



Felipe Adrián Ríos Baeza

Anáhuac Querétaro University
felipe.rios@anahuac.mx

Otra tierra baldía: El desierto como espacio y función en la narrativa de Diego Zúñiga

Another Waste Land: The Desert as Space and Function in the Narrative of Diego Zúñiga

Received: 19.10.2022

Accepted: 12.05.2023

Abstract: Using some notions of intertextuality and topoiesis (space theory), this work analyzes the novels *Camanchaca* (2009) and *Racimo* (2014) by Chilean writer Diego Zúñiga, where, the space of the desert becomes a constant. This same constant not only articulates its most visible topics, that range from uprooting, the embroiled path through childhood, and, overall, the difficulty of building bonds with family and friends, but also the possibility of their enunciation. On one hand, the desert works as a reference and a scenario (it is the Atacama Desert, whose camanchaca and darkness affect the characters' behavior); but on the other hand, this huge space works on a symbolic level in terms of dialogue and the appropriation of earlier narratives (especially that of Roberto Bolaño). In many scenes of their narrative, we witness a family or a couple *with a desert in between*, which makes it difficult for the narrators to construct the story in a truthful way. This is why the stories are constantly interrupted by autofictional and metafictional reflections, narrating the immeasurable desert and the impossibility of making truths or revelations emerge.

Key words: Diego Zúñiga, desert, Topoieses, Anxiety of Influence, Chilean Literature.

El proyecto de Zúñiga: Una desviación necesaria a la “literatura de los hijos”

Sostengamos, de antemano, una premisa que vertebrará este trabajo: las novelas *Camanchaca* (2009) y *Racimo* (2014), y algunos cuentos del volumen *Niños héroes* (2016), pretenden, más que una ruptura en tanto gesto pseudovanguardista y *näïf*, un diálogo que el escritor Diego Zúñiga (Iquique, 1987) desea establecer con generaciones de

autores chilenos precedentes. Solo a través de ese diálogo es que realizará una búsqueda de espacios y lenguajes que lo singularicen.

Para efectos de una comprensión más acabada del lugar que hoy ocupa Zúñiga en la narrativa chilena contemporánea, no está de más recordar que a comienzos de los 2000 este joven narrador comenzó a obtener visibilidad debido a proyectos periféricos a la publicación de su obra en los grandes consorcios, como la fundación de la editorial independiente Montacerdos y, sobre todo, un blog titulado “Putas asesinas”. Ambos casos (una comprensión exocéntrica de la labor editorial en el cambio de siglo, lo que supuso la superación de aquello que se promocionó en los años 90, desde la editorial Planeta, como Nueva Narrativa Chilena; y una referencia directa al volumen de cuentos de Roberto Bolaño) serán decisivos, en términos temáticos, para la consciente elaboración de sus primeros textos de ficción. Porque la obra visible que ha dejado este novelista y cuentista, quizá de fácil y breve enumeración, implica, al menos, la voluntad de que la literatura de su generación lleve a un sitio distinto aquello que, a falta de mejores nombres, se denominó “literatura de la memoria”, “literatura postdictatorial” o, al decir de Alejandro Zambra, “literatura de los hijos”.

Se menciona de antemano este rasgo en la literatura de Zúñiga ya que si realizáramos un paneo, con nuestra cámara más opaca que lúcida, por los veinte primeros años del siglo XXI, advertiríamos que en el panorama literario chileno se ha dado una coexistencia de, al menos, cuatro generaciones de escritores. Sus proyectos narrativos a ratos convergen, pero la mayoría de las veces tienden a excluirse. Aunque en una porción de sus obras las generaciones nacidas en las décadas de 1950 y 1980 tienen como característica intrínseca la recuperación de la memoria dictatorial y postdictatorial (como contenido) y una enunciación muy íntima y personalista de ciertos hechos ocurridos en la década de los 70 y los 80 (como forma), estética e ideológicamente hablando las intenciones de esa apropiación son dispares, irregulares, lo que hace difícil perfilar una generación con aspectos artísticos comunes. Incluso el mismo Grínor Rojo, en los dos tomos de su libro *Las novelas de la dictadura y la posdictadura* (2016) daba cuenta de este hecho, y, aunque en los apartados justificativos de su trabajo hablaba de «un ciclo literario, activo desde hace más de cuarenta años y que aún no se cierra» (12), terminaba seleccionando un corpus descabado de ciento setenta y nueve novelas, desde *Los convidados de piedra* (1978), de Jorge Edwards, a *Los días del arcoíris* (2012), de Antonio Skármeta, que «hacen lo suyo por medio del uso de una estética representacional a lo que yo considero apropiado de calificar de realista *sensu lato*» (14).

