

El desierto entre colapso y convivialidad en la reciente producción literaria chilena

Anne Kraume

UNIVERSIDAD DE CONSTANZA

1. Empezar

La palabra española “desierto” proviene, al igual que sus equivalentes en otras lenguas romances, del latín *desertum*, participio de *deserere* con el que se designaba cualquier lugar abandonado. Lo que originalmente se entendía por la palabra no son, por lo tanto, aquellas regiones áridas entre los trópicos a las que hoy nos referimos como “desiertos”, sino también montañas, bosques, estepas y sabanas que se encontraban en condición de abandono, sin población humana. De hecho, no es sino hasta más tarde que el concepto fue estrechándose, hasta que la palabra desierto ya no designaba solo los (y cito a la RAE) “lugar[es] despoblado[s] en [los] que no hay gente”, sino también y sobre todo “territorio[s] arenoso[s] o pedregoso[s], que por la falta casi total de lluvias carece[n] de vegetación o la tiene[n] muy escasa”. Aun así, y a pesar de ser compleja la correlación entre escasa población, por un lado, y aridez, por otro, lo que tienen en común las dos interpretaciones complementarias de lo que es un desierto, es que ambas parten de la constatación de una profunda carencia

o deficiencia: un desierto es un lugar en el que algo falta o al que le falta algo; ya sean habitantes o bien agua y, por consiguiente, vegetación. Es justamente por eso que se explica que las regiones designadas por la palabra “desierto” han cobrado, a lo largo de la historia, una significación histórico-cultural notable. En la tradición cristiana, por ejemplo, el desierto no es solo un lugar de peligros mortales, sino también morales, ya que suele ser el escenario de tentaciones demoniacas y apariciones divinas. En este contexto, tanto el Antiguo como el Nuevo Testamento de la Biblia suelen interpretar el desierto en un sentido espiritual al entender no solo las condiciones de vida en el desierto como símbolo de la existencia humana en general (véase Deselaers, 2009, pp. 1335-1336), sino también el desierto mismo como una representación o bien una encarnación de lo absoluto.

Ahora bien, tal vez sea por esta polisemia del espacio desértico que la literatura mundial no ha dejado de hacer del desierto uno de sus temas, y de cuestionarlo y problematizarlo desde las más diversas perspectivas.¹ Mientras que, en las literaturas europeas, el imaginario del desierto empieza a cobrar mayor importancia con la expansión colonial y la consiguiente mirada muchas veces orientalista hacia lo que se concebía como “lo ajeno” o “lo otro”,² el interés por las zonas áridas y poco habitadas se articula obviamente desde otro punto de vista en otras partes del mundo: así, el desierto aparece en el imaginario narrativo latinoamericano como el lugar desde donde llegan los bárbaros, como el espacio que se resiste a cualquier intento de civilización o bien como el territorio que no se integra tan fácilmente al respectivo Estado-nación que se estaba por crear a lo largo del siglo XIX. Si en esta concepción resuena sin duda alguna la consabida oposición entre civilización y barbarie formulada por

¹ Véase, con miras a esta relación entre el desierto y la literatura en general, Bouvet (2006).

² Véase Bouvet (2006, p. 38). Véase con respecto a este proceso de “alterización” el estudio canónico de Said ([1978] 2003).

Sarmiento a mediados del siglo XIX,³ tampoco es indudable que dicha dicotomía se basa, a su vez, en la invención o bien el aprovechamiento de cierta alteridad. Aun así, el juego entre apreciación de lo aparentemente propio y menosprecio de lo supuestamente ajeno se da, en las literaturas latinoamericanas, en un nivel diferente al de las europeas ya que, para los escritores argentinos, chilenos o mexicanos, el desierto queda más cerca, primero en la dimensión geográfica pero por consecuencia también en lo conceptual.⁴ Así, mientras que el desierto, cuando se lo narra desde Europa, tiene tendencia a representar lo inimaginable por excelencia, el mismo espacio es más

³ Véase Sarmiento ([1845] 1993). En su libro *Un desierto para la nación*, el crítico argentino Fermín A. Rodríguez describe el desierto esbozado por Sarmiento como una “operación discursiva”. Constata: “El desierto era un territorio disgregado pero no solitario, una soledad paradójicamente poblada de tribus vagabundas y bandas de jinetes nómadas lanzados a la carrera por un espacio sometido al terror del caudillo. Ni crónica ni descripción, *Facundo* representa una táctica discursiva que sirve para entrar y orientarse en el territorio del enemigo” (Rodríguez, 2010, p. 15). Rodríguez basa su interpretación en el influyente estudio *Mapas de poder: una arqueología literaria del espacio argentino* de Jens Andermann (2000). El tema del espacio desértico que queda «fuera de la civilización» no se conjuga solo en la literatura argentina con miras a la pampa, sino también en México, por ejemplo, donde el desierto del norte desempeña a menudo una función parecida (véase Domínguez Cáceres, 2009, pp. 19-30). En la literatura reciente de ambos países, se podrían citar las novelas *Las aventuras de la China Iron* (2017) de la argentina Gabriela Cabezón Cámara y *Ahora me rindo y eso es todo* (2018) del mexicano Álvaro Enrigue como ejemplos paradigmáticos de tal visión del desierto: “Y empezó a volar el polvo: el viento nos traía el que levantaba la carreta y todo el de la tierra alrededor, nos iba cubriendo la cara, los vestidos, los animales, la carreta entera. Mantenerla cerrada, preservar su interior aislado del polvo, lo comprendí enseguida, era lo que más le importaba a mi amiga y fue uno de mis mayores desafíos durante la travesía entera. Días perdimos plumereando cada cosa, era necesario disputarle cada objeto al polvo: Liz vivía con el temor de ser tragada por esa tierra salvaje” (Cabezón Cámara, [2017] 2019, p. 19) o bien: “La que fue la Apachería sigue más o menos solo mientras escribo: es un territorio mostrenco y extremo en que hasta los animales van de paso. Cañadas impenetrables, llanos calcinados, ríos torturados, piedras por todos lados. Más que un lugar, es un olvido del mundo, un sitio en el que solo se les podía ocurrir prosperar a los más obstinados de los descendientes de los mongoles que salieron de caza persiguiendo yaks hasta que se les convirtieron en caribús y luego en venados de cola blanca y berrendos” (Enrigue, 2018, p. 30).

