.
- Martínez Jerez, Candela. “Figuras narrativas contemporáneas en *Los ingravidos* de Valeria Luiselli.” *Jornadas de Teoría Literaria y Práctica Crítica*, 2018, pp. 428-435.
- Milian, Claudia. “Crisis Management and the LatinX Child.” *English Language Notes*, vol. 56, no. 2, 2018, pp. 8-24. <https://doi.org/10.1215/00138282-6960680>.
- Montero Román, Valentina. “Telling Stories That Never End: Valeria Luiselli, the Refugee Crisis at the US-Mexico Border, and the Big, Ambitious Archival Novel.” *Genre*, vol. 54, no. 2, 2021, pp. 167-193. <https://doi.org/10.1215/00166928-9263052>.
- Montes León, Xiuhtlaltzin, y José Manuel González Freire. “Literatura comparada, traducción y recepción: una aplicación a la novela *Los ingravidos* de Valeria Luiselli.” *Revista 100-Cs*, vol. 2, no. 2, 2016, pp. 20-39.

- Montoya-Galvez, Camilo. "U.S. reports record number of migrant apprehensions along Mexican Border." *CBS News*, CBS Interactive, 22 de octubre de 2021, <https://www.cbsnews.com/news/immigration-border-migrant-apprehensions/>.
Accedido el 20 de febrero de 2022..
- Nagengast, Lily. "Redefining the Encyclopedic Novel in Valeria Luiselli's *Lost Children Archive*." *Watermark*, vol. 25, 2021, pp. 73-80.
- Navarro, Laurie. "Desierto sonoro: recepción empírica en clave afectiva y genérica de un texto de Valeria Luiselli." 2020. <http://hdl.handle.net/2268.2/10509>.
- Nelky, Regina Cardoso. "Fantasmas y sosias en *Los ingravidos* de Valeria Luiselli." *Romance Notes*, vol. 54, 2014, pp. 77-87. <https://www.jstor.org/stable/43803366>.
- Niederhoff, Burkhard. "Focalization." *the living handbook of narratology*, editado por Peter Hühn et. al., Hamburg University. <https://www.lhn.uni-hamburg.de/node/18.html>.
Accedido el 20 de febrero de 2022.
- Pacheco Roldán, Adriana. "Por la renovación de un (no) canon. Críticas y narradoras en el siglo XXI, México y Diáspora." *Vivat Academia. Revista de comunicación*, no. 135, 2016, pp. 1-16. <https://doi.org/10.15178/va.2016.135.1-16>.
- Ramírez Ferreira, María. "La identidad latinoamericana y el realismo mágico." 2017. <http://hdl.handle.net/11531/21624>.
- Rebei, Marian. "A Different Kind of Circularity: From Writing and Reading to Rereading and Rewriting." *Revue LISA / LISA e-Journal*, vol. 2, no. 5, 2004, pp. 45–59. <https://doi.org/10.4000/lisa.2895>.
- Rulfo, Juan. *Pedro Páramo*. Editado por José Carlos González Boixo, Cátedra, 2020.
- Torras Francès, Meri. "La responsabilidad escritural: *Los niños perdidos*, de Valeria Luiselli, como contra-archivo." *Pasavento. Revista de estudios hispánicos*, vol. 9, no. 2, 2021, pp. 293-307. <https://doi.org/10.37536/preh.2021.10.2.837>.
- Trapp, Carisa Ann. "El realismo mágico en *Pedro Páramo*, *Los recuerdos del porvenir* y *Oficio de tinieblas*." 2006. http://rave.ohiolink.edu/etdc/view?acc_num=miami1156780054.
- Vanden Berghe, Kristine, y Nicolas Licata. "Otro poeta en Nueva York. Gilberto Owen en *Los ingravidos* (2011) de Valeria Luiselli." *Literatura Mexicana*, vol. 31, no. 1, 2020. <https://doi.org/10.19130/iifl.litmex.31.1.2020.1150>.
- Vanderzande, Eva. "The Inferno of Central American Migrants: A Comparative Genre Analysis of the Representation of the Violence in Emiliano Monge's *Las tierras*

arrasadas and Valeria Luiselli's *Tell Me How It Ends.*" 2020.
<https://lib.ugent.be/catalog/rug01:002862737>.

Swiderski, Liliana. "Desierto sonoro, de Valeria Luiselli: en búsqueda de los «niños perdidos»." *Cuadernos del Hipogrifo. Revista de Literatura Hispanoamericana y Comparada*, 2020, pp. 87-100.

Wolfenzon, Carolyn. *Nuevos Fantasmas Recorren México. Lo Espectral En La Literatura Mexicana Del Siglo XXI*. Iberoamericana, 2020.