Esto, por supuesto, es problemático y rápidamente discutible. Primero, porque el criterio de agrupación empleado es el “representacional realista”, y si hay algo que hacen algunos autores como Bolaño, Lina Meruane, Álvaro Bisama, Alejandro Zambra, Nona Fernández y el propio Zúñiga es, a través de mecanismos autoficcionales y metaficcionales, hacer explícita la manufactura literaria de la propia novela, poniendo en cuestionamiento la verosimilitud de la representación realista y la posibilidad de que sus obras puedan ser leídas solo desde un enfoque histórico-testimonial. Rojo parece más preocupado de que esas novelas le hablen a él, como crítico y persona, del trauma que supuso el quiebre democrático de 1973, de los años de opresión y del plebiscito de 1988 con el que culmina el gobierno militar (solo así se entiende la manera en que ordena a los convocados que

se encuentran entre Edwards y Skármeta), desestimando su consideración como obras de confección literaria específica, artificios de estricta ficción e invención (incluso si estos trabajan con el testimonio y la memoria más recientes).

Coetáneas a esta visión de Rojo, en el recopilatorio *La cartografía de la novela chilena reciente* (2015) de Macarena Areco, Marcial Huneeus, Jorge Manzi y Catalina Olea, las afirmaciones del mismo Manzi son algo más agudas. El crítico advierte, en algunas de estas novelas, una:

“atonalidad literaria”: sostienen con mayor o menor radicalidad la posibilidad de una escritura opaca y hermética; comparten un concepto de lenguaje y de literatura que enfatiza su artificialidad y desmontabilidad; asignan gran importancia a la dimensión lúdica, ya sea en lo que refiere a la producción estética (reglas explícitas o implícitas que sustentan una composición atípica) o a la ficción misma (representaciones de juego). (52)

Sin embargo, en ambos casos se obvia demasiado rápido el tema del diálogo, más que ruptura, generacional que aquí se marca como primordial y decisivo para Zúñiga. Tras *Nocturno de Chile* (2000), donde Roberto Bolaño, nacido en 1953, se apropiaba de la delirante voz del que fuera paradigma de la proyección autoritaria pinochetista en el campo literario chileno, Sebastián Urrutia Lacroix (trasunto del crítico literario y sacerdote del Opus Dei, José Miguel Ibáñez Langlois, alias Ignacio Valente), quien se asoma con protagonismo es Alejandro Zambra, nacido en 1975. La aparición de Zambra entraña dos asuntos para este campo literario: una novela brevísima, casi un haikú narrativo, desafiante a las novelas-mamut bolañeanas, llamada *Bonsái* (2007); y un concepto al que ya se hacía mención: “La literatura de los hijos”. Dice Zambra: “Quienes nacimos a comienzos de la dictadura crecimos buscando y contando la historia de nuestros padres y tardamos demasiado en comprender que también teníamos una historia propia” (28). Y luego, refuerza la idea en voz de uno de los personajes de su novela *Formas de volver a casa*, de 2011: “[M]e sentaba durante horas a hablar con mis padres, les preguntaba detalles, los obligaba a recordar y repetía luego esos recuerdos como si fueran propios; de una forma terrible y secreta, *buscaba un lugar en esa historia*” (115. Las cursivas son nuestras).