⁴ En este contexto, el desierto figura a menudo como el polo contrario de la ciudad, como lo destaca Roberto Domínguez Cáceres (2009, p. 20).

real, más tangible y más concreto cuando se lo mira y describe desde América Latina.⁵

Si partimos de que, tanto en Europa como en América, la historia cultural y más específicamente la historia literaria del desierto abarca no solo lugares concretos, sino también ideas abstractas, el punto se torna fundamental para el caso que me interesa analizar en este artículo, es decir, el de la reciente producción cultural chilena. Es por la estrecha relación que existe entre el espacio concreto del desierto en el norte del país y la discusión de valores morales y convicciones políticas vinculadas con ese mismo espacio que el caso chileno se diferencia del de los demás países latinoamericanos: de hecho, en la literatura, pero también en el cine y el teatro chilenos de los últimos veinte años, el paisaje desértico de Atacama habla metafóricamente por y sobre sí mismo, revelando antes que nada los secretos ocultos de la dictadura pinochetista que alberga, y denunciando los crímenes cometidos en él. Al mismo tiempo, las obras cuyo enfoque está en el desierto de Atacama no suelen abarcar solo el pasado reciente de la dictadura con sus lugares emblemáticos, como lo son los campos de concentración como en Chacabuco, las cárceles, como en Pisagua, y las fosas comunes cerca de Calama, sino a menudo conectan este pasado reciente con otras historias paralelas: las huellas (visibles e invisibles) de los así llamados “pueblos de Indios” que erigieron los españoles en el siglo XVII para reducir a los descendientes de los antiguos habitantes indígenas de la zona, las minas y las salitreras del siglo XIX y principios del XX, así como los observatorios astronómicos de hoy en día.⁶ Al acercarse de esta manera a Atacama, las obras

⁵ Aunque también en las literaturas latinoamericanas se suele conjugar la alteridad del espacio desértico: “El desierto se perpetúa como misterio y objeto de estudio en el afán de comprender para luego nombrar y dominar aquel espacio que se levanta siempre como la antítesis de lo que como cultura hemos definido como lo civilizado, asentado o conocido” (Fortes Zalaquett y Urzúa Opazo, 2014, pp. 89-96, 89-90).

⁶ El desierto de Atacama es efectivamente considerado, por su altura respecto al nivel del mar, la escasa nubosidad y la casi inexistente contaminación radioeléctrica el mejor sitio del planeta para observar el firmamento y desarrollar la astronomía. Tradicionalmente, el impacto de la explotación de los recursos minerales del desierto

extrapolan la larga duración de las historias de olvido y de desaparición que se encuentran escritas en la arena y la piedra del desierto, y logran subvertir la tradicional imagen del desierto como aquello fundamentalmente “ajeno”. Más bien, se podría asumir que el desierto de Atacama que se esboza en el conjunto de estas obras literarias publicadas en las últimas décadas está “hecho” en el sentido que propone Javier Uriarte en su libro *The Desertmakers. Travel, War, and the State in Latin America* (2020), donde el desierto (en general, pero sobre todo en América Latina) nunca existe por sí mismo, sino que se construye a partir de intervenciones externas, como las conquistas, guerras y prácticas de exterminación:

In several Latin American countries the desert has been understood as a primordial solitude, an elemental void. This trope was used repeatedly, first by foreign travelers and later by Latin American intellectuals; it was a construction, a necessary fiction for the establishment of nations. This idea of America as a *tabula rasa* in which history was always about to begin and had to be constructed, as a virgin space waiting for projects to be brought to fruition in it, was a constant in the literature on the continent from the so-called discovery until the first half of the nineteenth century. Yet the void, the *tabula rasa*, was the *result* of real and systematic practices of extermination. (Uriarte, 2020, p. 2)

En este sentido, el “espacio virgen” que menciona Uriarte abarcaría en una primera lectura todo el subcontinente latinoamericano: desde esta perspectiva, América misma sería el desierto que se abre, explota y urbaniza con su paulatina conquista y su sucesivo aprovechamiento por parte de los conquistadores europeos y sus descendientes. Aun así, la interpretación de Javier Uriarte no se limita a ello, al contrario: si bien el autor desarrolla su tesis principalmente en

ha tenido una gran influencia en la imagen que se tenía en Chile de Atacama: “El desierto se configura así en el imaginario nacional [...] como un espacio explotable, fecundo para capitales extranjeros y el sustento de una *belle époque* de la que hoy quedan en parte oficinas salitreras y placillas mineras ruinosas, junto con edificios afrancesados y líneas de tren abandonadas” (Forttes Zalaquett y Urzúa Opazo, 2014, p. 93).

relación con la construcción de la nación en distintos países latino-americanos a lo largo del siglo XIX, sus reflexiones también resultan fructíferas para la interpretación no solo de la historia más reciente misma de Chile, sino también, y sobre todo, de las lecturas de esta historia que propone la literatura contemporánea. Efectivamente, también en el caso de la dictadura de Augusto Pinochet en los años entre 1973 y 1990, el vacío del desierto en el norte del país se construye en cierta medida a partir de la apropiación del espacio desértico por parte del Estado; y si la reciente producción cultural reacciona, ante este tipo de desertificación, con obras que ponen en relieve la productividad estética del desierto, este procedimiento puede ser interpretado como un acto de resistencia: al relacionar cuestiones políticas, por un lado, y cuestiones estéticas, por otro, los autores y las autoras de los poemas, ensayos, crónicas de viaje y novelas, documentales y *performances* teatrales que han abordado la temática del desierto de Atacama no subrayan solo su rol de “testigo de larga duración”, sino que contraponen la fuerza creadora de sus obras a las tentativas de aniquilación total llevadas a cabo en ese mismo espacio. En este contexto, no es casualidad que sean, en muchas de las obras en cuestión, precisamente las múltiples ruinas (de salitreras, cárceles, campos de concentración, pueblos, poblaciones y reducciones) las que preservan la memoria de lo pasado y contraponen al olvido que se había buscado en la inmensidad del desierto su belleza que no por discreta es menos obvia.⁷ En lo que sigue, analizaré algunas de las representaciones del desierto literario chileno en este sentido, y trataré de situarlo así en el intersticio no solo temporal sino también causal entre colapso y convivialidad.

⁷ “[J]ust as the ruin evokes the inevitability of the passage of time, it can also be a symbol of persistence, of resistance, a way of preserving memory” (Uriarte, 2020, p. 21).

2. Buscadores de estrellas

El desierto chileno se ha vuelto casi un tópico en el discurso memorialístico y testimonial de la producción artística chilena reciente. En ella obtiene la función de un lugar de reconocimiento y homenaje a las víctimas de las violaciones a los derechos humanos cometidas durante la dictadura de Augusto Pinochet. En uno de los más famosos documentales que versó sobre la historia y memoria chilenas, el director Patricio Guzmán pone en escena un cuestionamiento explícito sobre dicho rol testimonial del desierto de Atacama: así, en *Nostalgia de la luz*, del año 2010, Guzmán recurre a un vertiginoso paralelismo entre el problema científico de la memoria cósmica, por un lado, y el problema personal y político de la memoria humana, por el otro. En este documental, el director (quien fue detenido y preso durante los quince días posteriores al golpe militar antes de exiliarse en Europa) no se limita a plantear la pregunta sobre el destino de los detenidos-desaparecidos y asesinados en el desierto de Atacama durante la dictadura y el paradero de sus restos, sino que cuestiona, al mismo tiempo, las actuales teorías sobre el nacimiento del universo que se elaboran y discuten en los laboratorios de astrofísica situados en ese mismo desierto.

Nostalgia de la luz inicia con las imágenes simbólicas de una infancia idealizada y atemporal: detrás de las cortinas blancas traspasadas por la clara luz de un mediodía veraniego, detrás de la anticuada estufa de gas, de la servilleta bordada de flores en la mesa y la vieja radio en un estante, se esconde el recuerdo de “ese momento lejano cuando uno cree que deja de ser niño” (Guzmán, 2010, ‘3.57-‘5.44), como nos lo cuenta un narrador quien, de hecho, comparte muchos rasgos con el propio Patricio Guzmán. Son precisamente estos recuerdos los que le permiten al narrador identificarse implícitamente con la ciudad donde transcurre la infancia que evoca: “Santiago dormía al pie de la cordillera, sin ninguna conexión con la tierra. [...] La vida era provinciana, nunca ocurría nada [...]. El tiempo

presente era el único tiempo que existía” (Guzmán, 2010, ‘4.42-‘5.38). Pero esta situación aparentemente mítica encuentra un final repentino con lo que se describe como una irrupción de la historia en la atemporalidad: a partir del triunfo del carismático Salvador Allende en las elecciones de 1970, el país entero, su capital soñolienta y sus habitantes provincianos se ven catapultados, de repente, al centro de la historia mundial. Es con el golpe militar de Augusto Pinochet tres años después que se inicia el fatídico recorrido de persecución y exterminio cuyas huellas se buscan ahora, casi cuarenta años después, en los caminos a través del desierto de Atacama a cuya apertura se dedica *Nostalgia de la luz*.

Como ya lo sugiere el inicio de la película mediante su insistente evocación del mundo perdido de la infancia, el procedimiento al que recurre Patricio Guzmán para ello es sumamente poético. Muchas veces, el director se limita a crear imágenes tan alusivas como sugestivas que funcionan como metáforas de lo que va explicando la voz narrativa. Así, en vez de mostrar las masas en las calles de Santiago como lo había hecho en su monumental trilogía documental *La batalla de Chile, la lucha de un pueblo sin armas* (Guzmán 1975, 1977 y 1979), en la que aborda la tensión política en el Chile en el año y medio previo al golpe,⁸ Guzmán se vale en *Nostalgia de la luz*, por ejemplo, de nada más que de nubes de polvo iluminadas cuando se trata de evocar la repentina irrupción de la historia en la anterior tranquilidad y la consiguiente violencia, estableciendo desde el principio veladamente la conexión entre estas nubes polvorientas y el polvo de estrellas que se estudia desde los observatorios en el desierto de Atacama donde se reúnen astrónomos venidos de todo el mundo.⁹

⁸ Guzmán realizó las tres partes de la trilogía estando ya en el exilio con material filmado en Chile en 1972 y 1973. Las tres partes llevan los respectivos títulos *La insurrección de la burguesía* (1975), *El golpe de Estado* (1977), y *El poder popular* (1979). En Chile, el documental se estrenó en 1997, siete años después de la vuelta a la democracia.

⁹ Véase Mahlke (2017). Aquí, la autora constata: “Al posto dei tumulti rivoluzionari a cui ci hanno abituato i precedenti film di Guzmán, lo spettatore scorge unicamente nubi di polvere luminosa che accompagnano il racconto fin dalle prime scene e avvolgono il grande osservatorio del Paranal. Grazie a questo effetto speciale, le particelle

Desde el punto de vista estilístico, el documental de Patricio Guzmán se acerca con sus prolongadas visiones panorámicas del desierto y de la luna y sus repetidas tomas de telescopio de espirales de niebla en el cielo nocturno a la estética que les es propia a los documentales de ciencias naturales. Ante ello, es el arqueólogo Lautaro Núñez quien subraya explícitamente el paralelismo en el que se basa Patricio Guzmán cuando relaciona, en la entrevista que se le hace en la película, el interés que tienen los astrónomos en la milenaria historia cósmica con el interés que tienen los arqueólogos en la reciente historia humana: “Ellos [los astrónomos] manejan un pasado. Nosotros [los arqueólogos] manejamos otro pasado. Ellos están en el presente, recogiendo ese pasado, y tienen que reconstituirlo [...]. Ellos son tan arqueólogos como nosotros” (Guzmán, 2010, ‘22.15-‘22.31). Es la transparencia del aire del desierto de Atacama, por un lado, y su clima seco, por el otro, lo que permite que ambos grupos de arqueólogos, los que investigan el pasado cósmico y los que investigan el pasado humano, encuentren justo allí las condiciones perfectas para llevar a cabo sus respectivas búsquedas.

En el desierto de Atacama se condensan de esta forma las preguntas existenciales de la humanidad; y por esa razón termina siendo, en toda su inmensidad, una suerte de microcosmos en el que se puede estudiar la historia como en un laboratorio: “Estamos en una puerta hacia el pasado”, resalta Guzmán en su conversación con el arqueólogo Núñez, y este consiente: “Yo diría que sí. Yo diría que es una puerta que sabemos cómo entrar [...]” (Guzmán, 2010, ‘25.12-‘25.22). Aun así, los dos interlocutores son conscientes de que, a pesar de la fácil

di polvere e le stelle diventano visivamente indistinguibili, determinando la connessione simbolica fra i racconti di vita e la dimensione cosmica” (Mahlke, 2017, pp. 327-346, 338). En español: “En vez de los tumultos revolucionarios que se conocen de las películas anteriores de Guzmán, se muestran nubes de polvo iluminadas que acompañan la narración en distintas tomas y que envuelven también el gran observatorio de Paranal. Gracias a este efecto especial, las partículas de polvo y las estrellas se vuelven visualmente indistinguibles: de hecho, son estas partículas que determinan la conexión simbólica entre las narraciones de vida y la dimensión cósmica” (traducción A. K.).

entrada al pasado que parece representar el desierto de Atacama, siguen existiendo muchas reticencias entre sus compatriotas cuando se trata de acercarse realmente a este pasado oculto. Es todavía Lautaro Nuñez quien formula de manera explícita la paradoja que salta a la vista: independientemente de las condiciones favorables que pueda prestar para la investigación del pasado, el desierto de Atacama esconde de manera casi obstinada las huellas de los crímenes más atroces del pasado reciente de Chile: “El pasado más cercano a nosotros lo tenemos encapsulado” (Guzmán, 2010, ‘26.07-‘26.13), destaca el arqueólogo, y no cabe duda de que los orígenes de la historia de violencia y exterminación a la que alude se remontan mucho más allá de la dictadura pinochetista: de hecho, esta historia ha empezado ya hace siglos con la exterminación de la población indígena de la zona, y ha continuado después con la obstinada explotación de los recursos minerales del desierto y el maltrato de los trabajadores en las minas a lo largo de los siglos XIX y XX.

En este trasfondo, Patricio Guzmán no fue el primero en realzar la íntima conexión entre las distintas dimensiones de la memoria a las que nos remite el desierto de Atacama, y la violencia que quizá esté en el origen de la idea misma que tenemos de este desierto (en el sentido de Javier Uriarte). Unos años antes del cineasta, otro exiliado de la dictadura había emprendido un viaje similar al de este, y había recurrido para ello no solo a procedimientos parecidos, sino en parte también a los mismos interlocutores. Al igual que el realizador de documentales, también el poeta, ensayista, novelista y dramaturgo argentino-chileno arraigado en Estados Unidos Ariel Dorfman redimensiona, en una crónica de viaje del año 2004, el rol testimonial y memorialístico del desierto. *Memorias del desierto* es una obra por encargo: fue la sociedad científica estadounidense *National Geographic* la que le brindó al escritor la posibilidad de viajar a una región que él mismo escogiera y de escribir sobre su viaje; y si el autor puesto en la disyuntiva terminó viajando de La Serena a Arica y atravesando de esta manera unos 1.500 kilómetros de desierto, es porque este

desierto en el Norte Grande chileno había representado un hueco, una laguna, en el mapa de su memoria personal.¹⁰

En su crónica aparecida primero en inglés (bajo el título *Desert Memories: Journeys through the Chilean North*) e inmediatamente después en una traducción al español, Dorfman también rastrea la historia de la humanidad hasta sus más remotos orígenes tanto por la vía astronómica como por la vía arqueológica. Al mismo tiempo que sondea el pasado de las minas salitreras chilenas fundadas en el siglo XIX y abandonadas a lo largo del XX, y la inmensidad de las constelaciones del cielo, sale a buscar las huellas del grupo de amigos que lo acompañó en la juventud y que se dispersó tras el golpe militar y la consiguiente dictadura. Lo que va desenterrando de esta manera son narraciones en las que se alterna la acusación con la nostalgia: habla con ancianos *pampinos* quienes fueron expulsados de sus pueblos cuando se cerraron las minas y quienes recuerdan no solo el maltrato y la pobreza extrema en las salitreras, sino también la comunidad que solían compartir y la convivencia que habían logrado establecer entre ellos.¹¹ Además, visita a un amigo astrofísico que lleva años tratando de resolver, en su observatorio, el enigma de una supernova que explotó en 1987, y quien experimenta en medio de la soledad del desierto de Atacama una paulatina corrosión de los bordes de su identidad. Para el narrador de la crónica (a quien podemos identificar, como en el caso de Patricio Guzmán, con el autor mismo),

¹⁰ “Nacido en Buenos Aires y criado en Nueva York desde los dos a los doce años, cuando llegué a Chile con mi familia en 1954 ya me había autodefinido como un niño norteamericano, absolutamente urbano y resueltamente monolingüe en inglés. Si alguna vez soñaba con desiertos [...], sería con uno de estos desiertos hollywoodenses, con peleas en *saloons* de utilería y cactus y buitres esparcidos por un páramo quemado por el sol de Arizona. Tuve que sumergirme muchos años en Chile para que me enamorara del idioma y del continente [...], y no era el Gran Norte la región que quise explorar una vez que decidí reinventarme como hispanohablante y patriota latinoamericano” (Dorfman, 2004, pp. 12-13).

¹¹ “Los *pampinos*, según quienes hoy hablan conmigo en esta sala en Antofagasta, no confunden la explotación que sufrieron cuando trabajaban en la salitrera con la *salitrera* misma, con el desierto por el que todos profesan un amor perdurable y que recuerdan con cariño [...]” (Dorfman, 2004, p. 100).

el aislamiento del observatorio en el que su viejo amigo pasa su tiempo es una soledad fundamental y existencial; esa misma soledad la sufren, según su diagnóstico, también los marineros en el mar, los mineros en sus minas y los soldados en la guerra. Para él, no cabe duda de que el “síndrome del desierto” que padece su amigo se ve intensificado por el hecho de que este, siendo hijo de judíos austríacos refugiados en Argentina, había tenido desde siempre una identidad problemática e incluso borrosa, rasgo agravado ahora por la falta de fronteras y límites en el desierto (véase Dorfman, 2004, p. 67). Ante ello, el desierto con su cara a la vez seductora y hostil representa para Ariel Dorfman un espacio que le permite a su amigo moverse fuera de los límites de una existencia restringida por afiliaciones claramente definidas: “Me explicó que las moléculas del cosmos son las mismas que produjeron el desierto y a ti y a mí, dijo, y a Angélica y a Jenny y a este cielo y el agua que faltaba en el desierto y los minerales que se habían explotado en esa misma región, el silicio y el carbón y el oro y el cobre” (Dorfman, 2004, p. 71).

Todo es desierto y somos todos desierto, si bien esa conclusión no se formula explícitamente en la crónica de Ariel Dorfman, se transmite con suficiente claridad entre líneas.¹² El desierto de Dorfman es, visto desde esa perspectiva, a la vez concreto y abstracto, arenoso e imaginario, palpable y discursivo. Su relato no deja lugar a dudas que el paisaje árido sin rastro de agua ni de vegetación que va atravesando el narrador-viajero está lleno de vida, a pesar de o tal vez incluso *por* su historia violenta: “Cada tanto aparecen guanacos, un burro, un buitre. Este año [...] hay algunas flores más, menos insectos, y una excepcional tormenta espantó a los zorros [...]” (Dorfman, 2004, p. 67). Aun así, el desierto se le presenta a Ariel Dorfman

¹² Al mismo tiempo, el desierto se define, en la crónica de Ariel Dorfman, de una manera bastante convencional por su exterioridad intrínseca: en el desierto de Atacama, uno está simultáneamente *en* Chile y *fuera* del país. “Podrá quejarse de las restricciones personales que su opción por esa carrera le ha impuesto, pero este puesto de avanzada en el desierto le ha permitido justamente vivir de la manera que él habría deseado: estar en Chile y fuera de Chile al mismo tiempo, separarse del país que ya no reconocía” (Dorfman, 2004, pp. 68-69).

principalmente como distancia, una que se desarrolla en un nivel tanto espacial como temporal, y que tiene que ser “domada” para evitar que el viajero se pierda en ella.¹³ Ante este reto, el autor no se cansa de insistir no solo en el valor de la amistad, sino también en la estrecha relación entre el desierto y la escritura,¹⁴ y no deja de poner de relieve el papel memorialístico del desierto, papel que simbolizan tanto los rastros visibles, por ejemplo los mensajes dejados por viajeros en la superficie del desierto, como las huellas invisibles al estilo de los legados de los antiguos habitantes del desierto escondidos debajo de la arena y la piedra:

Y es en el desierto, en la más árida de las zonas áridas habitadas por seres humanos, donde ese y otros tantos secretos del pasado pueden revelarse porque, sencillamente, en un lugar como éste en realidad jamás se han perdido. Sólo esperan que la mano adecuada, la mirada adecuada, la pregunta adecuada los devuelvan a la vida. (Dorfman, 2004, p. 155)

Es así que Ariel Dorfman se va acercando poco a poco a la historia que más le importa en su recorrido por el espacio y el tiempo del desierto: la de la dictadura, la de los desaparecidos y de los campos de prisioneros y cárceles de Pisagua y Chacabuco, y sobre todo la de la ejecución por la junta militar de un viejo amigo suyo en el cementerio de Pisagua a las pocas semanas del golpe.

Si el hecho de que el cronista eligiera el Norte Grande de Chile para su proyecto de un viaje narrado se explica, como él mismo lo deja claro desde el principio de su relato, por razones más íntimas

¹³ No es en vano que muchas de las obras consideradas en este artículo subrayen las distancias que tienen que recorrer sus narradores o protagonistas al acercarse al desierto: tanto Ariel Dorfman como Nona Fernández, Francisco Mouat y Diego Zúñiga emprenden explícitamente *travesías* literarias de este largo desierto.

¹⁴ “Tiene que haber una razón para que la escritura haya nacido en el borde del desierto. [...] ¿La escritura no se inventó como una forma de apropiarse de un pedazo de tierra, una escritura que en sus comienzos plantó los cimientos de la ley pero también estableció los derechos de propiedad [...]? Tratar de establecer alguna forma de permanencia, eso es lo que hacemos, nuestra especie. [...] Fingiendo gloriosamente que perduraremos más que el desierto” (Dorfman, 2004, pp. 91-92).

y personales que científicas, no sorprende entonces que a continuación revele cada vez más las claves subjetivas de su viaje. El punto en el que culminan tanto el viaje como la narración resulta ser la visita en la antigua cárcel de Pisagua en la cual pasó su última noche Freddy Taberna, militante socialista en el Norte Grande y amigo íntimo del joven Dorfman, y el cementerio de la ciudad en el que lo fusilaron los militares.¹⁵ Ese Freddy, asesinado presumiblemente por una orden directa de Pinochet y cuyos restos fueron, con toda seguridad, arrojados al mar, había crecido entre los dos polos al parecer opuestos de la pobreza extrema y la infinita curiosidad intelectual; y se le describe en *Memorias del desierto* como una especie de nómada que se mueve incansablemente entre esos dos mundos. Freddy es, en este sentido, un verdadero hijo del desierto, concebido como inmensidad vital; y es también por ello que su historia se despliega con una nota decididamente esperanzadora. Así, el narrador-viajero recorre, al final de su travesía de Atacama, una calle en la Iquique natal de su amigo que lleva hoy el nombre de este, y termina relacionando, en un gesto confiado, escritura, desierto y vida como coinciden en el personaje de Freddy Taberna:

Me gusta pensar en las cartas enviadas desde cerca y desde lejos a aquellos que viven y aman y trabajan en la calle de Freddy, en el barrio de El Morro, de Iquique, donde él jugaba cuando era un niño

¹⁵ “Siempre supe, desde el momento en que Freddy y yo nos conocimos, que él era un ser humano excepcional, pero es ahora, en mi viaje de Santiago a Pisagua en busca del lugar y las circunstancias de su ejecución, cuando empieza a surgir una imagen verdadera de su saga, incluso más extraordinaria de lo que yo sospechaba en nuestros años de juventud” (Dorfman, 2004, pp. 247-248). Véase, con respecto a “lugares espectrales” como la cárcel de Pisagua, convertida hoy en día en hotel, Santos-Herceg (2019). En este libro, el autor analiza las cárceles y los campos de la dictadura cómo se evocan en los testimonios de las víctimas, partiendo de su estatus precario: “La imagen de los espacios utilizados para la detención, la tortura y la muerte [...] es la de lugares paradójales en varios sentidos pero en uno muy particular, uno que podría llamarse ‘ontológico’. En efecto, a estos lugares se les representa [...] como ‘antiparmeniédeos’, es decir, como existentes, pero, al mismo tiempo, inexistentes, como siendo y no siendo a la vez” (Santos-Herceg, 2019, p. 19). El relato de Ariel Dorfman sobre su visita de la antigua cárcel de Pisagua se ajusta de hecho perfectamente a esa observación.

sin saber jamás que terminaría en ese mar que tanto adoraba, sin saber que se iba a negar a enviar él una última carta. Ésa es la esencia de Freddy: el hecho de que él nunca quiso que su vida o su historia se cerrara, se acabara, tuviera un punto final. Que siempre estuvo perpetuamente moviéndose, con esperanzas de algo mejor para él y para quienes lo rodeaban. Sí, es así como quiero que se lo recuerde, con todas esas personas que reciben cartas con ese nombre en el sobre [...], Freddy Taberna, *nuestro Freddy*, una calle de Iquique donde la vida, simplemente, sigue. (Dorfman, 2004, p. 276)

El énfasis que pone Ariel Dorfman en la importancia que tiene la escritura para que pueda seguir la vida encontró últimamente una respuesta en la obra de otra buscadora de estrellas que se ha adentrado en el desierto para devolver a la vida sus secretos mediante la escritura. Así, Nona Fernández, perteneciente a una generación más joven que los exiliados Guzmán y Dorfman y ya con una amplia obra novelesca en la que emprende una incansable búsqueda de huellas en el pasado reciente de su país, publicó en 2019 un ensayo titulado *Voyager*. Su libro comparte con la película de Guzmán y con la crónica de viaje de Dorfman un procedimiento que vincula el registro minucioso de estrellas, galaxias y constelaciones en el cielo nocturno del desierto de Atacama con la historia personal y familiar de la autora y la de su país, pero es gracias a la forma ensayística que escoge Nona Fernández para ello que su obra termina cobrando una dimensión incluso más íntima que las de sus predecesores.

Así, en una misión parecida a la que emprenden desde hace años las sondas exploratorias Voyager en el espacio interestelar, Nona Fernández se adentra con su ensayo en un espacio inmenso y aparentemente inabarcable cuyos límites efectivamente nunca alcanza a ver, pero a cuyos rastros logra dar forma y relieve mediante una escritura que no por tentativa es menos convincente. En su texto corren paralelos dos hilos narrativos: cuando acompaña a su anciana madre en unos exámenes neurológicos, la narradora se da cuenta de que la actividad cerebral que puede ver proyectada en un pequeño monitor tiene notables similitudes con las imágenes astronómicas

que le han fascinado desde su infancia. Este paralelismo la incita a indagar al mismo tiempo en la historia de su madre (y la suya propia) y en la historia cósmica, y a escudriñar los mecanismos que hacen funcionar la una y la otra. Como en otros libros de Nona Fernández, la búsqueda de la memoria personal no puede desligarse, en *Voyager*, de la experiencia de la vida cotidiana de la dictadura que, con su miedo oprimente y sus silenciamientos, ha tenido un gran impacto en la infancia y la juventud de la autora. Así, la narradora recuerda, al inicio de su ensayo, una teoría que elaboró su madre para ella cuando era niña: que las estrellas que se veían en el firmamento eran, de hecho, señales que les mandaba a los hombres en la tierra “gente chiquitita” que intentaba comunicarse en clave a través de espejos:

No recuerdo por qué mi madre dijo eso. Supongo que fue la respuesta improvisada a alguna de mis preguntas. Lo que sí recuerdo es que asumí que esos mensajes enviados por esa gente chiquitita desde el cielo eran para saludar y constatar que ahí estaban, pese a la distancia y la oscuridad. *Hola, estamos aquí, somos la gente chiquitita, no se olviden de nosotros.* Sus saludos nunca se apagaban, dejábamos de verlos durante el día, pero siempre estaban ahí. No importaba si no mirábamos hacia arriba [...], los saludos de esa gente estaban y estarían ahí todas las noches de nuestras vidas, iluminando para nosotros. Luces del pasado instaladas en nuestro presente, aclarando como un faro la temible oscuridad. (Fernández, [2019] 2020, p. 19)

La oscuridad aterradora con la que cierra este pasaje es, por supuesto, una oscuridad tanto literal como figurativa. La oscuridad de la dictadura cuando aún estaba vigente, la oscuridad de tantas vidas no vividas e historias sin resolver, la oscuridad en la que se buscan hoy en día respuestas; todas estas tinieblas se corresponden con la gran oscuridad del cielo del desierto de Atacama en la que la narradora mira, al principio de su relato, las luces lejanas venidas del pasado (véase Fernández, [2019] 2020, pp. 17-18).

Lo que cuenta Nona Fernández partiendo de esas premisas es la historia de cómo se relaciona su narradora (o bien ella misma) con

las oscuridades a las que se ve enfrentada, y cómo trata de aclararlas por vías que no son meramente memorialísticas sino, sobre todo, literarias. Así, la narradora empieza a colaborar con una iniciativa comprometida con sacar a la luz la historia de veintiséis chilenos asesinados por la llamada Caravana de la Muerte en el desierto cerca de Calama y desaparecidos después. Lo que ya se había perfilado en las obras de Patricio Guzmán y Ariel Dorfman cobra una mayor precisión en el esfuerzo colectivo que describe Nona Fernández: así, el objetivo que persigue la iniciativa en la que se compromete la narradora es renombrar veintiséis estrellas con cada uno de los nombres de los ejecutados, y crear de esta manera un monumento en el universo donde se conocerán las historias de los asesinados a través de las estrellas. Ahora bien, este anclaje explícito del recuerdo en el cielo arroja una nueva luz a la relación entre memoria humana y memoria cósmica en la cual ya se habían basado Guzmán y Dorfman. Nona Fernández circunscribe de una manera sumamente personal, en su texto, la tentativa de dar forma a la ausencia misma; y si su ensayo aparentemente “informe” recurre para ello una y otra vez al espacio sin límites y amorfo del desierto,¹⁶ es porque la escritura encuentra justamente allí el ámbito para desplegarse libremente y llegar a formar parte de esa memoria atemporal que se refleja en las estrellas: “En el mapa astral de los libros estamos entrelazados por hilos invisibles, en una posta de saberes y letras, de contenidos e imágenes, de luces y sombras, que comenzó hace tanto y de la cual sólo somos una pequeña estación” (Fernández, [2019] 2020, p. 154).

3. Viajeros empampados

Aunque el argumento central de Ariel Dorfman y de Nona Fernández se basa en la fuerza individualizadora de la escritura, no cabe duda

¹⁶ “El desierto es igual en todas partes, cuesta encontrar hitos [...]” (Fernández ([2019] 2020, p. 92).

de que sigue siendo temible, para el viajero o la viajera, la inmensidad tanto espacial como temporal del desierto, ya que este tiene la capacidad de borrar las fronteras entre el individuo y su entorno: “El desierto: ese espejismo de eternidad, o algo similar, que no alcanza a ser un vacío sólo debido a la profunda calma de lo salvaje que espera con paciencia el momento de envolvernos, el momento de devorarnos” (Dorfman, 2004, p. 64).

No sorprende, por lo tanto, que al final de su recorrido de sur a norte, el narrador-viajero de la crónica de Dorfman casi termina extraviado en el desierto entre Iquique y Arica. En su breve relato sobre dicha experiencia, el autor alude a la intemporalidad de este sentimiento de extravío al recordar “los primeros exploradores cuando marchaban hacia Pisagua” (Dorfman, 2004, p. 240). Si a pesar de ello no se entretiene con los detalles es justamente porque lo que le importa en este contexto es la historia de su amigo desaparecido en esa misma zona, historia a la que concibe explícitamente como ejemplar: “Hay muchos otros como él en Chile [...]” (Dorfman, 2004, p. 269). En este trasfondo, será sobre todo recurriendo a la forma de la novela que algunos escritores más jóvenes en Chile se seguirán preguntando insistentemente sobre las desapariciones en el desierto.

La novela *El empampado Riquelme* (2012) de Francisco Mouat es, como lo anuncia el texto de la solapa, “una novela sobre un desaparecido en un país lleno de desaparecidos”, y aunque sea en los años 50 y, por lo tanto, mucho antes del golpe cuando el protagonista de esta novela se “empampa” durante un viaje de Chillán a Iquique sin dejar rastro, no cabe duda de que su historia adelanta la de tantos otros desaparecidos chilenos después: “Julio Riquelme Ramírez había estado perdido durante cuarenta y tres años, acostado en el desierto a pleno sol y a plena luna, sin que nadie advirtiera su presencia. Esa es, más nítida imposible, la soledad de la pampa” (Mouat, [2012] 2018,

p. 23).¹⁷ En cambio, en la corta novela *Camanchaca* (2009) de Diego Zúñiga no se empampa nadie realmente, sin embargo, también esta novela cuenta una historia de pérdidas y ausencias cuando hace emprender a su joven protagonista, traumatizado por una historia familiar quebrada, un viaje de Santiago a Tacna en Perú, donde se supone se solucionará un problema que tiene con los dientes. Como lo ha analizado con perspicacia Bieke Willem en un estudio sobre el espacio narrativo en la novela chilena posdictatorial, el autor nacido en 1987 no trata en esta novela parcialmente autobiográfica la temática dictatorial de forma explícita (véase Willem, 2016, pp. 284-325). Sin embargo, hay varias alusiones a las experiencias traumáticas que se vivieron durante ese período. Lo que resulta particularmente interesante en este contexto, más allá de la repetida mención de dos personas desaparecidas bajo circunstancias poco claras, es la figura de un hombre caminando en el desierto al que percibe el protagonista desde la camioneta en la que viaja con su padre rumbo al norte y al que relaciona expresamente con la idea de perderse en el desierto:

Lo alcanzo a ver por unos segundos, antes de que lo dejemos atrás y él se vaya perdiendo entre los cerros. Lo veo y me imagino siendo él, recorriendo el desierto, perdiéndome. Como un empampado. Me gusta esa palabra. Empampado. Lo quedo mirando. Nos alejamos (Zúñiga, [2009] 2012, p. 21).

