

# #31

## «UNA EXPERIENCIA MENOS UNO». RESTAURACIÓN DE LA IDEA BENJAMINIANA DE EXPERIENCIA EN LA PROSA DE VALERIA LUISELLI

Bernat Garí Barceló

*Universitat de Barcelona*

<https://orcid.org/0000-0001-6744-8115>

Artículo || Recibido: 31/01/2024 | Aceptado: 03/06/2024 | Publicado: 07/2024

DOI 10.1344/452f.2024.31.16

[bernatgari@hotmail.com](mailto:bernatgari@hotmail.com)

Ilustración || Carol M. Highsmith, *Arizona's painted desert*, 1980. Retrieved from the Library of Congress, <https://www.loc.gov/item/2011630977/>. World Digital Library

Texto || ©Bernat Garí Barceló – Licencia: Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional de Creative Commons



UNIVERSITAT DE  
BARCELONA



**Resumen** || Este artículo es una reflexión sobre la recepción e incorporación de la idea de experiencia de Walter Benjamin en dos obras de Valeria Luiselli: *Los niños perdidos* y *Desierto sonoro*. Tras un breve esbozo panorámico sobre la vinculación entre filosofía y lenguaje en la obra de la autora a través de la referencia cruzada Deleuze-Benjamin, se propondrá una relectura de su narrativa reciente para mostrar de qué modo su incorporación de la idea de experiencia cuaja en una defensa del collage, el pastiche y el fragmento como mecanismos de recuperación de la memoria.

**Palabras clave** || Valeria Luiselli | Walter Benjamin | Gilles Deleuze | Experiencia

### «Una experiencia menos uno».

#### Restauració de la idea benjaminiana de experiència en la prosa de Valeria Luiselli

**Resumen** || Aquest article és una reflexió sobre la recepció i incorporació de la idea d'experiència de Walter Benjamin en dues obres de Valeria Luiselli: *Los niños perdidos* i *Desierto sonoro*. Després d'un breu esbós panoràmic sobre la vinculació entre filosofia i llenguatge en l'obra de l'autora, a través de la referència creuada Deleuze-Benjamin, es proposarà una relectura de la seva narrativa recent per mostrar de quina manera la seva incorporació de la idea d'experiència qualla en una defensa del collage, el pastiche i el fragment com a mecanismes de recuperació de la memòria.

**Paraules clau** || Valeria Luiselli | Walter Benjamin | Gilles Deleuze | Experiència

“Una experiencia menos uno”.

### Restoring Benjamin’s Notion of Experience in Valeria Luiselli’s Narrative

**Abstract** || This article is a reflection on the reception and incorporation of Walter Benjamin’s idea of experience in two works by Valeria Luiselli: *Tell Me How It Ends: An Essay in 40 Questions* (*Los niños perdidos*) and *Lost Children Archive* (*Desierto sonoro*). After a brief panoramic overview of the link between philosophy and language in the author’s work through the Deleuze-Benjamin correlation, it offers a re-reading of her recent narrative work to show how her incorporation of the idea of experience comes together to form a defense of collage, pastiche, and fragmentation as mechanisms for the recovery of memory.

**Keywords** || Valeria Luiselli | Walter Benjamin | Gilles Deleuze | Experience

## 1. Filosofía y lenguaje

La obra de la escritora Valeria Luiselli se ha nutrido considerablemente de la tradición filosófica contemporánea. Filósofa de formación, la autora mejicano-estadounidense nos ha dejado rastros constantes, emblemáticos, de una poética intersticial en la que cuajan distintas esferas de creación y conocimiento. Ya en 2019, en el marco de un diálogo junto a otros críticos y escritores, compilado en el primer dossier de *Iowa literaria*, Luiselli se hizo eco del modo en que literatura y filosofía confluyen en el centro de su biografía intelectual:

**VL:** [...] yo estudié filosofía [dice Valeria Luiselli], fue mi formación. Estudié en la UNAM y en las clases de filosofía continental éramos quinientos alumnos, y en las clases de filosofía analítica éramos cuatro gatos, entonces acabé estudiando mucho la filosofía analítica. En mi formación intelectual, la filosofía continental no estuvo ausente y también terminé haciendo un doctorado en literatura comparada, pero realmente mi formación primaria fue en filosofía analítica [...]. Vengo un poco de esa tradición, más que de Deleuze, que también me gusta, Benjamin, que siempre me gustó, y Wittgenstein. [...]

**JC:** Me sorprende mucho esa raíz analítica.

**VL:** [risas] No se nota. En *Los ingravidos* hay una ridiculización amorosa de los filósofos analíticos (Hernández et al., 2019).

Si bien ninguna circunstancia biográfica puede ser concluyente y se la convoca a menudo con un *faux pas* después de un trabajo selectivo con el que nos damos la razón sobre lo que ya sabíamos de antemano, es curioso observar esa decantación por materiales tan distintos y heterogéneos, amén de ese interés inusitado en la lógica formal. Nos dice algo todo ello sobre la comodidad con la que la autora discurre entre varios códigos al mismo tiempo, y nos dice algo también sobre la impronta intersticial de la que dan cuenta sus principales obras narrativas. La impregnación filosófica de su prosa, que puede comprobarse en esa parodia de la filosofía analítica urdida *sotto voce* en *Los ingravidos*, no responde, sin embargo, a una exhibición de musculatura referencial o a una impostura intelectual, sino a un ensamblaje sutil de ambas esferas de creación cuyo equilibrio parece ser fruto de un modelado arduo y paciente como trataré de probar en el discurrir de las páginas que siguen.

También en un fragmento del ensayo «Relingos», esta vez en la obra *Papeles falsos* (2020 [2010]), escrito híbrido, a caballo entre la crónica, el ensayo y la autoficción, Luiselli ofrece en primicia la posibilidad de dicho entrelazamiento al trenzar en espiral los nombres que irán sellando con el tiempo el envoltorio de su escritura, a saber: «T.S. Eliot: una planta que crece entre el *debris* de un edificio derrumbado», «Salvador Novo: un paseo transformado en vía de alta velocidad», «Tomás Segovia: una alameda, un respiro», «Roberto Bolaño: una azotea», «Isabel Allende: un *shopping mall* (realmaravilloso)»; «Deleuze: un tope; Derrida: un bache»; «Hannah Arendt: una torre, un punto arquimediano; Heidegger: un callejón sin salida;

Benjamin: una calle de un solo sentido, transitada a contracorriente. Y todo lo que no hemos leído: un relingo: el vacío en el corazón de la ciudad» (Luiselli, 2020: 78).

Pero, como decía, Luiselli no persigue el guiño fácil a través de la resonancia esnob asociada como un lugar común a determinados nombres y figuras (Benjamin, Arendt, Walser, Deleuze, Heidegger) ni certificar sus credenciales como escritora multifacética por abuso, según la expresión de Theodor Adorno, de una «jerga de la autenticidad» que tan cara le ha resultado a veces a la universidad. Paz Oliver (2019: 17-18) ya remarcó que el sentido del dispositivo metatextual de *Papeles falsos* surte efecto si, y solo si, se lo ensambla con los paseos y la cadencia fluctuante de la voz de la *flâneuse* tal y como discurre en los azarosos itinerarios trazados en los distintos ensayos de la obra, donde la narradora aprende a ver el mundo desde la óptica de los libros al constatar que el marcaje de la realidad desde la cultura erudita predispone siempre la mirada de quien trata de entender. Si bien esta idea se cuece al calor de los escritos de Walter Benjamin sobre el París del siglo XIX<sup>1</sup>, la propia narradora, desde varias zonas de *Papeles falsos*, reconstruye la perspectiva benjaminiana a la luz de otros aportes filosóficos (Derrida, Deleuze, Heidegger, etc.) insistiendo en el carácter performativo de toda obra; subrayando, para decirlo *à la* Austin, de qué modo los textos hacen cosas en el mundo, y de qué modo los textos nos hacen:

Se ha comparado muchas veces a las ciudades con el lenguaje: se puede leer una ciudad, se dice, como se lee un libro. Pero la metáfora se puede invertir. Los paseos que hacemos a lo largo de las lecturas trazan los espacios que habitamos en la intimidad. Hay textos que serán siempre nuestros callejones sin salida: fragmentos que serán un puente (2020: 77-78).

El movimiento que la narradora imprime a los distintos escritos de *Papeles falsos* es el de una búsqueda de sí, una búsqueda en consonancia con el étimo de la palabra ensayo —«prueba», «intento», «examen»— que avanza tentativamente a través de destellos, co-razonadas, intuiciones, del lado de un lenguaje que se agota en su reflexividad y que imita el trazado del azaroso discurrir de la *flâneuse*. El lenguaje de la obra no se mueve, entonces, de un centro hacia fuera para dar con certezas incommovibles, referencias palpables o verdades platónicas, como aparentemente ocurre en el registro del realismo convencional, sino que se desplaza socavando sus propios márgenes, cuestionando sus límites, intentando descentrar los referentes para distanciar el lenguaje de su propensión a significar cosas con palabras. La obra de Luiselli busca abrir, expandir y detonar los márgenes del habla para abrir un umbral de pensamiento que no pase necesariamente por la palabra. El soporte de esta idea es, como decía, una referencia cruzada que vincula los escritos de Benjamin sobre el *flâneur* y la idea de lenguaje de Gilles Deleuze, a quien Luiselli cita al paso en un ensayo anterior, «Paraíso en obras», donde remarca: «*Cuando un lenguaje se tensa tanto* —escribe Deleuze— que comienza a tartamudear, a murmurar o a trastabillar...

<1> Sigo en este punto los ensayos «París, capital del siglo XIX» (2018d [1935]) y «Sobre algunos temas de Baudelaire» (2018c [1939]), de Walter Benjamin.

entonces el lenguaje en su totalidad alcanza el límite que marca su exterior y lo obliga a confrontar el silencio» (Luiselli, 2020: 70; énfasis de la autora).

También en el ensayo que he mencionado, «Relingos», Luiselli habría hecho un puñado de aportaciones alrededor de esta idea al recuperar, vía Alejandro Zambra, la noción aristotélica de «artisticidad», tal y como la describieran Panofsky, en la obra *Idea* (2016 [1924]), o el propio Agamben, en *Creación y anarquía* (2019 [2017]):

Escribir es un proceso de restauración a la inversa. Un restaurador rellena huecos en una superficie donde ya existe una imagen más o menos acabada: el escritor, en cambio, trabaja a partir de las fisuras y los huecos [...] No, escribir no es rellenar huecos [...]. Quizá sea más acertada la imagen de los bonsáis de Alejandro Zambra: «Escritor es el que borra... Cortar, podar: encontrar una forma que ya estaba ahí (Luiselli, 2020: 78).

La cadencia digresiva de esta reflexión no se cortará en seco y reforzará a renglón seguido la idea deleuziana de una lengua que tartamudea, que se escinde desde su interior para abrir vacíos y buscar nuevos espacios en los cuales podamos airearnos del mundo hipercodificado del capitalismo tardío. *Tempo lento*, entonces, escribir para abrir vacíos y huir de la *sobresemiologización* del presente histórico: «Escribir: taladrar paredes, romper ventanas, dinamitar edificios. Excavaciones profundas para encontrar —¿encontrar qué?—, no encontrar nada. Escritor es el que distribuye silencios y vacíos» (Luiselli, 2020: 79). La narradora de *Papeles falsos* no busca construir un sentido ni representar la realidad (pretensión que, mucho me temo, queda más allá de cualquier expectativa humanamente imaginable), sino que intenta destituir el privilegio de una metafísica representacional que ha sido el cimiento del realismo convencional y, según Deleuze, de la metafísica occidental<sup>2</sup>. En este punto, los ecos deleuzianos de obras tan emblemáticas como *Kafka. Por una literatura menor* (2008 [1975]) o *Crítica y clínica* (1996 [1993]) es evidente, ineludible. Según sostuvo Deleuze, por ejemplo, en *Crítica y clínica*,

el escritor, como dice Proust, inventa dentro de la lengua una lengua nueva, una lengua extranjera en cierta medida. Extrae nuevas estructuras gramaticales o sintácticas. Saca a la lengua de los caminos trillados, la hace *delirar*. Pero asimismo el problema de escribir tampoco es separable de un problema de *ver* y de *oír*: en efecto, cuando dentro de la lengua se crea otra lengua, el lenguaje en su totalidad tiende hacia un límite «asintáctico», «agramatical», o que comunica con su propio exterior (Deleuze, 1996: 9; énfasis en el original).

Se observa, entonces, un proyecto para dilapidar, junto a Deleuze, un tipo de expresión o de discurso que actúa sobre el mundo por capturas, congelaciones y representaciones de una realidad siempre elusiva y escurridiza, que se teje y desteje según el precepto heraclíteo del cambio y la guerra; lo que converge con otro interés interdisciplinar de la autora: el archivo fotográfico. En ese afán por cuestionar los límites del lenguaje, Luiselli trata de darle a la fotogra-

<2> Como ha señalado José Luis Pardo en la obra *A propósito de Deleuze*, «El problema propio de la filosofía de Deleuze es, sin duda, el problema de la diferencia [...] la metafísica occidental ha tenido múltiples y sonoras resistencias para reducir el “problema de la diferencia” al espacio de la representación» (2014: 23).

fía un acomodo del lado de la escritura en obras como *La historia de mis dientes* (2013) o *Desierto sonoro* (2019), en tanto que esta, colocada dialógicamente del lado de lo escrito, nos obliga a volver sobre lo representado desde otro ángulo, la imagen, lo cual nos descubre que toda representación literaria es siempre, o casi siempre, una imagen desenfocada<sup>3</sup>.

Estas pocas palabras aspiran a reconstruir vagamente una idea de lenguaje, vinculada a una noción de mundo y narración, que adquiere visos de programa en la obra luiselliana tras cristalizar en su primer escrito; idea, vale decir, de resonancias deleuzianas, derridianas, heideggerianas. Pero lo que me interesa resolver es la aparente paradoja que supuso el viraje de la autora hacia un tipo de narrativa testimonial que puso en su centro la crisis humanitaria de los refugiados. Esa renovada *passion du réel*, que Ana Casas observa en el reflote de las narrativas autoficcionales contemporáneas (2022: 175), y la prolongación de una crítica soterrada al realismo, será llevada a cabo por la intercesión de otro pensador, esta vez el filósofo Walter Benjamin.

A continuación trataré de rastrear los ecos benjaminianos que impregnan la obra de Luiselli para mostrar de qué modo el filósofo acompaña su escritura y de qué modo, también, su idea filosófica de experiencia, más allá de la noción de archivo con la que se relaciona y que ha sido trabajada en otros artículos —cf. Vanney (2022), Velázquez Soto (2023) y Torras Francès (2021)—, mediatiza las dos últimas obras de la autora y nos ofrece una visión de conjunto de su proyecto intelectual.

## 2. Experiencia y narración

Hay una imagen de la idea de experiencia que Walter Benjamin, en su actualización de la fábula de Esopo sobre el labrador y sus hijos, invoca en «Experiencia y pobreza» en el año 1933, donde dice:

En nuestros libros de lecturas está la fábula del anciano que, en su lecho de muerte, hace saber a sus hijos que en su viña hay un tesoro escondido. Sólo tienen que cavar para encontrarlo. Y cavaron, pero no encontraron ni rastro del tesoro. Sin embargo, cuando llega el otoño, la viña da unos frutos como ninguna otra en toda la comarca. Entonces se dan cuenta de que el padre les legó una experiencia: la bendición no está en el oro, sino en la laboriosidad (Benjamin, 2018: 95).

El tesoro del padre era el fruto de las vides, pero los hijos cavaron la tierra en busca de una profundidad inexistente. Eran platónicos, o poskantianos, porque doblaron la realidad (apariciencia/esencia, superficie/profundidad, fenómeno/noúmeno), negando el viñedo como tesoro. La economía que estaba aquí en juego no era la del capitalismo industrial tal y como la conocemos, porque implicaba una *praxis* de la herencia trabajada con las propias manos, en donde la plusvalía no era fruto de un mero intercambio pecuniario, sino una prueba, o un don, que el padre había otorgado a los hijos bajo

<3> Para la relación entre fotografía y literatura en la obra de Valeria Luiselli, cf., por ejemplo, el artículo de Olivia Magaña Andaluz (2022) y de Velázquez Soto (2023).

la forma gratuita del *exemplum*. Este tipo de relatos transmisibles, generadores de conocimiento y sentido, son, según Benjamin, lo que las relaciones capitalistas de producción pusieron en crisis desde mitades del siglo XIX.

Valeria Luiselli, lectora de Benjamin, incorpora en *Desierto sonoro* y *Los niños perdidos* la idea de experiencia en relación con el problema de la restauración del testimonio de los niños refugiados. En varios pasajes de *Desierto sonoro*, por ejemplo, en donde se explicita el andamiaje teórico que sostiene la novela, el archivo y el documento se proponen como prerequisites de toda escritura. En la sección «Obras citadas» se insiste en dicha idea: «*Desierto sonoro* es, en parte, el resultado de un diálogo con distintos textos, así como otras fuentes no textuales. El archivo que sostiene la novela es un elemento inherente y al mismo tiempo visible de la narrativa central» (2019b: 453). Si bien la obra otorga a los metatextos una función aparentemente marginal, casi paratextual, dado que los amasa en las cajas de mudanzas que preceden cada capítulo, el destilado referencial y las citas no cumplen una función decorativa, «no fueron pensadas como *marginalia*», anota Luiselli, «sino que funcionan como marcadores interlineales que apuntan a la conversación polifónica que el libro mantiene con otras obras» (2019b: 453).

La idea benjaminiana de experiencia es uno de esos «marcadores interlineales» y codifica, más allá de la noción de archivo, el recorrido de la novela. En cierto sentido, permite ensamblar texto, contexto y metatexto, al pensar dentro de la propia trama el dispositivo de construcción de la obra:

Tal vez [señala la narradora] debería decirle que documentar con una cámara es cuando sumas una cosa más luz, y luego luz menos una cosa, foto tras foto; o cuando añades sonido, más silencio, menos sonido, menos silencio. Lo que queda, al final, son todos esos momentos que no formaron parte de la experiencia misma. Una secuencia de interrupciones, agujeros, partes faltantes sustraídas del momento en que la experiencia tuvo lugar. Porque un documento de una experiencia es igual a *la experiencia menos uno* (Luiselli, 2019b: 130; énfasis añadido).

Esta estrategia cristalizaría también, aunque de otro modo, en *Los niños perdidos*, obra en donde se irán entrelazando dos historias: la historia de los niños indocumentados y, comprimida en la primera, la historia de una escritura. A lo largo del ensayo, el dispositivo metatextual será sutilmente trenzado en los entresijos de las entrevistas que la narradora realiza a niños indocumentados, y discurre cuestionando a cada punto su propia materialización, puesto que se asume que ningún discurso sobre la experiencia, menos todavía sobre la experiencia del otro, es realizable si no es formulado previamente como problema.

Estas entrevistas se acompasan entonces con una sospecha proyectada sobre el lenguaje, que impugna el programa narrativo de la autora a la vez que lo posibilita, despliega y legitima: «todas las historias

que se traducen en la corte acaban siendo generalizaciones de los relatos personales, distorsiones; toda traducción de las historias de los niños es *una imagen fuera de foco*» (Luiselli, 2019: 43; énfasis añadido). La narradora se decanta por un discurso aglutinador en el que ingresen otros códigos sedimentados en los aledaños de la palabra. Un silencio quejumbroso, un descaro fingido, unas lágrimas contenidas o las insinuaciones de descargo que acompañan el discurso audible de los niños son la materia prima que posibilitan una operación de descifrado para negociar un relato en cuyo núcleo se halla incrustada la duda escéptica sobre la posibilidad de la narración:

los niños que entrevisto pronuncian palabras reticentes, palabras llenas de desconfianza, palabras fruto del miedo soterrado y la humillación constante. Hay que traducir esas palabras a otro idioma, trasladarlas a frases sucintas, transformarlas en un relato coherente, y reescribir todo buscando términos legales claros (Luiselli, 2019: 15).

El ejercicio de traducción es así integrado y problematizado en el interior del tejido discursivo, y es pensado al mismo tiempo que discurre, no como un movimiento de cierre y clausura del sentido, sino en su perfectibilidad y en el carácter siempre aporético de su irresolución. La doble valencia del término «traducción», remarcada también por Ilse Logie (2020), tomará así una calle de doble sentido: implicará, por un lado, localizar zonas de sentido, reordenar la sintaxis desarrapada de los niños indocumentados, insertar su trauma en el tejido de una narración cuyo objeto es la comprensión que precede el duelo; y, también, por otro lado, permitirá a la narradora acompañar éticamente —el étimo latino *ducere*, de *traducere*, significa guiar—, a la manera de la mayéutica socrática, el discurso de unos niños que no saben lo que saben.

El origen de la relación entre *experiencia* y lenguaje se engarza así en estas obras con el motivo de la infancia. Como dicta la sabiduría etimológica, «infans» es quien «no habla», es decir, el momento prelógico y prediscursivo del niño obligará a la narradora a pensar en modos de recuperación de una experiencia que no puede ser verbalizada, lo que la conducirá a una búsqueda de estrategias de desciframiento —o codificación— de un relato obstruido por las condiciones físicas y materiales de quien no puede testimoniar por sí solo. A este respecto, Luiselli confiesa en otra entrevista en *El Cultural*:

nadie salvo la propia generación que vive la experiencia de una diáspora puede contar realmente su historia [...]. Ocurrió lo mismo con los exilios de las dictaduras del Cono Sur o con los supervivientes de Auschwitz [...] esta generación de niños presentes en esta diáspora todavía no tiene la palabra, pero la tiene que tener, la va a tener en un futuro. Y mientras eso no ocurra, quienes estamos observando tenemos la responsabilidad de dejar un testimonio, una versión, una capa más que forme parte del tejido narrativo de nuestro imaginario colectivo y que podrá ser en un futuro refutada, aceptada o las dos cosas. Pero por lo

menos habrá algo con lo que seguir dialogando, algo que permitirá un diálogo intergeneracional (Seoane, 2019; énfasis añadido).

¿A qué se refiere, sin embargo, la expresión «experiencia menos uno» que viéramos aparecer en un fragmento de *Desierto sonoro*? ¿Qué hay de menos o qué hay de más en una experiencia que depende de las operaciones reconstructivas que realizamos a través del archivo? Como decía anteriormente, una arqueologización de la idea de «experiencia» permitirá comprender las últimas obras de Luiselli a la luz de la crítica al realismo convencional que se puso de manifiesto, vía Deleuze y otras referencias, en *Papeles falsos*, y hará explícito su trabajo de reconstrucción de la filosofía benjaminiana. Me desviaré, entonces, a Benjamin para, en el tercer apartado, tejer el vínculo entre experiencia, archivo y narración.

Walter Benjamin elaboró el concepto de experiencia de manera elusiva y fragmentaria a través de un puñado de textos que dialogan entre sí desde varias zonas de su proyecto intelectual. El primero de ellos es un texto de juventud que suele pasar inadvertido: «Sobre el programa de la filosofía futura» (1986 [1918]), donde se tensa el diálogo con el marco poskantiano al que Benjamin reprocha el olvido sistemático de la experiencia de lo común, de lo cercano, aquella sabiduría de la cotidianidad transmitida por el boca a boca generación tras generación, cuyo acueducto fueran el *exemplum*, el cuento o la fábula. Amengual señala que en este primer texto la crítica a Kant, en aras de diagnosticar la crisis de la experiencia, enfila una calle de doble dirección: por un lado, se critica «el imperio “tiránico” de la física newtoniana» que redujo la experiencia a la aridez de los conceptos; por el otro, se apunta a la disolución, desde los años de la época ilustrada, «de “potencias espirituales” que habrían sido capaces de dar un gran contenido a la experiencia» (Amengual, 2008: 33). Ya en *Papeles falsos* o *Los ingravidos*, Luiselli había cifrado su crítica a la modernización y a la consecuente disolución de la espesura experiencial que aquella trajo consigo, aunque lo hiciera desde la zona oblicua de los ensayos que Benjamin escribe sobre Baudelaire, en los cuales, si bien la palabra «experiencia» brilla por su ausencia, sí que se integra, como un secreto inalterado, la posibilidad de su pérdida en el núcleo de la reflexión sobre el *flâneur* y sus vivencias en el torbellino de la gran ciudad.

Como hemos visto, al hilo de la fábula sobre el labrador y sus hijos, el «secreto» que es la experiencia tiene un canal de transmisión privilegiado: la narración, una narración cuyo poder de penetración debemos a la metáfora, el símbolo o la imagen. El tesoro es descubierto por los hijos de manera oblicua, casi por azar, por mandato del narrador, y es la sutileza del camino trenzado por el padre lo que incrusta en la memoria de sus descendientes una enseñanza que permanecerá imborrable. Es, entonces, el asombro ante la idea — además de la conmoción que su hallazgo conlleva— lo que la poesía y la narración movilizan, y lo que la modernidad racionalista parece haber destituido de su centro. La expresión «experiencia menos uno»

no alude, entonces, a la mera extinción de la experiencia porque el trauma de los niños indocumentados haya cortocircuitado su capacidad de testimoniar, sino a la crisis de la narración tradicional bajo las condiciones inherentes a la modernidad racionalista (tecnificación de la realidad, mercantilización de las relaciones sociales, rebajamiento de la experiencia a concepto, etc.) y a la lógica hiperacelerada del capitalismo tardío<sup>4</sup>.

Como decía, en «Sobre el programa de la filosofía futura» toma forma una defensa de la microhistoria, el relato o el mito —la verdad como *aletheia*, diría Heidegger— como vehículos privilegiados de la emoción y la idea. Su deposición le será imputada al poskantianismo, lo que habría desembocado en la época contemporánea, como lo pensara también Husserl, en un mundo vacío de sentido, pobre en historias, «pobre en experiencias».

Sin embargo, el mayor despliegue del concepto benjaminiano, que muchas narrativas concentracionarias convirtieron en *topoi*, son dos textos breves: «Experiencia y pobreza», publicado en *Die Welt im Wort*, en 1933, y «El narrador. Consideraciones sobre la obra de Nikolái Léskov», publicado en 1936 en *Orient und Occident*. Comenzaré por el primero para ver en qué sentido Benjamin parece quedar atrapado en una aporía o una contradicción *in terminis* que Valeria Luiselli logra resolver.

En un conocido fragmento de «Experiencia y pobreza», recuperado años después en «El narrador», Benjamin apunta: «la cotización de la experiencia ha bajado, y ello, además, en una generación que, entre 1914 y 1918, ha tenido una de las experiencias más atroces de la historia universal [...] ¿Acaso no se pudo constar entonces que la gente volvía muda del campo de batalla?» (Benjamin, 2018: 95). Se dejan entrever en el texto dos motivos entrelazados por los cuales la experiencia tradicional se encuentra literalmente en ruinas: por un lado, el horror que trajo consigo la guerra, que es, sin embargo, una motivación secundaria, contingente; por el otro, la tecnificación de la lucha armada a través del modelo de la guerra de trincheras: «jamás ha habido experiencias tan desmentidas como las de la estrategia con la guerra de trincheras» (2018: 97). ¿Por qué fueron las trincheras antes que la violencia inusitada de la guerra el síntoma de la desintegración de la experiencia? Aunque la cadencia de la escritura benjaminiana suele ser esquiva y escurridiza, parece que el filósofo está leyendo el episodio de la guerra en clave fenomenológica. Es decir, la violencia ejercida desde la distancia redujo la experiencia a una serie de decisiones fríamente binarias —disparar o no disparar, matar o morir—, y la consecuente pérdida de lo que se experimentaba en el fragor de una batalla mantenida cuerpo a cuerpo fue lo que condujo al cabo a la afasia de los soldados. Como sostuvo Michaël Foessel en otro lugar, «si la experiencia se define por la frágil unión entre la acción y el sentido, el equipo técnico es un obstáculo para ella», más en la guerra, en tanto esta «desposee al individuo del poder de hacer relatos sobre sus actos» (2013: 14-

<4> En *Infancia e historia*, Agamben insiste en que la deposición de la experiencia, en tanto transmisora de valores y conocimiento y susceptible de ser acomodada en el tejido de una narración, es un problema discursivo de toda la contemporaneidad, y proyecta al pasado, a una época anterior a Newton y Kant, el origen de la relación entre modernidad y crisis de la experiencia. En concreto, la remonta a la modernidad filosófica como la entendieran Stephen Toulmin (2001) o Bernat Castany (2018) en tanto relaciona el origen de la ciencia moderna y la crisis del lenguaje: «la certificación científica de la experiencia que se efectúa en el experimento [dice Agamben] [...] responde a esa pérdida de certeza que desplaza la experiencia lo más afuera posible del hombre: a los instrumentos y a los números» (Agamben, 2010: 14). La reivindicación, por Francis Bacon, de una *scientia experimentalis*, la reivindicación galileana de las cualidades matematizables en *El ensayador* (1623) o la *res cogitans* y la *res extensa* cartesianas, fundamento de una nueva física, fueron el origen de dicha crisis, en donde el genio maligno de Descartes solo sería un momento de impugnación de la experiencia tradicional, cuyo secreto había sido incubado en el núcleo mismo de los ensayos de Montaigne.

15). El soldado, simplemente, no dice nada porque nada ve y nada sabe, es un ser-para-la-muerte, y su experiencia será intransmisible a partir del momento en que el trauma precisa de la espesura de la narración frente a la simplificación binaria que la vivencia de la guerra impuso.

Sin relato no hay experiencia y sin experiencia no hay sentido, sentido de la experiencia vivida, y en tanto que la experiencia se define por esa frágil proximidad entre el sujeto de la acción y la posibilidad de su evocación, la interposición de un medio técnico —el fusil, las trincheras— entre el agente de la acción y sus efectos nos aboca a la crisis de la narración, a la destitución de la experiencia. De ahí que el texto benjaminiano convoque el problema de la técnica en un sucinto fragmento que suele pasar desapercibido: «una pobreza del todo nueva ha caído sobre el hombre coincidiendo con ese enorme desarrollo de la técnica» (2018: 96).

La propia Luiselli también relaciona la crisis de la narración, no solo con el horror padecido por el migrante, sino con la burocratización y reducción de las vidas humanas a meros conceptos, solo expresables en tanto números, como observamos en varios pasajes de *Los niños perdidos* donde se alude a la biopolítica de estado: la «defensa» de la frontera por los «civilian vigilantes» (Luiselli, 2019: 31), los laberintos burocráticos en la Corte Federal de Inmigración de Nueva York (2019: 38) o la propia limitación que los cuestionarios de las cortes imponen a la elaboración del relato migrante.

En esa línea, cuando en «El narrador» Benjamin amplía el problema de la comunicabilidad de la experiencia y lo proyecta hacia un pasado mucho más remoto, en concreto, a la época de la invención de la imprenta, no hace sino incorporar una de las claves de diferenciación entre la narración tradicional, posibilitadora de experiencias, y la novela moderna, de modo que extrapola al ámbito literario e ideoestético el problema formulado en «Experiencia y pobreza»:

El más temprano indicio de un proceso que culminaría con el ocaso de la narración es el surgimiento de la novela a comienzos de la época moderna. Lo que distingue la novela de la narración [...] es su dependencia esencial del libro. La amplia difusión de la novela solo se hace posible gracias a la invención de la imprenta [...]. Al no provenir de la tradición oral, ni integrarse en ella, la novela se distingue de todas las otras formas de creación en prosa, como pueden ser la fábula, la leyenda o incluso el cuento. Pero, sobre todo, se distingue del acto de narrar. El narrador toma lo que narra de la experiencia, tanto si es la suya como si es transmitida. Y la convierte, a su vez, en experiencia de aquellos que escuchan su historia. El novelista ha roto con esto (Benjamin, 2018b: 229).

El origen de la novela moderna abrió así la brecha que conduciría a la extenuación y depreciación de la narración tradicional. La pérdida de la voz y la suspensión de la oralidad están ligadas a la desaparición del cuerpo del narrador, cuya desertión del escenario

llevaría al cabo a la desintegración de la espesura experiencial, esta vez por la interposición de otro medio técnico entre el público y el narrador: el libro<sup>5</sup>.

El paso de la oralidad a la escritura supuso el tránsito hacia un tipo de relato vicario, metanarrativo, solo transmisible a través del libro, que lleva a la desaparición del cuerpo que testimonia su aventura (el marinero) y también del sujeto cuyas enseñanzas eran la herencia de los jóvenes (el artesano)<sup>6</sup>. En *El Quijote* cuajaría, según Benjamin, la epopeya de dicha pérdida, en tanto que la aventura de Alonso Quijano no plasma una enseñanza entendida en términos propositivos como la cifrada en la fábula o el *exemplum* tradicionales, sino que es el lugar donde se constata la dificultad de urdir la experiencia del valor y la heroicidad en un mundo no regido por los códigos de antaño: «el primer gran libro del género, el *Quijote*, ya enseña como la magnanimidad, la audacia y el altruismo de uno de los hombres más nobles —el propio don Quijote— están completamente faltos de consejo y no contienen ni la mínima chispita de sabiduría» (Benjamin, 2018: 229-230)<sup>7</sup>.

En su obra postrera, sin embargo, Benjamin se resiste a dar por sentada esa desaparición y reivindica la memoria como instancia posibilitadora de un relato sobre las experiencias pasadas. En sus *Tesis sobre filosofía de la historia* (1940), por ejemplo, defenderá una memoria de la historia en contra de la historiografía reificante de corte positivista (Ranke) y en contra de la lectura teleológica o sobredeterminada que Hegel y el materialismo histórico impusieron al pasado, para asentar las claves de una crítica al progreso moderno y reclamar las condiciones de redención del pasado en el presente. Dar cumplimiento a las promesas no consumadas de las víctimas en el tiempo-ahora (*Jetztzeit*) y resarcir la voz de los oprimidos restituye su dignidad en el presente, y vuelve digno el presente desde el pasado.

Sin embargo, esa ontologización de la experiencia de las víctimas a través de la memoria, según Sarlo, abriría en canal la filosofía benjaminiana de la historia y dejaría su pensamiento abocado en una «contradicción desgarrada»: «si la memoria de la historia posibilita una restauración moral de la experiencia pasada, subsiste el problema de construir experiencia en una época, la modernidad, que ha erosionado su posibilidad [...]. Esta aporía no se resuelve, porque las condiciones de redención de la experiencia pasada están en ruinas» (Sarlo, 2005: 35).

La filosofía de Benjamin oscila entre esos polos. La redención de las víctimas de la historia a instancias de la memoria es indesligable de la crítica a las condiciones de posibilidad de la experiencia en un mundo que parece haber perdido irremediabilmente la capacidad de urdir historias. Una filosofía de estas características

<5> A la categoría de experiencia, ligada a la narración tradicional, no solo se contraponen la novela moderna, también la prensa. La experiencia se contraponen a la información, esto es, al dato en bruto, cazado al vuelo, difícil de insertar en el entramado casi silogístico de la narración tradicional: «el mensaje proveniente de lejos [...] disponía de una autoridad que le concedía vigencia, aun en aquellos casos en que no se lo sometía a ningún control. La información, en cambio, reivindica una rápida verificabilidad [...]. En otras palabras, casi nada de lo que acontece beneficia la narración y casi todo, a la información» (Benjamin, 2018b: 231). Claro que, según él, la experiencia implica un riesgo, una aventura o un desafío, y que los distintos puntos del proceso sean susceptibles de ser elaborados narrativamente.

<6> Sigo en este punto el análisis que Christian Snoey (2021) dedica al narrador tradicional a través de los textos benjaminianos.

<7> Cf., también, la interpretación de la obra cervantina por parte de Foucault en *Las palabras y las cosas* (1966) y *Teoría de la novela* (1920), de Lukács.

ha de abocarnos necesariamente al silencio, al enmudecimiento de la experiencia, o a «la experiencia menos uno» que estaba incrustada en el centro de *Desierto sonoro*.

### 3. Recuperación de la experiencia

Es posible, sin embargo, ir más allá de Sarlo, reconstruyendo las huellas y rastros que Benjamin y Luiselli han ido diseminando a lo largo de su trayectoria intelectual, ya que su propuesta y el sintagma «experiencia menos uno» podría ser algo más que la constatación nostálgica de la pérdida. El fragmento de *Desierto sonoro* que antes mencionaba se complementaba de hecho con este otro que aparece a renglón seguido:

un documento de una experiencia es igual a la experiencia menos uno. Lo extraño es esto: si un día, en el futuro, sumas todos esos documentos otra vez, lo que resulta, una vez más, es la experiencia. O al menos una versión de la experiencia que reemplaza a la experiencia vivida, incluso si lo que documentaste en un inicio fueron los momentos sustraídos a la experiencia (Luiselli, 2019b: 130).

Luiselli elabora su reflexión al margen de Sarlo para concederle a esa aporía benjaminiana una solución inesperada. Conviene leer a Benjamin con sumo cuidado para evitar recubrir su obra de una pátina de melancolía o tradicionalismo (defensa de la narración premoderna, reivindicación del didactismo literario, uso de terminología religiosa). Sarlo, por ejemplo, escamotea ciertas *marginalia* que permitirían releer la filosofía benjaminiana de modo más propositivo, a la luz de la recuperación de *otra* experiencia reivindicada también por Valeria Luiselli.

En el *Libro de los pasajes* (2005 [1940]), por ejemplo, escrito inconcluso, fragmentario, toda una plasmación de la imagen del escritor como *bricoleur*, Benjamin nos ofrece en primicia las pautas de una estrategia compositiva en cuyo centro instala recursos como el montaje, el pastiche o el collage:

Método de este trabajo: el montaje literario. No tengo nada que decir. Solo que mostrar. No haré nada valioso, ni me apropiaré de ninguna formulación profunda. Pero los harapos, los deshechos, esos no los quiero inventariar, sino dejarles alcanzar su derecho de la única manera posible: empleándolos (Benjamin, 2005: 462).

El pasado se reescribe según lo haría un coleccionista de fragmentos o de pecios fantasmáticos, yuxtaponiendo los restos, las ruinas o, tal y como Deleuze sugiere a tenor del cuento de Herman Melville, «Bartleby», a la manera de un patchwork o un archipiélago (2011: 86), previa renuncia a la arborescencia de la narración tradicional y su anhelo de totalidad; idea que cuaja en el dispositivo de construcción de *Papeles falsos* o *Los ingrátidos*<sup>8</sup>.

La prosa de Luiselli toma un camino extrañamente semejante. El lenguaje de *Los niños perdidos* y *Desierto sonoro* dibuja un proceso constante de búsqueda que se concreta en un movimiento ininte-

<8> Asimismo, en «Experiencia y pobreza» se subraya que la pérdida de la experiencia habrá de cristalizar en una nueva idea de forma o expresión: «esta experiencia [la contemporánea] no es solo pobre en experiencias privadas, sino en la humanidad en general [...]. Pero lo decimos para introducir un nuevo concepto, *positivo*, de barbarie» (Benjamin, 2018: 97; énfasis añadido). La pérdida de la experiencia no ha de entenderse como una constatación del desencanto y el cansancio inherentes a la contemporaneidad, sino como un desafío estético que llevará al cocimiento de nuevas maneras de escribir y pensar el origen de la relación entre experiencia, conocimiento y narración. Por eso en «El narrador» se ofrecen algunos modelos de esa «barbarie positiva»: la obra de Paul Klee, la narrativa fantástica de Scheerbart o la poesía de Bertolt Brecht, entre otros.

rrumpido de duda e interrogación, con avances y retrocesos, cuya matriz fragmentaria resuena dentro de la propia obra. El trabajo con el lenguaje será elíptico e indirecto e irá urdiendo progresivamente el camino que Benjamin trenza como un modo alternativo de recuperación de la experiencia de los oprimidos. Nos dice, por ejemplo, la narradora de *Desierto sonoro*: «Tal vez quedará todo sin narrar, un collage de ambientes y voces que contarán su propia historia, en lugar de una sola voz que subsuma todo en una clara secuencia narrativa» (Luiselli, 2019b: 122). También en otro fragmento, que es el deslinde de la poética de la novela, insiste:

Me volqué de lleno en la lectura de informes y artículos sobre los menores indocumentados atrapados en el limbo de la ley migratoria, e intenté recopilar información sobre lo que pasaba [...]. Recopilé notas sueltas, recortes de prensa y de revistas, citas copiadas en tarjetas, cartas, mapas, fotografías, listas de palabras, fragmentos de textos, testimonios en audio (2019b: 36).

Los cruces discursivos aglutinados en la textura de *Los niños perdidos* y *Desierto sonoro* (rumores espectrales, sonoridades perdidas, testimonios imaginarios, etc.) producen destellos de significación que trazan un arco desde el pasado hacia el presente, siguiendo un camino en el que la posibilidad de recomponer la experiencia perdida es recuperada a instancias del archivo.

Toda experiencia es siempre una «experiencia menos uno», pero el documento posibilita una operación de descifrado y restitución de ese «menos uno». Es en esa incorporación del archivo (fotográfico, textual, etc.) como destilado último de la espesura experiencial donde vemos de qué modo Luiselli inserta a Benjamin en la órbita de la posmodernidad y el «giro archivístico» (Velázquez Soto, 2022: 142) con el objeto de «dar testimonio sobre aquello que ya no está y que resulta irrecuperable» (Vanney, 2022: 109). Los rastros que dichas obras urden entre experiencia, memoria y archivo serán de hecho constantes, inconfundibles. Se nos dice, por ejemplo, en *Desierto sonoro* al hilo de un comentario sobre el libro de fotografía de Sally Mann *Inmediate Family* (1992):

Mann escribió en algún sitio que las fotografías crean sus propios recuerdos y suplantán el pasado. En sus fotos no existe nostalgia por el instante efímero que la cámara captura casualmente. Más bien hay una confesión: este momento capturado no es un momento con el que me topé por casualidad y que decidí preservar, sino un momento robado, arrancado al continuum de la experiencia con el solo fin de preservarlo (2019b: 59-60).

Eso ocurre por descontado incluso cuando se evoca la experiencia propia, toda vez que lo vivido es pasado primero por el tamiz de lo perceptual, lo que supone un primer filtraje llevado a cabo por los sentidos como se hace explícito en *Papeles falsos*; y si lo vivido es recordado pasa a su vez por un proceso de reconstrucción, juntura y readecuación dentro del destilado último de la escritura. Podemos suponer, como sugiere la narradora de *Desierto sonoro*, que «un archivo ofrece una especie de valle, donde tus ideas pue-

den resonar y volver a ti transformadas», y sigue: «a veces, sólo a veces, un eco efectivamente llega. Vuelve a ti una reverberación real, con claridad, cuando por fin, encontraste el tono justo y la superficie adecuada» (2019b: 60).

En ese sentido, el *patchwork*, el collage o, como mencionaba Benjamin, el «montaje de citas» se proponen como operación de reciclado de la propia experiencia reivindicada en la novela, razón por la cual el libro se describe como «inventario de ecos» (2019b: 33), como «archivo lleno de fragmentos de vida» (2019b: 42) o como una colección de citas, lecturas, fragmentos que concurren en «la mesa del comedor» (2019b: 55).

Esa recomposición fragmentaria de la experiencia vivida será también la armazón de *Los niños perdidos*. En concreto, cuando en el tercer capítulo de la obra, la hija de la narradora le pregunta a su madre cómo acaba la historia de los niños migrantes —de ahí, por cierto, el título de la obra original: *Tell Me How It Ends*—, esta escamotea la respuesta: «Dime cómo termina, mamá —me dice. No sé. [...] A veces invento un final, un final feliz. Pero casi siempre nomás le digo: Todavía no sé cómo termina» (Luiselli, 2019: 80). Sin embargo, este pasaje no evoca un final abierto ni la imposibilidad de un final feliz. *Los niños perdidos* y *Desierto sonoro* son, al igual que los textos de Benjamin, obras inacabadas y necesariamente inacabables, en tanto su inacabamiento se relaciona con el significado político que su idea de escritura esconde. La escritura es un medio sin fin, una aventura necesariamente infinita que expresa la imposibilidad de una clausura del sentido y de una materialización de la experiencia vivida.

Las obras de Benjamin y Luiselli se concretan en una aporía que no es, sin embargo, el callejón sin salida que premeditara Sarlo, sino que estas nos convocan a un movimiento ininterrumpido, o mejor, mesiánico, de acogida y amparo, de escritura y reescritura, de las voces que se abisman en el olvido. Por eso, como he mencionado en otro lugar, la pregunta que preside el último fragmento de *Los niños perdidos* regresa a la primera pregunta del cuestionario para niños indocumentados de las cortes estadounidenses —«¿por qué viniste a los Estados Unidos?»—,

no porque el itinerario de la obra se agote en un círculo perfecto, sino porque avanza a través de ciclos ininterrumpidos, inclausurables, que se abren paso de manera progresiva de la inacción a la acción, de la palabra al gesto, de un solipsismo enunciativo al reconocimiento del rostro de quien sufre (Garí Barceló, 2021: 114).

El discurso de Benjamin y Luiselli puede describirse como una secuencia de interferencias, interrupciones, dimisiones, pecios, fragmentos, absorciones y reabsorciones de la materia en bruto, factual, del pasado inmediato —el archivo, el testimonio, el documento—. Su obra es inclausurable en tanto la labor de restitución de las voces oprimidas habrá de ser también interminable, y habrá de tener una continuidad entre las lectoras y lectores del futuro.

## Bibliografía citada

- AMENGUAL, G.; et al. (2008): *Ruptura de la tradición. Estudios sobre Walter Benjamin y Martin Heidegger*, Madrid: Trotta.
- AGAMBEN, G. (2010): *Infancia e historia. Ensayos sobre la destrucción de la experiencia*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- AGAMBEN, G. (2019): *Creación y anarquía*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- BENJAMIN, W. (1986): *Sobre el programa de la filosofía futura*, Barcelona: Planeta de Agostini.
- BENJAMIN, W. (2005): *Libro de los pasajes*, Madrid: Akal.
- BENJAMIN, W. (2018): «Experiencia y pobreza», en Ibáñez, J. (ed.), *Iluminaciones*, Madrid: Taurus, 95-100.
- BENJAMIN, W. (2018b): «El narrador. Consideraciones sobre la obra de Nikolái Léskov», en Ibáñez, J. (ed.), *Iluminaciones*, Madrid: Taurus, 225-251.
- BENJAMIN, W. (2018c): «Sobre algunos temas en Baudelaire», en Ibáñez, J. (ed.), *Iluminaciones*, Madrid: Taurus, 269-306.
- BENJAMIN, W. (2018c): «París, capital del siglo XIX», en Ibáñez, J. (ed.), *Iluminaciones*, Madrid: Taurus, 253-268.
- CASAS, A. (2022): «Introducción. Autoficción y discurso crítico: articulaciones del yo con lo real en la cultura hispánica contemporánea», *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, vol. X, 1, 173-181.
- CASTANY, B. (2018): «Humanismo, modernidad y posmodernidad. Una reflexión sobre el doble origen de la “modernidad” a la luz de *Cosmópolis* y *Regreso a la razón* de Stephen Toulmin», *Cartaphilus. Revista de Investigación y Crítica Estética*, 16, 11-35.
- DELEUZE, G. (2008): *Kafka. Por una literatura menor*, México: Era.
- DELEUZE, G. (1996): *Crítica y clínica*, Barcelona: Anagrama.
- DELEUZE, G. (2000): «Bartleby o la fórmula», en Benítez Ariza, J.M. (ed.), *Preferiría no hacerlo: Bartleby el escribiente de Herman Melville, seguido de tres ensayos sobre Bartleby de Gilles Deleuze, Giorgio Agamben, José Luis Pardo*, Valencia: Pre-Textos, 57-92.
- FOESSEL, M. (2013): *Después del fin del mundo. Crítica a la razón apocalíptica*, Barcelona: Península.
- FOUCAULT, M. (2018): *Las palabras y las cosas*, Barcelona: Siglo Veintiuno Editores.
- GARÍ BARCELÓ, B. (2021): «La crisis de los refugiados en *Los niños perdidos* y *Desierto sonoro* de Valeria Luiselli», en Flores Borjabad, S. A.; Pérez Cabeña, R. (coords.), *Nuevos retos y perspectivas de la investigación en Literatura, Lingüística y Traducción*, Madrid: Dykinson, 350-364.

HERNÁNDEZ, J; *et al.* (2019): «Encuentro con Valeria Luiselli», Iowa Literaria, <<https://iowaliteraria.lib.uiowa.edu/article/encuentro-con-valeria-luiselli/>>, [29/01/2024].

LOGIE, I. (2020): «Los niños perdidos, de Valeria Luiselli: el intérprete ante las vidas “dignas de duelo”», *Iberoamericana. América Latina, España, Portugal: ensayos sobre letras, historia y sociedad*, vol. 20, 75, 103-116.

LUISELLI, V. (2019): *Los niños perdidos (un ensayo en cuarenta preguntas)*, Madrid: Sexto Piso.

LUISELLI, V. (2019b): *Desierto sonoro*, Madrid: Sexto Piso.

LUISELLI, V. (2020): *Papeles falsos*, Madrid: Sexto Piso.

LUKÁCS, G. (2016): *Teoría de la novela*, Barcelona: Penguin Random House. MAGAÑAANDALUZ, O. (2022): «La importancia y la limitación de la fotografía y el sonido en *Desierto sonoro* de Valeria Luiselli: una convivencia entre archivo y repertorio», *Cartaphilus. Revista de Investigación y Crítica Estética*, 20, 161-180.

PANOFSKY, E. (2016): *Idea*, Madrid: Cátedra.

PARDO, J.L. (2014): *A propósito de Deleuze*, Valencia: Pre-Textos.

PAZ OLIVER, M. (2019): «La mirada aérea de la *flâneuse*: el paisaje vertical en *Papeles falsos* y “Swings of Harlem” de Valeria Luiselli», *Revista Letral*, 22, 13-29.

SARLO, B. (2005): *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*, Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.

SEOANE, A. (2019): «Valeria Luiselli: “Solo un exiliado puede contar realmente su historia»», *El Cultural*, <<https://elcultural.com/valeria-luiselli-solo-un-exiliado-puede-contar-realmente-su-historia/>> [20/05/2021].

SNOEY ABADÍAS, C. (2021): «Poética de la mirada: idea del viaje en las crónicas de Martín Caparrós», *Anclajes*, vol. XXXV, 2, 129-144.

TOULMIN, S. (2001): *Cosmópolis. El trasfondo de la modernidad*. Barcelona: Península.

TORRAS FRANCÈS, M. (2021): «La responsabilidad escritural: *Los niños perdidos*, de Valeria Luiselli, como contra-archivo», *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, vol. IX, 2, 293-307.

VANNEY, J.M. (2022): «Los silencios del archivo. *Notas sobre Desierto sonoro* (2019) de Valeria Luiselli», *Badebec*, vol. XII, 23, 109-134.

VELÁZQUEZ SOTO, A. O. (2023): «Fotografías narrativas: el archivo multimodal en *Desierto sonoro* de Valeria Luiselli», *Nuevas poligrafías. Revista de Teoría Literaria y Literatura comparada*, 7, 140-155.