

## El archivo encarnado en *Lost Children Archive* (2019)

Zyanya Dóniz Ibáñez

*Lost Children Archive* (2019) es la última novela publicada por la escritora mexicana Valeria Luiselli. En ella se integran marcas de su trabajo literario que ya aparecían en *Papeles falsos* (2010), *Los ingravidos* (2011) y *La historia de mis dientes* (2013), como la preocupación por el lenguaje referencial, la escritura fragmentaria y la memoria. Además, esta novela se relaciona directamente con *Los niños perdidos: Un ensayo en cuarenta preguntas* (2016). En este último, Luiselli narra su trabajo como traductora de entrevistas a niños en la corte de migración de Estados Unidos. La novela y el ensayo coinciden en tema, personajes, momento en el que se escribieron y, sobre todo, en la intención política:

yo empecé a escribir primero *Lost Children Archive*, pero la interrumpí en algún momento porque no me daba para hacer lo que sentí en ese momento que tenía que hacer ... me di cuenta que no podía utilizar el tejido ficcional de la novela para contar la historia que tenía que contar, entonces dejé de escribirla. Escribí *Tell Me How It Ends* [*Los niños perdidos. Un ensayo en cuarenta preguntas*] y después pude regresar y concebirla como una novela. (Cátedra Alfonso Reyes)

*Lost Children Archive* es la primera novela que Luiselli escribe y publica originalmente en inglés. Posteriormente, la tradujo al español como *Desierto sonoro* (2019). El texto relata la historia de una familia conformada por un padre, a quien llaman Papa Cochise, una madre, apodada Lucky Arrow, y sus dos hijos, Swift Feather y Memphis, quienes viajan en auto desde Nueva York hasta la zona de “Apachería”, en la frontera de Arizona con México. La novela se divide en dos partes: una narrada por la madre y otra por Swift Feather, el hijo mayor. Asimismo, existe una tercera historia, *Elegies for Lost Children*, que funciona como una “ficción abismal” (McHale 124), esto es, un segundo plano ontológico que se entrelaza y confunde con la otra narración. En estas se relata la historia de un grupo de niños migrantes que intentan cruzar la frontera. A estos se unen referencias al genocidio de los pueblos originarios de Norteamérica, mapas y fichas actuales sobre migración en la frontera entre México y Estados

Unidos, así como datos supuestamente históricos sobre un grupo de niños apaches llamado “Eagle Warriors”.

De acuerdo con Diana Taylor, los performances operan como actos vitales de transferencia. En ellos se ejecutan y transmiten saberes, historias, memoria y sentido. Aunque en los estudios de performance las definiciones varían ampliamente, una de las líneas<sup>1</sup> más aceptadas establece que un performance siempre es efímero y que la función del archivo es, justamente, preservar lo que se crea a partir de este. La misma Taylor menciona: “el performance, como acto de intervención *efímero*, interrumpe circuitos de industrias culturales que crean productos de consumo” (*Estudios* 8). Con base en el trabajo de Taylor me interesa investigar ¿cómo se configuran archivo y repertorio en la novela de Luiselli? ¿Cómo se construye la memoria histórica/colectiva y qué relación tiene con el performance? Y, finalmente, ¿cómo se vincula esto con los alcances políticos del texto? Planteo que en *Lost Children Archive* el archivo se configura como una forma de transmisión de la memoria no por medio de documentos materiales sino a través del cuerpo vivo. Por esto, la relación entre archivo y repertorio es distinta a la que se ha estudiado en los archivos documentales modernos (Schwartz y Cook 18). Para sustentar esta reformulación, se estudiarán las recreaciones y juegos que ejecutan los personajes Memphis y Swift Feather, la ficción abismal que se crea en las *Elegies for Lost Children* y los ecos que recorren el texto.

### El archive encarnado

Para analizar *Lost Children Archive*, parto de los estudios de performance; específicamente de la propuesta de Diana Taylor en *El archivo y el repertorio. La memoria cultural performática en las Américas*. En primer lugar, el término

archivo, como lo propone Taylor, se define de la siguiente forma:

La memoria del archivo se registra en documentos, textos literarios, cartas, restos arqueológicos, huesos, videos, disquetes, es decir, todos aquellos materiales supuestamente resistentes al cambio. Opera a través de la distancia, tanto en términos temporales como espaciales: dadas las características de este sistema de transmisión de conocimiento, los investigadores, por ejemplo, pueden volver a examinar un manuscrito antiguo. Por su capacidad de persistencia en el tiempo el archivo supera el comportamiento en vivo. Tiene más poder de extensión; no requiere de la contemporaneidad ni coespacialidad entre quien lo crea y quien lo recibe. (*Estudios* 13-14)

Es decir, Taylor plantea que en los actos performáticos el archivo es un registro *posterior* al repertorio. Se da a partir de este y funciona como el soporte que permite contener el acto<sup>2</sup>. Se establece también una necesidad material para la creación de un archivo. Este se compone de documentos como textos, cartas y restos arqueológicos, entre otros objetos, los cuales permiten que una persona externa a ellos regrese y acceda al pasado que registran. Lo más notable de esta definición es la necesidad de un soporte —no vivo— que almacena el repertorio. Taylor observa que en un archivo se crea una resistencia al cambio temporal y espacial y por eso puede preservar “íntegramente” la memoria. En este artículo me interesa explorar precisamente cómo ocurre el proceso de selección, memorización e internalización, no a través de archivos documentales, sino por medio del cuerpo.

Taylor también estudia el término repertorio. Este:

[C]onsiste en la memoria corporal que circula a través de performances,

gestos, narración oral, movimiento, danza, canto; además requiere presencia: la gente participa en la producción y reproducción del conocimiento al ‘estar allí’ y formar parte de esta transmisión. La memoria corporal, siempre en vivo, no puede reproducirse en el archivo. (*Estudios* 14)

A pesar de que la autora enfatiza que archivo y repertorio no son necesariamente una construcción dicotómica (*Estudios* 22) es notable el contraste entre la memoria corporal que requiere el repertorio y la memoria documental del archivo. Por un lado, establece que el repertorio circula solamente a través de performances “vivos” que obligan a la presencia de un público que observe. Sin embargo, también asegura que “los performances se reduplican a través de sus propias estructuras y códigos” (*Estudios* 14). Por otro lado, existe la postura de Rebecca Schneider, que parte de la noción de archivo de Jacques LeGoff, para quien “nos entendemos en relación con los restos que acumulamos, las huellas que alojamos, dejamos y citamos, los rastros materiales que reconocemos” (224). La autora menciona entonces: “si consideramos el performance como desaparición, como un acto efímero que se lee como desvanecimiento respecto de los restos materiales, ¿no nos limitamos a un entendimiento del performance predeterminado por nuestra habituación cultural a la lógica del archivo?” (225). A partir de esta ambigüedad propongo que el performance, como acto corporal, no desaparece, sino que se almacena y transmite de forma distinta.

Taylor establece un proceso muy claro: primero se ejecuta el performance y, posteriormente, este se guarda en un documento. Deja de ser repertorio para convertirse en archivo. Si bien ambas definiciones parecen crear una dicotomía, la

autora las extiende y problematiza a partir de los “actos de transferencia”:

La performance en vivo nunca puede ser captada o transmitida a través del archivo. El video de una performance no es la performance, aunque generalmente venga a reemplazarlo como la cosa en sí (el video es parte del archivo, lo que allí se presenta es parte del repertorio). La memoria corporalizada, por el hecho de suceder en vivo, excede la habilidad, que tiene el archivo, de captarla ... [Sin embargo] los actos corporalizados y representados generan, registran y transmiten conocimiento. (*El archivo* 57)

Reitera entonces la imposibilidad del archivo de transmitir el performance en vivo, esto es, el documento material solo permite el acceso a un pasado, pero no puede “traerlo al presente”. Al igual, insiste en que el archivo material reemplaza al performance y subraya que el repertorio queda como algo anterior y externo a este. No obstante, esto no quiere decir, como menciona la misma Taylor, que “el performance, como comportamiento ritualizado, formalizado, reiterativo, desaparezca” (*Estudios* 14). Entonces, ¿qué sucede cuando el repertorio no se guarda en un soporte material sino, como en las prácticas corporalizadas, en el mismo cuerpo? Propongo que, en *Lost Children Archive*, existe una relación diferente entre archivo y repertorio en la que el primero ya no es posterior, sino que, al existir en el presente, se registra al mismo tiempo que se ejecuta y, entonces, se internaliza<sup>3</sup>. Se crea un archivo encarnado, en otras palabras, el acto performático puede guardarse y transmitirse por medio del cuerpo y a través de este reactivar el repertorio. Archivo y repertorio, cuando se encarnan, no se hallan en soportes diferentes: el cuerpo es el material de todo performance y en él se ejecuta el repertorio, pero también se guarda

el archivo. A continuación, presento una serie de ejemplos en la novela en los que exploro el proceso de creación de un archivo encarnado a través de mecanismos como el juego, el performance ritual, la simulación y la transmisión oral de la memoria.

### Proceso de creación del archivo encarnado

#### a) *Recreaciones de los apaches y los niños perdidos*

Durante el viaje de la familia, Swift Feather y Memphis realizan dos recreaciones: una de los apaches, a partir de las historias que les cuenta Papa Cochise, y otra de los niños perdidos, después de escuchar los relatos de Lucky Arrow. Parto de la noción de *juego* de Johan Huizinga y Roger Caillois y la de *simulación* de Baudrillard, así como de su relación con el performance, para definir estas representaciones. Por un lado, para Huizinga, “todo juego significa algo” (11) al establecer que, en su aspecto formal, es una:

acción libre, ejecutada como sí y sentida como situada fuera de la vida corriente, pero que a pesar de todo, puede absorber por completo al jugador sin que haya en ella ningún interés material ni se obtenga en ella provecho alguno, que se ejecuta dentro de un determinado tiempo y un determinado espacio, que se desarrolla en un orden sometido a reglas y que da origen a asociaciones. (26)

Posteriormente, intenta perfilar cuál es su relación con la cultura a partir de una serie de características que él encuentra en todos los juegos. Dentro de su clasificación, la mimesis — que se entiende como simulacro — es uno de los juegos en los que se representa algo que no se es, por eso está emparentado con las formas de teatro y, agregaría yo siguiendo a Taylor, con el performance.

Por otro lado, para Baudrillard simular es “fingir tener lo que no se tiene” (8). La

simulación cuestiona la diferencia entre lo real y lo imaginario porque hace presente la ausencia. El autor expone un proceso que se da de la siguiente manera: primero la imagen es el reflejo de una realidad profunda, luego esta la enmascara, posteriormente encubre la ausencia de lo real y finalmente no tiene nada que ver con ningún tipo de realidad porque es su propio simulacro. Entonces, la relación entre juego, simulación y performance puede pensarse de la siguiente manera: la mimesis se manifiesta por medio de un proceso de simulación en el cual, primero, se juega a ser una apariencia para después convertirse en el simulacro de la ausencia. Es decir, la mimesis es un juego performático en el que se finge ser alguien más y, debido al proceso de simulación, se hace evidente la ausencia de una realidad profunda.

En *Lost Children Archive* Swift Feather y Memphis simulan/juegan a ser un grupo de guerreros apaches —“Eagle Warriors”— y niños perdidos. La manifestación más evidente es que su identidad se construye a partir de la denominación que les confiere el padre: nombres apaches. Además, las acciones de los niños obedecen a una progresión: primero estos juegan en el carro durante el viaje y confunden a los apaches con los niños perdidos; después, los juegos se convierten en manifestaciones rituales de esas instancias; y finalmente, la secuencia llega al clímax cuando los personajes se “pierden” para ir a buscar a las hijas de Manuela, una amiga migrante de su madre, y se convierten en los niños perdidos, así como en los guerreros apache.

En la primera parte, que narra la madre, Swift Feather y Memphis juegan a representar a uno u otro grupo:

Sometimes they pick up the lost thread of their father’s Apache stories, or of the stories about the children stuck at the border and enact possible outcomes: If we are forced to stop

hunting wild game, we shall raid their ranches and steal their cows! ... Be careful with the bluecoats and the Border Patrol ... We realize that in fact they have been listening, more attentively than we thought ... but they combine the stories, confuse them. (Luiselli 75)

Los niños simulan ser distintos a sí mismos, ejecutan una performance. No es un juego estrictamente reglamentado, sino que utilizan su imaginación para representar resultados posibles de situaciones ficticias. Durante el juego, ambas instancias se confunden en la mente de Swift Feather y Memphis, por lo que se representan como tal.

El juego se vuelve cada vez más complejo porque los niños empiezan a ritualizar prácticas que ellos asumen realizaban los apaches o los niños perdidos. Para Richard Schechner el proceso de restauración de la conducta en realidad representa [*inventa*] un pasado que nunca existió pues el proyecto futuro “gobierna lo que se selecciona o inventa del pasado” (41). Las acciones pasan meramente de la imitación a la reproducción y restauración de prácticas culturales, aunque estas sean ficticias. En la segunda parte de la novela, titulada “Reenactment”, hay un cambio de narrador. Ahora Swift Feather relata a Memphis el viaje que han hecho mientras juegan en el jardín del motel:

Later in the afternoon, you killed a dragonfly by mistake ... I tried to convince you that you hadn't killed it, that it just had died at exactly the same time you caught it inside the glass jar ... I told you to be quiet and said, listen, let's bury it, and then I'll show you an Apache ritual so that its soul can get unstuck from its body and fly away. (Luiselli 223)

El juego ya no está restringido al espacio de coche y el tiempo de ocio durante el

trayecto: pasa de ser un divertimento a una forma de explicar la realidad. Los niños entienden la muerte a partir de la simulación de ser apaches. No obstante, el juego ya no tiene un referente claro, al contrario de lo que sucedía en el auto, el padre no les cuenta historias sobre los rituales apache para enterrar animales, ahora es Swift Feather quien las inventa. De nuevo, los niños desprenden la historia de su soporte material —los documentos que leía Papa Cochise— y la trasladan a sus propios juegos y, al hacer este movimiento, la reactivan y actualizan. La ausencia de una realidad profunda que sustente la verdad histórica remite también a la desaparición de los “Eagle Warriors” y los niños perdidos en el marco de la novela.

La simulación —y con ella el juego y la performance— llega al punto máximo en la tercera parte de la novela, titulada “Apacheria”. En esta, el flujo de conciencia de Swift Feather se encuentra con la voz de una de las niñas de las *Elegies*, supuestamente la hija mayor de Manuela, y un narrador extradiegético:

We were looking up at them like we were hypnotized by their circles when a rock came suddenly flying back at us, a rock the older girl has just thrown from behind the rusted wall of the gondola and through its open doors, a real rock that the boy and his sister would have mistaken for an echo [...] hey, ouch, hey, who's there, who's there I said, who's there he says, and hearing the sound of his voice, the four children look at one another in relief, because it is a real voice (Luiselli 330).

Luiselli menciona al final de la novela que el recurso que utilizó para los cambios de narrador surgió de La señora Dalloway de Virginia Woolf. Este es: utilizar un objeto en el cielo que dos personas observan al mismo tiempo para traspasar la voz. En la primera parte de la cita — hasta “doors”— es Swift

Feather quien habla, mientras que en la segunda parte es la niña de las *Elegies*. A partir del corte que marco con corchetes las voces se trasladan entre los tres narradores. Si ya se había creado una ficción abismal<sup>4</sup> entre el mundo narrativo primario — el de Swift Feather y Memphis— y las *Elegies for Lost Children*, este es el momento en el que colapsan. También sucumben las instancias de lo real y lo imaginario que es, precisamente, el último paso del simulacro: la suplantación de lo real por los signos de este. Cuando colapsa lo que McHale llama estructura ontológica<sup>5</sup> se configura el archive encarnado. Memphis y Swift Feather recogen e integran en su corporalidad a los “Eagle Warriors” y a los niños perdidos al mismo tiempo. El proceso para encarnar el archive comienza con una serie de juegos que no tienen una intención política, simplemente es un divertimento y tiene un referente claro. Después se produce un quiebre al ritualizar formas del pasado que se inventan, se empieza a crear un archive apócrifo. Finalmente, cuando están en el desierto los niños encarnan el archive perdido. Cabe aclarar que los hijos de la narradora no “dan voz” a los “Eagle Warriors” o a los niños perdidos. Sobre esto, Cristina Rivera Garza escribe acerca del alejamiento al hablar del Otro en la narrativa contemporánea:

Lejos, pues, del paternalista ‘dar voz’ de ciertas subjetividades imperiales o del ingenuo colocarse en los zapatos de otros, se trata aquí de prácticas de escritura que traen a esos zapatos y esos otros a la materialidad de un texto que es, en este sentido, siempre un texto fraguado relacionamente, es decir, en comunidad.” (23)

Tal proceso no significa que Swift Feather y Memphis sean la sinécdoque de todos los niños perdidos o de todos los guerreros apache, sino que a través del proceso en el

que guardan en su cuerpo la memoria, pueden reactivar la presencia de estos.

#### b) *Elegies for Lost Children*

En la novela se inserta un texto ficticio atribuido a Ella Camposanto, llamada *Elegies for Lost Children* en la que se narra el éxodo de un grupo de niños que intentan cruzar la frontera. La historia se relaciona con la propia búsqueda de las hijas de Manuela que intentaban llegar a Estados Unidos en un viaje en tren. El relato se introduce por medio de una puesta en abismo. Para Jean Ricardou, este es “el fenómeno de la inclusión, dentro de una obra pictórica o literaria, de un *reflejo* de la escena pintada o relatada” (ctd. en Orejas 53). Por otro lado, para Lucien Dällenbach “es *mise en abyme* todo enclave que guarde relación de similitud con la obra que lo contiene” (61). Al integrarse mediante una estructura abismal se crean una serie de paralelismos entre los personajes y la trama de la historia marco, *Lost Children Archive*, y el relato inserto en esta, las *Elegies*.

El contacto de la familia con la novela ficticia siempre se da a través de la lectura en voz alta. La madre comienza a grabar las primeras elegías y posteriormente se las lee al niño mayor. Swift Feather accede a ellas en solitario al principio, pero finalmente se las cuenta también a Memphis. Al final de la novela, cuando Swift Feather y Memphis se pierden, él deja el libro en el vagón del tren, pero este ya no es necesario porque el texto, con sus personajes, está ahora rodeándolos. Es importante notar que también el libro físico de las *Elegies* es el lugar donde el hijo mayor guardaba las fotografías que tomaba durante todo el viaje y la madre hacía anotaciones para su proyecto de audio, es decir, también es de cierta forma un archive que contuvo la travesía. A continuación, ejemplifico cómo se crea el archive encarnado a partir de las *Elegies*.

En la primera parte de la novela, después de llegar a la tumba de Geronimo quien, según el padre, fue el último apache que se rindió, Lucky Arrow reflexiona sobre su intención de contar la historia de los niños migrantes en la frontera entre México y Estados Unidos:

My thinking was that if I recorded some fragments from the book, reading them out loud, I'd be able to work out how to put my sound project together, to understand the best way to tell the story of the other lost children, the ones arriving at the southern border ... I take a pencil from my bag and make a note on the last page of the book: Must record a document that registers the soundmarks, traces, and echoes that lost children leave behind. (Luiselli 144)

Además de los cuestionamientos éticos, el libro detona una serie de preguntas sobre el archivo. Para la madre, registrar la crisis migratoria tiene una intención utilitaria, es decir, debe responder a la función del documento. Si bien este fragmento muestra las dudas del personaje que intenta construir un archivo de audio para su proyecto también puede trasladarse a los alcances éticos y estéticos del libro *Lost Children Archive* que permean el texto. La función de las *Elegies* como soporte de un registro es muy clara: en este libro se guardan sonidos, rastros y ecos de un grupo de niños migrantes en su intento por cruzar la frontera. No obstante, la novela ficticia también funciona como soporte de otros registros: las notas de la madre y las fotografías del hijo. En esta primera parte, el mundo de las *Elegies* y el mundo de la familia están completamente separados y el único vínculo se da a partir de la lectura en voz alta y las grabaciones.

En la segunda parte de la novela, la madre le entrega el libro a Swift Feather quien lee a partir de la sexta elegía y comienza a grabarla. Desde este momento es

él quien guarda el resto del libro en el archivo de audio:

What you up to Mama? I asked her. Just reading and recording some bits of this, she said. I asked her why. Why? she repeated and thought a little before answering. Because it helps me think and imagine things, I suppose. And why do you read out loud into your recorder? I asked. She told me that it helped her concentrate better, and I made a face like a question mark. So, she said, come here, sit down, try it out. ... I sat down, and she handed me the book, opened to a page. Then she switched her recorder back on and stretched her arm toward me so that the recorder was near my mouth. She said, go on, read this bit, I'll record you. So I started reading. (Luiselli 225)

El cambio de archivista obedece al propósito de transmisión de la memoria de una generación a otra: de madre a hijo. Pero existe también un cambio de soporte: de la palabra escrita a la palabra hablada. La historia ya no se guarda solamente en el libro físico sino en la voz, primero de Lucky Arrow y luego de Swift Feather. El acto de lectura en voz alta es una performance en sí, una que además reactiva el archivo que constituye la palabra escrita a partir de la voz “viva” de quien lee.

No obstante, el archivo aún no se encarna puesto que depende todavía del soporte material del libro para existir. La última parte del proceso se completa en el capítulo titulado “Echo Canyon”. En este, Swift Feather y Memphis escapan del motel hacia el desierto para buscar a las hijas de Manuela que estaban perdidas a partir de que las detuvieran en la frontera. Al internarse en el corazón de la zona de “Apacheria”, el hijo mayor menciona:

When I reached my backpack for the camera, I realized I had forgotten the little red book on the train. I thought I

had put it back, but I hadn't ... We walked into the unreal desert, like the lost children's desert, and under their blazing sun, you and me, over the tracks, and into the heart of light, like the lost children, walking alone together, but you and me holding hands, because I was never going to let go of your hand now. (Luiselli 293)

Swift Feather olvida el libro *Elegies for Lost Children* en el vagón del tren y, a pesar de esto, el texto continúa. Se pierde el documento, pero sigue la historia porque la memoria ya está encarnada, Swift Feather y Memphis pueden concluirla porque ahora ellos son los niños perdidos al igual que los "Eagle Warriors". Aunque no hay archivo la performance permanece.

En el largo flujo de conciencia que constituye el capítulo "Echo Canyon," ambos mundos, el de las *Elegies* y el mundo narrativo marco de *Lost Children Archive*, se juntan. El colapso de mundos ontológicos que menciona Brian McHale se produce a partir de que los niños encarnan el archivo y pueden acceder a él, completarlo y resignificarlo. Sin embargo, no es claro si Swift Feather y Memphis ingresan de alguna forma al mundo de las *Elegies* o si este ahora los rodea en su mundo, o incluso si alguna vez fueron mundos distintos. Es un trompe-l'œil. En realidad, la respuesta es menos importante que el efecto que crea: el desconcierto entre lo que es real y lo que es ficción. El archivo encarnado también es ficticio. Este proceso parte de la lectura individual, sigue hacia la lectura en voz alta hasta constituir un solo cuerpo-texto que guarda la memoria.

Los múltiples ecos que aparecen en la novela funcionan de manera distinta. En primer lugar, el proyecto de audio que trabaja Papa Cochise sobre los ecos de los apaches; en segundo, el archivo de sonidos que compone Lucky Arrow sobre los niños perdidos y; finalmente, los ecos reales y el

lugar "Echo Canyon" donde la puesta en abismo colapsa y la performance culmina. En el marco de la novela, los ecos se explican a través del archivo:

I suppose an archive gives you a kind of valley in which your thoughts can bounce back to you, transformed. You whisper intuitions and thoughts into the emptiness, hoping to hear something back. And sometimes, just sometimes, an echo does indeed return, a real reverberation of something, bouncing back with clarity when you've finally hit the right pitch and found the right surface. (Luiselli 42)

Las "real reverberations" que menciona la narradora son una referencia a los estudios acustemológicos de Edward L. Schieffelin y R. Murray Schafer en la selva tropical de la región bosavi en Papúa Nueva Guinea. En *The Turning of the World*, establecen que las personas hacen eco de sus paisajes sonoros en el lenguaje y la música. Es decir que, al hablar, los bosavi imitan los sonidos de la naturaleza. Pero esta relación va en ambos sentidos, algunos elementos de la naturaleza, como los pájaros, hacen eco de la historia humana. Por ejemplo, para los kaluli, los pájaros son los espíritus de los muertos y su existencia es para los vivos "un recordatorio constante de pérdidas humanas, de una ausencia que se hace presente en el sonido y el movimiento" (Feld 221). En *Lost Children Archive* los ecos son, precisamente, una presencia que hace audible lo que ya no está.

Por un lado, la intención del padre con su proyecto de sonido es documentar los ecos de los apaches perdidos al viajar a los espacios que estos ocuparon, lo que él llama "Apachería". Al llegar al cementerio para ver la tumba de Geronimo, la madre dice:

I think his plan is to record the sounds that now, in the present, travel through some of the same spaces where



Geronimo and other Apaches, in the past, once moved, walked, spoke, sang. He's somehow trying to capture their past presence in the world, and making it audible, despite their current absence, by sampling any echoes that still reverberate of them ... The inventory of echoes was not a collection of sounds that have been lost —such a thing would in fact be impossible — but rather one of sounds that were present in the time of recording and that, when we listen to them, remind us of the ones that are lost. (Luiselli 141)

Existe una relación entre el espacio-tiempo, los acontecimientos que allí sucedieron y los ecos que quedan. De otra forma el viaje no tendría sentido. Papa Cochise lleva consigo un conjunto de documentos sobre los guerreros apaches, pero este es solo la mitad del archivo. La otra mitad se encuentra en el escenario: el cementerio y la tumba de Geronimo. Desde los estudios de performance, Taylor menciona que este “nos transporta del aquí a un allá, transfiere el no-nuestros al nuestros” (*El archivo* 100). Así, el espacio y el posicionamiento de un “nosotros” en éste constituye un acto de transferencia, porque es aquí donde se reactiva la memoria. El escenario es también un archivo que registra el pasado, el cual se manifiesta a través de los ecos.

Por otro lado, la madre también construye su propio registro de sonidos. Después de que Swift Feather y Memphis juegan en el auto a recrear a los “Eagle Warriors” y a los niños perdidos, Lucky Arrow menciona:

Listening to them now, I realize they are the ones who are telling the story of the lost children. They've been telling it all along, over and over again in the back of the car, for the past three weeks. But I hadn't listened to them carefully enough. And I hadn't recorded them enough. Perhaps my

children's voices were like those bird songs that my husband helped Steven Feld record once, which function as echoes of people who have passed away. Their voices, the only way to listen to voices that are not audible; children's voices, no longer audible, because those children are no longer here ... Perhaps their voices were the only way to record the soundmarks, traces and echoes that lost children left behind. (Luiselli 180)

Los ecos constituyen un archivo. Solo que, en el caso de la madre, lo que intenta registrar son los sonidos de los niños perdidos en lugar de los de los apaches. Gracias al proceso de encarnar el archivo que sucede con Swift Feather y Memphis estos pueden, con su voz y sus juegos, activar la memoria que registra el eco. Los niños componen el archivo encarnado no solamente como personificación de la ausencia sino a través de su voz y los ecos que retransmiten: sus voces, además de sus cuerpos, actúan como el soporte de la performance.

En la última parte de la novela, en el capítulo “Echo Canyon”, Papa Cochise y Lucky Arrow encuentran a los niños gracias a los ecos reales que estos producen en el cañón:

So I shouted Geronimo again, to test the echo, and we heard it bouncing back even stronger and longer, Geronimo, eronimo, onimo, and we both got so crazy with relief or joy or both, because this was it, this was the heart of the Echo Canyon ... I pulled in air and shouted Swift Feather, and we heard it bouncing back, feather, eather, and we heard them saying we're coming, oming, oming, and probably something like stay where you are, are, are. (Luiselli 338)

En este momento Swift Feather y Memphis ya han encarnado el archivo a través de los juegos y la simulación. Además, ya

colapsaron ambos mundos ontológicos. El escenario y los ecos son los últimos elementos de la performance: es a través de estos que los padres encuentran a sus hijos, pero en un sentido mucho más profundo, también encuentran a los “Eagle Warriors” y a los niños perdidos. El eco es la estructura por medio del cual se reduplica la performance. Y, como transmisor de la memoria es, finalmente, lo que en un principio marca la ausencia, pero también lo único que permite la presencia.

### Conclusiones

En *Lost Children Archive* se conforma un conjunto numeroso de archivos. Estos van desde documentos, fotografías, cajas con referencias bibliográficas, archivos de sonido y mapas. Sin embargo, en la novela también se propone una relación distinta entre el soporte y la memoria que registra. En esta, el archivo se configura como una forma de transmisión no por medio de documentos materiales sino a través del cuerpo vivo. Argumenté que, en cada uno de los apartados hay un proceso a través del cual el archivo pasa de un soporte a otro. En las recreaciones de los apaches que hacen Swift Feather y Memphis el juego y la simulación constituyen la base del performance. Primero a través de la mimesis, luego por medio de performances rituales y finalmente en la integración de Swift Feather y Memphis con los niños perdidos y los “Eagle Warriors”. Asimismo, en la ficción abismal que componen las *Elegies for Lost Children* se da un proceso similar. La lectura y después la grabación transmiten la memoria del texto hasta que el soporte se pierde y Swift Feather debe completar la historia, aunque no haya un archivo documental que la registre. Por último, los ecos constituyen la estructura a través de la cual se reduplica el performance. El archivo encarnado en Swift

Feather y Memphis solo puede encontrarse gracias a estos.

El objetivo de todo archivo es registrar para que aquello que se guarda perdure. A diferencia del archivo documental, el archivo encarnado se transmite de forma distinta: a través de prácticas reiteradas, bailes, recreaciones, juegos, por medio de la oralidad, entre otros. Estos actos de transferencia se reconstituyen a sí mismos y contienen la memoria de un grupo o de una generación. Para Diana Taylor, “los actos encarnados y sus representaciones generan, registran y transmiten conocimiento” (*Estudios* 14). Es decir, tienen un papel fundamental en la conservación de la memoria y la consolidación de las identidades sociales.

En la novela, las obsesiones políticas de los padres —la búsqueda de los guerreros apaches y la situación migratoria en la frontera— dejan de tener un referente documental porque son sus propios hijos quienes las encarnan. Es decir, el archivo, como soporte físico, queda relegado, pues es realmente el archivo encarnado el que perdura. *Lost Children Archive* se construye precisamente para eso. Como menciona la madre, la historia que va a conservarse es la de Swift Feather quien guarda todo para su hermana Memphis. La crisis familiar y la sospecha de la separación de los padres hacen que el niño lleve un registro para que su hermana no lo olvide. El texto, con sus fotos, mundos interiores, referencias, cajas bibliográficas, se escribe para llenar una ausencia y como tal, *Lost Children Archive* se constituye, finalmente, como un gran archivo. A partir de estas consideraciones quedan las preguntas: ¿cómo se transforma el papel del archivista en esta forma de transmisión de la memoria?, ¿quién elige qué se preserva y cómo?, ¿cómo se relaciona esta forma del archivo con la colectividad y los rituales?, y ¿cómo pueden los estudios de

performance ayudarnos a entender las nuevas posibilidades del archivo literario?

## Notas

1. Véase Phelan 91-122 en la bibliografía.
2. Sobre este punto existen dos posturas. Véase Phelan 91-122 y Schneider 215-240.
3. Richard Schechner menciona que la característica principal del performance es la conducta restaurada e internalizada. Esta es “simbólica y reflexiva: no es una conducta vacía, está llena de significados que se transmiten polisémicamente... estos términos expresan un solo principio: el yo puede actuar en otro o como otro; el yo social o transindividual es un rol o conjunto de roles” (*Estudios* 36).
4. McHale acuña el término para referirse a lo que en francés se conoce como *mise-en-abyme*. Él establece tres características fundamentales del fenómeno: “first, it is a nested or embedded representation, occupying a narrative level inferior to that of the primary, diegetic narrative world; secondly, this nested representation resembles something at the level of the primary world; and thirdly, this “something” that it resembles must constitute some salient and continuous enough that we are willing to say the nested representation reproduces or duplicates the primary representation as a whole” (124).
5. Si bien este término nunca se define puntualmente en el texto de McHale, él explica que en las ficciones postmodernas “the dominant of postmodernist fiction is ontological [rather than epistemological]” (19). Aquí lo utilizo para referirme a la disposición por niveles dentro de la novela donde cada uno de estos surge de una forma conceptual de ordenar la realidad.

## Obras Citadas

- Baudrillard, J. *Cultura y simulacro*. Kairós, 1978.
- Caillois, Roger. *Los juegos y los hombres. La máscara y el vértigo*. FCE, 1986.
- Dällenbach, Lucien. *El relato especular*, A. Machado, 1977.
- Feld, Steven. “Una acustemología de la selva tropical”. *Revista Colombiana de*

- Antropología*, vol. 49, no. 1, enero-junio 2013, pp. 217-239.
- Huizinga, J. *Homo ludens*. Alianza, 1999.
- LeGoff, Jacques. *History and Memory*. Columbia University Press, 1992.
- Luiselli, Valeria. *Lost Children Archive*. Alfred A. Knopf, 2019.
- McHale, Brian. *Postmodernist Fiction*. Routledge, 1987.
- Orejas, Francisco. *La metaficción en la novela española contemporánea*. Arco Libros, 2003.
- Phelan, Peggy. “Ontología del performance: representación sin reproducción.” *Estudios avanzados de performance*. Editado por Diana Taylor y Marcela Fuentes. FCE, 2011, pp. 91-122.
- Rivera Garza, Cristina. *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación*. Tusquets, 2013.
- Schafer, R. Murray. *The Tuning of the World*. Knopf, 1977.
- Schechner, Richard. “Restauración de la conducta”. *Estudios avanzados de performance*. Editado por Diana Taylor y Marcela Fuentes. FCE, 2011, pp. 31-50.
- Schneider, Rebecca. “El performance permanece.” *Estudios avanzados de performance*. Editado por Diana Taylor y Marcela Fuentes. FCE, 2011, pp. 215-240.
- Schwartz, Joan y Cook, Terry. “Archives, Records, and Power: The Making of Modern Memory.” *Archival Science*, no. 2, vol. 1, 2002, pp. 1-19.
- Taylor, Diana. *El archivo y el repertorio. La memoria cultural performática en las Américas*. Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2015.
- . *Estudios avanzados de performance*, editado por Diana Taylor y Marcela Fuentes. FCE, 2011, pp. 7-30.
- “Valeria Luiselli. Los niños perdidos.” *YouTube*, publicado por Cátedra Alfonso Reyes, 15 de nov. 2019, [https://www.youtube.com/watch?v=zEdD\\_qb6188](https://www.youtube.com/watch?v=zEdD_qb6188).
- Woolf, Virginia. *La señora Dalloway*. Debolsillo, 2012.