A diferencia de la novela de Mouat, que sigue en su modo de exploración de un pasado oscuro el patrón de la clásica búsqueda literaria de rastros, la corta novela de Zúñiga se distingue por su voluntad marcada de forma: mientras que en las páginas impares se cuenta el viaje a través del desierto y la difícil relación del narrador-protagonista con

¹⁷ Mouat inicia su libro con una definición de lo que significa “empamparse”: en los paratextos figura una cita del *Diccionario de voces del norte de Chile* de Mario Bahamonde que dice: “Empampado: Perdido en el desierto, desorientado en medio de la pampa, especialmente durante las primeras exploraciones, cuando la falta de camino y de referencias hacía que el viajero se empampara, soportando la feroz agonía” (Mouat, [2012] 2018, s.p.).

su padre, las páginas pares se enfocan en las semanas que preceden a este viaje y, sobre todo, en la relación tóxica que mantiene el protagonista con su madre. Pero no es solo esta estructura estrictamente alternante lo que salta a la vista cuando se lee la novela, sino también una poética a la que podríamos caracterizar de “desértica”: como se lo imagina el protagonista sin nombre ante la visión del hombre que camina en el desierto, también la narración se retira cada vez más hasta casi perderse en la lejanía. Nunca nada se concretiza, todo permanece difuso y vago, el protagonista fracasa constantemente en su empeño de sacar a la luz los secretos familiares enterrados bajo el silencio de años. Mientras que para Ariel Dorfman y Nona Fernández, la escritura es no solo un medio de memoria sino también de proyección hacia el futuro,¹⁸ en *Camanchaca* solo se escriben listas de compras cuyas partidas nunca se borran por falta de dinero y sobre todo por falta de comunicación entre el protagonista y sus padres, y apenas están presentes proyecciones que vayan más allá del mero instante vivido en el que se parece estar diluyendo el pasado en el presente (véase Willem, 2013, p. 150).

Sin lugar a dudas, las novelas sobre los empampados añaden, con sus relatos que anticipan las desapariciones en el desierto bajo la dictadura (en el caso de Mouat) o que aluden implícitamente a ellas (en el caso de Zúñiga), al discurso meramente memorialístico un procedimiento estetizante que apela implícitamente a la fuerza de resistencia del arte, en general, y de la literatura, en particular. Los empampados, el protagonista del relato de Mouat al igual que la silueta borrosa en la novela de Zúñiga, parecen figuras nómadas en el sentido de Gilles Deleuze: contraponen al sedentarismo y a la fijación la lógica del movimiento; y aunque al menos el protagonista de Mouat pague con la vida la temeridad de bajarse del tren en pleno desierto, estas figuras nómadas representan, en la lógica de los respectivos relatos, un modelo alternativo a las prácticas de exterminación

¹⁸ “Un libro es una cápsula espacio temporal. Detiene el presente y lo lanza al mañana como un mensaje” (Fernández, [2019] 2020, p. 153).

que están al inicio de la conquista y de la apropiación del espacio virgen del desierto.¹⁹

4. Esperanza

Si podemos concebir la dictadura chilena con sus detenciones, asesinatos y desapariciones como un “colapso” de estructuras políticas, pero también de valores, vidas y esperanzas, la manera en la que la reciente producción cultural se ha acercado al desierto de Atacama como el lugar emblemático de esta catástrofe, pone de relieve la fuerza de resistencia que reside en la estetización de ese mismo desierto, y esboza, de esta manera, la posibilidad de una futura convivialidad, aunque sea entre líneas. La mayoría de las obras comentadas en este artículo son en cierta medida autorreflexivas, se miran a sí mismas en sus búsquedas en el desierto, y comentan sus resultados y, sobre todo, los procedimientos a los que recurren para obtenerlos:

Soy una especie de Voyager. Con menos tecnología encima, desarmada de instrumentos, cámaras y sensores, con una inteligencia a escala humana, algo deteriorada a estas alturas, y acompañada sólo de mis escasas herramientas de trabajo que son mi gastado hipotálamo y mis dedos chuecos sobre el teclado del computador (Fernández, [2019] 2020, p. 175).

Las imágenes que crea Patricio Guzmán en *Nostalgia de la luz* para acercarse al papel testimonial del desierto, el intrincado paralelismo

¹⁹ “Il est vrai qu’au centre les communautés rurales sont prises et fixées dans la machine bureaucratique du despote, avec ses scribes, ses prêtres, ses fonctionnaires; mais à la périphérie, les communautés entrent dans une autre sorte d’aventure, dans une autre sorte d’unité cette fois nomadique, dans une machine de guerre nomade, et se décodent au lieu de se laisser surcoder” (Deleuze, [1972] 2011, p. 172). En español: “Es cierto que en el centro las comunidades rurales se toman y se fijan en la máquina burocrática del déspota, con sus escribas, sus sacerdotes, sus funcionarios; pero en la periferia, las comunidades entran en otro tipo de aventura, en otro tipo de unidad esta vez nómada, en una máquina de guerra nómada, y se decodifican en lugar de dejarse sobredecodificar” (traducción A. K.).

de los movimientos del viaje y de la escritura en *Memorias del desierto* de Ariel Dorfman, el nomadismo estilizado del protagonista de *El empampado Riquelme* de Francisco Mouat, el estilo árido y desprovisto de cualquier ornamento en *Camanchaca* de Diego Zúñiga, el permanente cuestionamiento de sí misma al que se somete la narradora de *Voyager* de Nona Fernández: en estos procedimientos y otros parecidos reside la capacidad de las obras en cuestión de contraponer al colapso nuevos modelos de convivialidad. El desierto como lo esbozan los cinco autores no es solo, por lo tanto, el inmenso escenario del colapso; sino que se vuelve, al mismo tiempo, un símbolo para la esperanza en un futuro poscatastrófico.

Ese espacio simbólico en el que no solo se juegan las perpetraciones de la dictadura, sino también la voluntad si no de sobrepasarlas, al menos sí de concebir proyecciones vitales hacia el futuro, a pesar de toda la destrucción y violencia, se perfila de manera quizá incluso más nítida en una obra teatral del año 2015 en la que el dramaturgo belga Fabrice Murgia asocia teatro, testimonio, crónica de viaje, música y videos para generar una visión del desierto de Atacama que contrapone los poemas de Pablo Neruda y la voz de Violeta Parra a los testimonios de antiguos prisioneros políticos del campo de Chacabuco. La narración de *Children of Nowhere (Ghost Road 2)* se desarrolla alrededor de ese lugar que había sido un pueblo minero y se volvió campo de concentración después del golpe de 1973. Chacabuco aparece en el *performance* teatral como lo que es hoy en día: una ciudad abandonada en pleno desierto, un verdadero desierto en el desierto. Al acercarse a esta presencia fantasmal,²⁰ también Murgia recurre a los procedimientos sugestivos de la poesía (como ya lo había hecho Patricio Guzmán en su documental): si la obra del dramaturgo belga, a medio camino entre el teatro y el cine documental, oscila entre la realidad y la ficción y da paso a testimonios filmados, imágenes poéticas, canciones populares y monólogos insistentes, se

²⁰ No es en vano que el ya citado filósofo José Santos-Herceg se refiera a las cárceles y los campos de la dictadura como a “lugares espectrales” (véase Santos-Herceg, 2019).

trata para su autor de poner en escena la ausencia, lo no-dicho y también la desesperación, y de rescatar la poesía que conllevan.²¹

De una manera parecida, la poeta y activista por los derechos humanos chileno-estadounidense Marjorie Agosín esparce rayos de esperanza a lo largo de su poemario *Lluvia en el desierto*, publicado en 1999 y dedicado a las madres chilenas que no dejan de buscar a sus hijos desaparecidos en el desierto de Atacama, cuando esboza a lo largo de su ciclo de poemas un desierto transformado y fecundizado por “el agua, la noche y la imaginación” (Schürch, 2015, p. 227). En sus poemas que giran alrededor del paisaje árido y la historia violenta del desierto, Agosín desarrolla una poética de la resistencia deliberadamente feminista que encuentra en los trazos de escritura en la arena su imagen poderosa y utópica:

Hechizos secretos

La arena como el horizonte del agua
ondulada e inquieta.
En ella escribo y vuelvo a escribir
una historia,
pequeñas huellas,
parpadeos salvajes
del decir y del no decir.
Me inclino sobre ella
para inventar la palabra
que es un hechizo
invisible y secreto. (Agosín, 1999, p. 61)

El poemario de Agosín se dedica, de esta manera, a transformar el desierto en un espacio de homenaje a las víctimas de la dictadura entre las cuales ocupan un lugar central para la poeta las mujeres de Calama que pasaron años a rasguñar el desierto para encontrar rastros de sus esposos o hijos desaparecidos.²² Las voces de la ausen-

²¹ La obra se puede ver entera en internet (<https://vimeo.com/127157105>).

²² Agosín les dedica su libro a estas mujeres con las palabras: “To the Chilean mothers who searched for their disappeared children in the Atacama Desert [...]” (Agosín, 1999,

cia que habitan ese desierto desafían la noción del desierto como un espacio del silencio y de la soledad al sugerir la posibilidad de una convivialidad más allá del olvido.

Bibliografía

Agosín, Marjorie. (1999). *Lluvia en el desierto—Rain in the Desert*, trad. Celeste Kostopolus-Cooperman. Santa Fe: Sherman Asher Publishing.

Allen, Paula. ([1990] 2013). *Flowers in the Desert/Flores en el Desierto*. Prefacio por Isabel Allende, epílogo de Ariel Dorfman, con contribuciones from Patricia Verdugo, Peter Kornbluh y Mary Helen Spooner. Gainesville: University of Florida Press.

Andermann, Jens. (2000). *Mapas de poder: una arqueología literaria del espacio argentino*. Rosario / Berlín: Viterbo / ed. Tranvía.

Bouvet, Rachel. (2006). *Pages de sable. Essai sur l'imaginaire du désert*. Montreal: XYZ Éditeur.

Cabezón Cámara, Gabriela. ([2017] 2019). *Las aventuras de la China Iron*. Barcelona / Buenos Aires: Penguin Random House Editorial.

Deleuze, Gilles. ([1972] 2011). Pensée nómade. En Maurice de Gandillac y Bernard Pautrat (coords.), *Nietzsche aujourd'hui?* (pp. 159-174). París: Hermann.

s.p.). Véase con respecto a las mujeres de Calama también el precioso libro de Paula Allen *Flowers in the Desert* en el que la fotógrafa rinde, con sus fotografías, homenaje a estas mujeres (Allen, [1990] 2013).

Deselaers, Paul. (2009). Wüste. En *Lexikon für Theologie und Kirche*. Vol. 10. Friburgo / Basilea / Viena: Herder, col. 1335-1336.

Domínguez Cáceres, Roberto. (2009). El poblado de la esperanza: imágenes del desierto como horizonte. *Casa del tiempo*, (16), 19-30.

Dorfman, Ariel. (2004). *Memorias del desierto*, trad. Eduardo Hojman y Angélica Malinarich-Dorfman. Barcelona: RBA Revistas.

Enrique, Álvaro. (2018). *Ahora me rindo y eso es todo*. Barcelona: Editorial Anagrama.

Fernández, Nona. ([2019] 2020). *Voyager*. Barcelona: Penguin Random House Editorial.

Fortes Zalaquett, Catalina y Urzúa Opazo, Macarena. (2014). Desiertos: paisaje, cuerpo, vida y texto en los límites de lo decible. *Taller de Letras*, (55), 89-96.

Guzmán, Patricio (dir.). (1975, 1976 y 1979). *La batalla de Chile: La lucha de un pueblo sin armas* [Película]. Equipe Tercer Año.

Guzmán, Patricio (dir.). (2010). *Nostalgia de la luz* [Película]. Atacama Productions.

Mahlke, Kirsten. (2017). Fra memoria cosmica e memoria umana: Dimensioni della testimonianza in *Nostalgia de la luz* di Patricio Guzmán. En Emilia Perassi y Laura Scarabelli (coords.), *La letteratura di testimonianza in America Latina* (pp. 327-346). Milán: Mimesis.

Mouat, Francisco. ([2012] 2018). *El empampado Riquelme*. [Nueva edición revisada y aumentada]. Santiago de Chile: Lolita Editores.

Murgia, Patrice (dir.). (2015). *Children of Nowhere (Ghost Road 2)* [Película], <https://vimeo.com/127157105>

Real Academia Española. Desierto. En *Diccionario de la lengua española, edición del tricentenario*, actualización 2021, <https://dle.rae.es/desierto?m=form>

Rodríguez, Fermín A. (2010). *Un desierto para la nación. La escritura del vacío*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editores.

Said, Edward. ([1978] 2003). *Orientalism*. Londres: Penguin Books.

Santos-Herceg, José. (2019). *Lugares espectrales. Topología testimonial de la prisión política en Chile*. Santiago de Chile: Editorial USACH.

Sarmiento, Domingo Faustino. ([1845] 1993). *Facundo*. [Prólogo: Noé Jitrik, Notas y Cronología: Susana Zanetti y Nora Dottori]. Caracas: Biblioteca Ayacucho.

Schürch, Tamara. (2015). El desierto y el acto ético-artístico de duelo en el poema “las viudas de Calama” de Marjorie Agosín. En Donato Amado Gonzáles, José Francisco Forniés Casals y Paulina Numhauser (coords.), *Escrituras silenciadas: poder y violencia en la península Ibérica y América* (pp. 227-235). Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá.

Uriarte, Javier. (2020). *The Desertmakers: Travel, War, and the State in Latin America*. Nueva York / Londres: Routledge.

Willem, Bieke. (2013). Desarraigo y nostalgia. El motivo de la vuelta a casa en tres novelas chilenas recientes. *Iberoamericana*, 13 (51), 139-157.

Willem, Bieke. (2016). *El espacio narrativo en la novela chilena post-dictatorial. Casas habitadas*. Leiden / Boston: Brill / Rodopi.

Zúñiga, Diego. ([2009] 2012). *Camanchaca*. Santiago de Chile: Random House Mondadori.