Ese supuesto, el de recuperar el lugar de enunciación de la infancia en tiempos de dictadura contrapunteando el testimonio de los padres, implicó formular una directriz crítica¹ pero también editorial, donde novelas y cuentos de marcado carácter autoficcional suponían recobrar efectivamente esa “historia propia”, diversa a la supuestamente maniquea y sesgada de los adultos. Aquí, además de *Formas de volver a casa*, de Zambra, es posible nombrar los libros *Cercada* (2000), de Lina Meruane; *Animales domésticos* (2011),

¹ Al decir de Lorena Amaro: “[H]an hecho de los recuerdos de infancia un auténtico locus de la memoria. Se trata, en su mayoría, de relatos definidos como ficcionales, aunque con indudables elementos referenciales (en varios de ellos incluso coinciden el nombre del narrador, el protagonista y el autor). Pero en ellos, más que la figura del niño, la que campea es, realmente, la del hijo. Hijos que recuerdan que fueron niños o que recuerdan cómo eran o cómo no eran sus padres cuando ellos eran niños. En el documental autobiográfico, irrumpen los hijos del trauma político. En el cine de ficción y la literatura, los hijos de otros traumas: sociales, conyugales, económicos. ¿Por qué ahora? Evidentemente, los cuarenta años del Golpe Militar no han pasado en vano: los que eran niños y quienes nacieron un tiempo después, han crecido y escriben” (2014, 110).

de Alejandra Costamagna; *Space Invaders* (2013) y *La dimensión desconocida* (2016), de Nona Fernández; y *Estrellas muertas* (2010) y *El brujo* (2016), de Álvaro Bisama, entre otros. En esas obras ya podía advertirse una enunciación narrativa que, en la mayoría de los casos —excepto Bisama, cuya obra ensayística y de ficción implica un proyecto de relectura creativo, no solo textual sino contextual—, distorsionaban las señas del “pacto autobiográfico”, así como Phillipe Lejeune lo entendió². Es decir, las circunstancias históricas o públicas (por ejemplo, el Caso Degollados, en *Space Invaders*, o la manipulación televisiva de los incidentes durante la visita de Juan Pablo II a Chile, en *Formas de volver a casa*) se equiparaban con los acontecimientos domésticos y privados de aquellos que fueron niños, pero que no podían *hablar* durante los años negros del pinochetismo.

No obstante, uno de los asuntos que le ha costado entender a la crítica, desde Rojo hasta Manzi, es que la recuperación de esa habla es, también, artificio literario. En *La pose autobiográfica. Ensayos sobre narrativa chilena* (2018), Lorena Amaro ha intentado resolver esta problemática metodológica utilizando los conceptos de Sylvia Molloy (*Poses de fin de siglo: Desbordes del género en la modernidad*, 2012), inclinándose, precisamente, por la noción de *pose*:

¿Qué escritura del yo no ‘posa’ para un lector, de cara al cual se erige una ‘verdad’, una defensa, una excusa o bien todo lo contrario, una mistificación? (...). Tanto si se trata de la imagen moderna del yo, como de su deconstrucción en la posmodernidad, la idea de la pose —que tomo prestada de Sylvia Molloy, buscando para ella otros sentidos— me parece adecuada para pensar los relatos del yo, en los cuales, desde sus orígenes, siempre se produce algún tipo de impostación (298).

La generación de Zúñiga se tuvo que construir, pues, una *pose* para hacerse, luego, de un lenguaje que enunciara desviadamente un asunto que desafiaba los esquemas de lectura y apropiación crítica. Porque hay que convenir, con ensayistas como Ana Casas, que

² Decía Lejeune que: “Para que haya autobiografía (y, en general, literatura íntima) es necesario que coincidan la identidad del *autor*, la del *narrador* y la del *personaje* [...]. El relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, haciendo énfasis en su vida individual y, en particular, sobre la historia de su personalidad” (48). Afirmamos, haciéndonos eco de la propuesta de Serge Doubrovsky en “Autobiografía/ verdad/ psicoanálisis” que en estas narraciones solo coinciden la identidad del narrador y del personaje, abriendo con ello un amplio espectro de registros de autoficción: “En *El Pacto autobiográfico*, Phillipe Lejeune diferencia lo que denomina “el pacto novelesco” del “pacto autobiográfico” a partir de un criterio de identidad o de no-identidad entre el nombre del autor y el del personaje, lo que lleva, siguiendo una nomenclatura científica y sutil, a señalar “casillas vacías” [...]. (En *Fils*, su novela) no solo el autor y el personaje tienen la misma identidad, sino también el narrador: en este texto, *yo* es todavía *yo mismo*. Como en una autobiografía escrupulosa, todas las andanzas del relato están literalmente sacadas de mi propia vida; los lugares y las fechas han sido maniáticamente verificados. La parte de invención novelesca se reduce a proporcionar el marco y las circunstancias de una pseudo-jornada, que sirve de cajón de sastre a la memoria [...]. ¿Autobiografía? No, ese es un privilegio reservado a los importantes de este mundo, en el otoño de su vida y en un estilo bello. Ficción de acontecimientos y de hechos estrictamente reales; si se quiere, *autoficción*, al haber confiado el lenguaje de una aventura a la aventura del lenguaje” (52-53). Para mayores categorizaciones, pueden verse el artículo de José María Pozuelo Yvancos, “Figuraciones del Yo’ frente a autoficción”. *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Comp. Ana Casas. Madrid: Arco Libros, 2012. 151-173.

hablar desde el *yo* y remitir a eventos comprobables *también* es un “simulacro”, una tentativa de búsqueda, la intención, en realidad, de romper lo “representacional realista” para poder hacer un tipo de literatura que se ubique en zonas intermedias:

La autoficción lleva al extremo algunos de los recursos empleados en la novela contemporánea y se sitúa en una línea de experimentación que, procedente del Modernismo y las Vanguardias, denuncia la imposibilidad de la representación mimética. La ruptura de la verosimilitud realista se produce, no obstante, estrechando los lazos entre la obra literaria y el universo extratextual: la autoficción llama al referente para negarlo de inmediato; proyecta la imagen de un yo autobiográfico para proceder a su fractura, a su desdoblamiento o su insustancialización (33-34).

Escritores como Zúñiga —es decir, que apenas balbuceaban o bien estaban naciendo para el Plebiscito de 1988— inclinaron la balanza y comenzaron a escribir exclusivamente desde esta última zona autoficcional privada, poniendo el acento en los núcleos familiares. La dictadura quedaba como un borrón detrás de escena, y Pinochet como el fantasma de un mal sueño que podía exorcizarse gracias a la “alegría” que había llegado con los gobiernos de la Concertación, los mismos que pretendían “blanquear” el pasado³. En esta propuesta de autores más jóvenes encontramos *La resta* (2014), de Alia Trabucco; *Colección particular* (2015), de Gonzalo Elstech; *Qué vergüenza* (2015), de Paulina Flores y *Camanchaca* (2009), del autor convocado. En la mayoría de esos casos los hijos enfrentan a los padres, como en una reescritura de la carta kafkiana (pero “a la chilena”) y en ese enfrentamiento se cree poner en marcha la solidificación de una identidad propia. A esas historias de infancia postplebiscito, que no siempre dieron el ancho y se quedaron en el plano de anécdotas cuando mucho interesantes solo para la familia del propio narrador o narradora, se les denominó, estirando improductivamente el término, “la literatura de los nietos”⁴.

³ El primer apartado del capítulo 2 en el libro *Chile actual: Anatomía de un mito*, del sociólogo Tomás Moulian, se llama, precisamente, “El blanqueo de Chile”: “Un elemento decisivo del Chile Actual es la compulsión al olvido. El bloqueo de la memoria es una situación repetida en sociedades que vivieron experiencias límites. En ellas esta negación respecto al pasado genera la pérdida del discurso, la dificultad del habla. Existe una carencia de palabras comunes para nombrar lo vivido. Trauma para unos, victoria para otros. Una imposibilidad de comunicarse sobre algo que se denomina de manera antagónica: golpe, pronunciamiento; gobierno militar, dictadura; bien de Chile, catástrofe de Chile. