
Cartografías en palimpsesto en *Desierto sonoro* de Valeria Luiselli

Cartographies en palimpseste dans Desierto sonoro de Valeria Luiselli

Diana Castilleja



Edición electrónica

URL: <https://journals.openedition.org/america/6303>
DOI: 10.4000/america.6303
ISSN: 2427-9048

Editor

Presses Sorbonne Nouvelle

Edición impresa

Paginación: 61-68
ISBN: 978-2-37906-097-7
ISSN: 0982-9237

Este documento es traído a usted por Université catholique de Louvain



Referencia electrónica

Diana Castilleja, «Cartografías en palimpsesto en *Desierto sonoro* de Valeria Luiselli», *América* [En línea], 56 | 2023, Publicado el 01 septiembre 2022, consultado el 04 noviembre 2023. URL: <http://journals.openedition.org/america/6303> ; DOI: <https://doi.org/10.4000/america.6303>



Únicamente el texto se puede utilizar bajo licencia CC BY-NC-ND 4.0. Salvo indicación contraria, los demás elementos (ilustraciones, archivos adicionales importados) son "Todos los derechos reservados".

Cartografías en palimpsesto en *Desierto sonoro* de Valeria Luiselli

Cartographies en palimpseste dans *Desierto sonoro* de Valeria Luiselli

Resumen

En *Desierto sonoro* de Valeria Luiselli (2019), el lector se embarca en un *road trip* guiado por una serie de mapas que marcarán el recorrido en un sentido tanto literal como metafórico y que resulta ser la historia documentada de una serie de rupturas personales, colectivas, sociales. En primer lugar, proponemos una lectura del palimpsesto proporcionado por los múltiples mapas presentes en el texto –como lo son los mapas del territorio apache, los de carreteras de Estados Unidos, los del registro de migrantes fallecidos en los desiertos del sur, los auditivos/sonoros, entre otros–, con el fin de demostrar la forma en que perpetúan las historias que contienen. En segundo lugar, analizamos el proceso de recolección/recopilación, propio de la estilística de Luiselli, en donde la acumulación de mapas, fotografías, listas de podcast, recortes de prensa y libros, se aúna a la acumulación de las voces conjuradas en el proyecto mismo de narrar. Y argumentamos que la transposición medial entre cartografía, archivística, narrativa y polifonía funciona como un recurso para salvaguardar los ecos de las distintas voces que retumban en *Desierto sonoro*.

Palabras claves: archivo, cartografía, intermedialidad, polifonía, Valeria Luiselli.

Résumé

Desierto sonoro (2019) de Valeria Luiselli emmène le lecteur dans un *road trip* guidé par une série de cartes qui – tant au sens littéral qu'au sens métaphorique – vont jalonné ce voyage qui s'avèrera être le récit documenté d'une suite de ruptures personnelles, collectives, sociales.

Nous proposons d'abord une lecture du palimpseste que constituent les multiples cartes présentes dans le texte – dont celles du territoire apache, celles des autoroutes américaines, celles du registre des migrants décédés dans les déserts du sud ou encore les cartes auditives/sonores –, afin de montrer la façon dont ces images perpétuent les histoires qu'elles contiennent. Ensuite, nous analysons le processus de collecte/collection propre au travail de Luiselli, où la succession de cartes, de photographies, de listes de podcasts, de coupures de presse et de livres est couplée à l'accumulation des voix évoquées dans le projet même de la narration. Enfin nous avançons que la transposition intermediale entre la cartographie, l'archivistique, le récit et la polyphonie fonctionne comme une stratégie visant à sauvegarder les échos des voix qui résonnent dans ce *Desierto sonoro*.

Mots-clés : archive, cartographie, intermédialité, polyphonie, Valeria Luiselli.

ESCRITO ORIGINALMENTE EN INGLÉS con el título *Lost children archives* y traducido al español a cuatro manos por Daniel Saldaña París y Valeria Luiselli, *Desierto sonoro* (2019) narra la historia de una pareja que se conoció en un proyecto cuyo objetivo era «registrar y catalogar los sonidos emblemáticos» de la ciudad de Nueva York (14)¹ a ellos les tocó realizar el audio de «un paisaje sonoro» (14) que consignara «todos los idiomas hablados en la ciudad» de Nueva York. La diaria convivencia y la complicidad desembocarán –previsiblemente– en un enamoramiento. De modo que, cuando deciden casarse, cada uno aporta a la nueva familia «un hijo a la ecuación» (16) fruto de pasadas relaciones. Él aportará a la «tribu» un niño que acaba de cumplir los diez años y ella una niña de apenas cinco años. Al terminar el proyecto en común, ambos se embarcan en uno nuevo que los obligará a emprender un viaje en coche de Nueva York a Arizona.

Sin embargo, pronto será evidente que lo único que los adultos comparten es el auto en el que viajan. Este *road trip* es la historia documentada de una ruptura, la de ellos como pareja, a la que se sumarán otras rupturas, colectivas y sociales, originadas en las múltiples historias del olvido que ha ignorado los crímenes y las víctimas a lo largo de varios siglos. Así sucedió con los apaches, el nuevo proyecto de él, así sucede con las actuales víctimas de las crisis migratorias, el nuevo proyecto de ella, que va tras el rastro de los niños que cruzan la frontera para finalmente ser regresados a su lugar de origen o bien extraviarse en el desierto fronterizo de la administración estadounidense. Sobre la génesis del libro, Pablo Guimón escribe en su entrevista a la novelista:

Era el verano de 2014. Llegaban las noticias de miles de niños latinoamericanos arrestados en la frontera estadounidense y encarcelados. Y Luiselli comprendió que tenía que llevar ahí su foco. [...] coincidiendo con el ascenso al poder de Donald Trump, decidió soltar un primer disparo, *Los niños perdidos* (2017), un breve ensayo basado en su experiencia como traductora de los menores solicitantes de asilo en un juzgado de Nueva York. Liberada de la urgencia, acabó encontrando el tono y retomó la novela. (Guimón, 2019)

La novela consta de cuatro partes con una alternancia en la voz narrativa: la protagonista narra la primera y la tercera; el niño de diez años, la segunda y la cuarta; en ambos casos la narración es en primera persona. Aun cuando en ocasiones la narración del niño retoma ciertos pasajes ya referidos previamente por la mamá, su testimonio dista de ser meramente repetitivo, ya que completa la enunciación sobre la escena contemplada, vivida y recordada. En la cajuela del auto junto a las maletas, la tienda de campaña y otros objetos, se apilan algunas cajas de archivo que él ha adquirido y que serán finalmente repartidas entre la tribu: a él le tocarán las cajas I a IV, a ella la V (quinta), al niño la VI (sexta) y a la niña la VII (séptima).

A continuación, proponemos una lectura del palimpsesto que configuran los múltiples mapas presentes en el texto para posteriormente reflexionar sobre el proceso de recolección/recopilación, propio de la estilística de Luiselli, en el que la acumulación de mapas, fotografías, recortes de prensa, libros sobre apaches o archivística, se aúna a la acumulación de las voces conjuradas en el proyecto mismo de narrar.

Resulta interesante –y casi paradójico– que un texto que arroja más de 150 incidencias de la palabra mapa o derivadas de ella (como ‘mapear’ o ‘cartografía’) que nos remitirían a la

1 En lo sucesivo, cuando se cite *Desierto sonoro* de Valeria Luiselli se indicará únicamente la página entre paréntesis.

referencialidad y la ubicación en el espacio esté justamente cargado de pérdidas de rumbo, de destinos, de referencias.

Jon Brian Harley resalta que, como documento, «los mapas redesciben el mundo [...] en términos de relaciones y prácticas de poder, preferencias y prioridades culturales» (Harley, 2005: 61) Y hace hincapié en que más allá de la precisión, las coordenadas y las escalas, la información que obtenemos de un mapa está relacionada «con un mundo social invisible y con la ideología como con los fenómenos vistos y medidos en el paisaje. En otras palabras, los mapas siempre muestran más que la suma inalterada de un conjunto de técnicas (*ibíd.*: 61). Algo semejante ocurre en *Desierto sonoro* cuando se despliega una serie de mapas que dan cuenta de las distintas construcciones que pueden hacerse sobre una «misma» realidad. Y ello pone de manifiesto que, si bien para algunos la imprecisión es «un delito cartográfico», para otros no es sino la deliberada intención de «suprimir» un elemento que no tiene nada que ver con la búsqueda de la verdad topográfica. «Como imágenes de mundo, los mapas nunca son neutrales o sin valor», señala Harley (*ibíd.*: 63). Y es que aquí, las rutas que se intersectan, son múltiples. Como si corrieran en paralelo, a las rutas propiamente geográficas se añaden las íntimas/personales, las sociales/colectivas, las problemáticas históricas o actuales... Y todas ellas añaden su impronta orientando así los distintos niveles que la novela de Luiselli propone para transitar. Podríamos considerar que las rutas de la narradora se van construyendo a través de los subtítulos en que se divide la novela cuya primera parte inicia con «Sonidos familiares» y de la que se conservan solo las «Huellas» en la cuarta y última parte.

En un intento (desesperado) por encontrar un rumbo a través de ellos, la protagonista recurre a los mapas, a los inventarios, a las listas de canciones (podcasts). Tales guías visuales-auditivas permiten que la protagonista encuentre su propia ubicación con respecto a la totalidad y sirven como mediación entre ella y la pérdida de referentes en la que se ha convertido su periplo. Si, en su función como referente, los mapas ayudan a definir las rutas más adecuadas hacia Arizona, también harán más patentes las divergencias en las rutas personales de cada uno de los protagonistas:

Algunas noches nos poníamos a estudiar el mapa inmenso entre los cuatro, decidiendo las rutas que seguiríamos, ignorando con cierto éxito el hecho de que esas rutas desembocaban, tal vez, en algún momento, en nuestra disolución como familia. (Luiselli, 2019: 38)

A lo largo del relato se evidencia que la cartografía representa también la capacidad de recobrar el pasado al recordarlo, al mencionarlo y rescatarlo del olvido. Como si al hacerlo se fueran añadiendo puntos de referencia que los mapas han decidido eliminar. Y es que a medida que él va narrando las historias de los apaches, los guerreros y los mitos de lugares donde los ecos regresan como recordatorio de la presencia de aquellos combatientes, el paisaje se dota de imágenes que les devuelven a éstos una presencia simbólica en el espacio que se contempla.

Leer un mapa es, a juicio de John Harley, leer algo más que «un discurso inerte» porque es también «un discurso metafórico» en el que «los mapas actúan como una metáfora visual de los valores más importantes de los lugares que representan» (Harley, 2005: 76). Así, en *Desierto sonoro*, además de acceder a los mapas convencionales, accedemos a una cartografía metafórica que se amalgama con distintas intensidades sensoriales dando como resultado que se juegue con las topografías sugeridas por el cuerpo mismo: «Las autopistas y carreteras se

ramifi[can] como várices sobre el enorme trozo de papel (55)». O bien, a través de la representación simbólica del otro:

Sé que alguna vez me quedé viendo las pecas del hombro izquierdo de Natalia y pensé que las conocía, cada posible constelación que trazaban. Pero en realidad no recuerdo si era el hombro izquierdo o el derecho, o si las pecas eran más bien lunares, o si al unir los puntos se creaba el mapa de Australia. (Luiselli, 2019: 119)

Así, se bosqueja una representación de la geografía corporal en un intento por aprehender al ser amado mientras dure el deseo. O bien funciona como garante de un saber, como cuando la familia se detiene a comer y despliega el mapa sobre la mesa:

Seguimos las líneas de autopistas rojas y amarillas con la punta del dedo, como gitanas leyendo la gigantesca palma de una mano. Así nuestro pasado y nuestro futuro: un punto de partida, un cambio, aventura corta, arduas circunstancias en el horizonte, aquí torcerás hacia el sur, en tal otro punto encontrarás dudas y tribulaciones, un cruce de caminos te espera. (158)

Aquí, las metafóricas líneas de la palma de la mano intensifican el paralelo entre lo incierto del futuro de los protagonistas y el deseo de anticipar –vago consuelo– el desenlace. Como objeto funcional, el mapa otorga referentes y dota al espacio de símbolos reconocibles que garantizan que se llegará al destino. Sin embargo, y a pesar de todos los mapas de los que se rodea, la protagonista está perdida y con ella lo están sus referentes afectivos, laborales, personales. Y es que, como apunta Kevin Lynch, «la misma palabra ‘perdido’ significa en nuestro idioma mucho más que la mera incertidumbre geográfica; tiene resonancias que connotan completo desastre (Lynch, 2008: 12)»:

[...] los niños que viajan en dirección al norte. Viajan solos, en trenes o a pie. Viajan sin sus padres, sin sus madres, sin maletas, sin pasaportes. Viajan siempre sin mapas. Tienen que atravesar fronteras nacionales, ríos, desiertos, infiernos. Y a los que finalmente llegan, los meten en una especie de limbo, les dicen que esperen. (Luiselli, 2019: 65-66)

Si John Brian Harley indica que «los mapas se usaron para legitimar la realidad de la conquista y el imperio (2005: 85)», a su manera, Luiselli también legitima la cruda realidad de los migrantes para evitar que se pierdan en el limbo. En *Desierto sonoro* se añaden los referentes ausentes, se da voz a otras cartografías como los mapas de «Fronteras compasivas» en donde se han incluido semicírculos indicando el terreno que se recorre a un día, dos, o tres de camino. A fin de acreditar la existencia de la crisis migratoria descrita a lo largo de la novela se recurre a la inclusión de «Reportes de mortalidad de Migrante» o de los «Informes de Mortalidad [...] destinados a localizar personas desaparecidas, y que [enlistan] los cuerpos encontrados en aquellos desiertos, la posible causa de defunción y su ubicación exacta» (Luiselli, 2019: 37). Dichos reportes e informes funcionan como mapas alternativos e indican las respectivas coordenadas de latitud y longitud con la exacta ubicación de los migrantes que se tornan en puntos rojos al inscribirlos en los mapas-estadística para legitimar la presencia de las numerosas ausencias.

En *Desierto sonoro*, las cajas y los archivos que acompañan el viaje funcionan también como cartografías en tercera dimensión, orientando las rutas que cada uno de los protagonistas ha decidido seguir. Y es que en este texto cada elemento brinda un punto de referencia, incluso el epígrafe al inicio de la novela. Cabe recordar aquí que, a juicio de Antoine Compagnon, un epígrafe «est un cri, un premier mot, un raclement de gorge avant de commencer vraiment, un prélude ou une profession de foi» (Compagnon, 1979: 337). El epígrafe-primordio que abre

la novela funciona también como alegoría del trabajo realizado por Luiselli: «El archivo presupone un archivista, una mano que colecciona y clasifica» (Arlette Farge en Luiselli, 2019: 11). Y es que esa mano no solo media entre la elección de lo coleccionado, sino que funciona como guardiana de una memoria que intenta ordenar el caos de lo clasificado para volverlo cosmos (22). No resultaría arriesgado aquí señalar que esa mano que colecciona y clasifica no es sino la mano de la propia Luiselli, para quien «el archivo que sostiene la novela es un elemento inherente y al mismo tiempo visible de la narrativa central» (453), como indica la narradora al final del texto. Cabe subrayar que este proceso de recolección y repertorio forma parte de la estilística de Luiselli, cuyas «ficciones de archivo» también se encuentran presentes en *La historia de mis dientes* cuyos personajes recurren a la acumulación de objetos que constituyen, como indica Ramírez Rojas, «una construcción alternativa de la novela de archivo» (Ramírez, 2018: 334). No obstante, si bien para González Echevarría, «el archivo guarda letra muerta» (2011: 10) en el caso de Luiselli se trataría más bien de un contra-archivo que intenta mantener en vida a las figuras silenciadas, olvidadas, borradas. En la elaboración del archivo personal, el primer paso será la acumulación de objetos, así, la narradora recopila «notas sueltas, recortes de prensa y de revistas, citas copiadas en tarjetas, cartas, mapas, fotografías, listas de palabras, fragmentos de textos, testimonios en audio» (Luiselli, 2019: 36) y «cuando com[ienza] a perderse en ese laberinto documental construido por [ella] misma contact[a] a un viejo amigo [...] especialista en estudios sobre archivos [quien la ayuda] [...] a arrojar algo de luz en [su] confusión» (36). Este material será destinado a una de las cajas que hemos mencionado anteriormente, la caja V, la de la narradora, en donde se acumularán «unas cuantas fotos, algunos documentos legales, los cuestionarios de admisión que se utilizan para la investigación de antecedentes en la corte, mapas con el registro de los migrantes fallecidos en los desiertos del sur» (37). A estos documentos se añadirán unos cuantos libros entre los que destaca la novela apócrifa *Elegías para los niños perdidos* de Ella Camposanto, elegía que, de hecho, es producto de la pluma de Luiselli y que servirá para engarzar las historias de los niños que montan la Bestia –como se nombra al tren que recorre los kilómetros que separan la pesadilla vivida del sueño americano– con la propia historia de los hijos de la narradora que irán tras las huellas del eco de los apaches. Trátese de libros, grabaciones o recortes, la elección de cada uno de estos documentos evidencia que las trayectorias de los protagonistas se orientan hacia direcciones opuestas. Lo cual se confirma cuando los «mapas» comienzan a invadir el espacio.

Primero era sólo un montón de libros sobre la historia de los apaches. Se apilaban sobre su escritorio y sobre su buró. [...] Más tarde empezó a cubrir las paredes en torno a su escritorio con mapas del territorio apache e imágenes de jefes y guerreros. Ahí empecé a presentir que aquel viejo interés suyo se estaba convirtiendo en una investigación en forma. (32)

Se sugiere así que la presencia de los mapas garantiza de la materialización del paso de la idea a la acción. A esta acumulación de mapas, fotografías, listas de podcast con canciones o audiolibros, recortes de prensa, libros sobre apaches o archivística o poesía o aquellos que «podrían ayudar[la] a pensar el proyecto con cierta distancia» (37), se corresponde la acumulación de las voces conjuradas en el proyecto mismo de narrar y de tejer la historia. En Luiselli, la «referencialidad a otros medios» (Rajewsky, 2005), se vuelve acumulación de referencias, datos y argumentos en los cuales se corre el riesgo de perderse: a la mención de un hecho sigue un nombre, al nombre una fecha, a la fecha un lugar marcado en el mapa, una imagen, una causa, una explicación, referencias literarias, canciones populares del podcast a las que seguirán otras

voces, marcándose así un ritmo vertiginoso que no cesa a lo largo del relato. Cual caminos que se cruzan o barajas que se echan incesantemente sobre la mesa, los argumentos se suceden uno tras otro de modo que una sola lectura de sus textos no da tiempo para la reflexión. Luego de una primera lectura, es necesario ir «desmenuzando» las frases, encontrarles su valor en la sucesión de oraciones para encontrar un respiro, un instante de reflexión. De otra manera, los datos con los cuales se bombardea al lector amenazarían con sofocarle y ahogarle en la avalancha de información que recibe; sin embargo, pese al tumulto de palabras e imágenes que asaltan al lector, éstas no se desbordan, todas ellas forman parte del encadenado de una serie de razonamientos lógicos con los que se intenta ordenar el caos del mundo que le rodea. En cierta manera podríamos sostener que Luiselli apoya su narrativa en un escenario en donde todo se mezcla sin confundirse pero cuya barroca presencia es necesaria para la comprensión global de lo expuesto. Así lo ejemplifican las elegías de Ella Camposanto –arriba mencionadas– que servirán de punto de unión entre los niños migrantes del desierto y los propios hijos de la protagonista, que han decidido seguir las huellas de los apaches poniendo incluso su vida en peligro. Voces aún vivas, tras de cuyos ecos también va su marido en un intento por aprehender los sonidos que aún permanecen todavía presentes y atestiguan la presencia de los apaches. Ecos que prueban la cartografía de su existencia, semejante a la del pueblo bosavi, cuyos lamentos funerarios y canciones ceremoniales «eran, en realidad, mapas vocalizados de los paisajes circundantes, cantados desde el punto de vista, mutable y pasajero, de los pájaros que sobrevolaban esos espacios» (Luiselli, 2019: 124-125). Ecos que se suman a la polifonía del amplio abanico referencial desplegado por Luiselli y que se tornan puntos de referencia incorporándose en el extenso mapa que [también] es *Desierto sonoro*.

De acuerdo a lo que persigue todo archivo, todos los elementos irán encadenándose sin perturbarse ni asfixiarse. El contenido de cada caja irá develándose a excepción de las últimas dos cajas, la VI y la VII que pertenecen a los niños, quienes han decidido guardar en ellas los recuerdos de su viaje. En estas cajas se concretiza uno de los hilos conductores presentes en la novela como lo es el documentar e inventariar sonidos, historias, ecos. El sustento «documental», conservado en cajas, incluye un inventario de libros, mapas, cuadernos, a los que se suma una narración fotográfica amén de la inserción de los capítulos de la novela *Elegía de los niños perdidos*, que se irá entretejiendo –o «trenzando» como apunta Luiselli (en Guimón)– con la propia historia de la familia. Al reparto de cajas, con miras a resguardar los textos que contienen, se añadirá la polaroid con la que el segundo narrador, el niño, irá aprendiendo no solo a registrar la travesía sino a seleccionar momentos dignos de ser «guardados, capturados».

De acuerdo a Susan Sontag, las fotografías nos enseñan «un nuevo código visual», es decir, «alteran y amplían nuestras nociones de lo que merece la pena mirar y de lo que tenemos derecho a observar». Estas funcionan así como «una gramática» y «una antología de imágenes» (Sontag, 2006: 15). El niño pronto se dará cuenta de que ni siquiera las fotografías son capaces de conservar las imágenes que deberían quedar grabadas en el papel. En las fotografías del cementerio de los apaches se «borrará» el nombre, los personajes se verán atravesados por un brillo o la baja calidad de la impresión impedirá guardar un recuerdo fiel y nítido. Se nos recuerda así que, en estas fotografías tomadas durante el viaje y depositadas en la séptima caja, la de la niña, lo borroso de las imágenes, el desvanecimiento de los personajes y de los lugares intensifican el miedo a desaparecer, el miedo a ser borrado, a ser olvidado y que constituye uno de los hilos conductores de la novela. El viaje cierra, de forma magistral, al

develarse el contenido de la séptima caja, ofreciendo al lector, testigo privilegiado, las instantáneas arrancadas a la polaroid cuyas imágenes pretenden prolongar en el tiempo las historias que encierran. Propias de la narración de corte histórico o testimonial como señala Magdalena Perkowska, las fotografías «parecen ser un complemento documental [...] que corrobora los hechos enunciados en la narrativa». Pero, además, «la presencia de las fotografías interrumpe el desarrollo lineal de la narrativa [...] obligando al lector a mirar con intensidad» (Perkowska, 2009: 36-37). Y comprendemos que los rasgos que van desvaneciéndose en las fotografías son una metáfora que nos recuerda, a modo de *leitmotiv*, el miedo al olvido, a ser borrado, a no existir. El miedo a perder las imágenes moviliza los vínculos afectivos (Abril, 2010: 31) y surge la necesidad imperiosa de nombrar a cada uno de los niños que han sido deportados por el ICE, en una lista cuyos ecos borrosos se disipan en el aire:

Una por una, las doce personas que formaban la fila, con las manos firmes contra los muros del edificio y las espaldas vueltas al tráfico de la calle, fueron gritando un nombre:

Awilda
Digana
Jessica
Barana
Sam
Lexi

Cada persona gritaba el nombre de un familiar desaparecido por ICE y los demás lo repetíamos en voz alta. Pronunciábamos cada nombre de manera clara y audible, aunque era difícil evitar que nuestras voces se quebraran, difícil evitar que nuestros cuerpos temblaran:

Cem
Brandon
Amanda
Benjamín
Gari

Waricha (Luiselli, 2019: 147)

Esta mención de nombres-borrados contrasta con la evocación de nombres-promesa de lugares, inventario de ciudades que inscritas en un mapa fungen como asideros, etapas que garantizan la continuidad del viaje: «Winona, Marianna, Roe, Ulm, Humnoke: observo el mapa de carreteras, repasando los nombres de los lugares por los que pasaremos hoy mientras cruzamos Arkansas» (*ibíd.*), nombres que, al referirse a sitios concretos son al mismo tiempo un escudo contra el olvido.

De acuerdo con Irina Rajewsky (2005: 51) la transposición medial subraya la transformación de un determinado producto mediático en otro medio. Es decir, un medio adquiere las características del otro. En este sentido, podríamos considerar que, semejante a un dispositivo fractal, *Desierto sonoro* es un extenso atlas conformado a su vez por una serie de cartografías de distinta índole, sean estas visuales (mapas/planos, fotografías), auditivas (discos compactos, programas de radio, podcast, ecos, voces), literarias (referidas al final de la novela). La transposición medial entre cartografía, archivística, narrativa y polifonía funciona como un recurso para salvaguardar los ecos de las distintas voces que retumban en *Desierto sonoro*. De este modo, cada trozo en la narrativa de Luiselli se convierte en una ruta en la cartografía de la memoria que algún día habrá que confrontar.

Bibliografía citada

- ABRIL CURTO, Gonzalo, 2010, «Cultura visual y espacio público-político», en *CIC Cuadernos de Información y Comunicación* 15, Madrid: 21-36.
- COMPAGNON, Antoine, 1979, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil.
- GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto, 2011, *Mito y archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana*, México, FCE.
- GUIMÓN, Pablo, 2019, «Entrevista a Valeria Luiselli: "Son las voces de mujer las que me activan, me intrigan y me emocionan"», en *El País*, agosto 31 de 2019. https://elpais.com/cultura/2019/08/30/babelia/1567187419_315431.html. [Accedido a 06/07/2021].
- HARLEY, John Brian, 2005, *La nueva naturaleza de los mapas. Ensayos sobre la historia de la cartografía*, México, FCE.
- LUISELLI, Valeria, 2019, *Desierto sonoro*, Madrid, Sexto Piso.
- LYNCH, Kevin, 2008, *La imagen de la ciudad*, Barcelona, Gustavo Gili.
- PERKOWSKA, Magdalena, 2009, «Historia, fotografía y metaficción en *Mil y una muertes*, una novela fotográfica de Sergio Ramírez», en *Itinerarios* 9, Universidad de Varsovia: 35-51.
- RAJEWSKY, Irina, 2005, «Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality», en *Intermedialités/Intermediality* 6, Montreal: 43-64.
- RAMÍREZ ROJAS, Marco, 2018, «La historia de mis dientes de Valeria Luiselli: El relato como mercancía, colección y propuesta de archivo», en *Hispanófila* 183, The University of North Carolina at Chapel Hill: 333-350.
- SONTAG, Susan, 2006, *Sobre la fotografía*, México, Alfaguara.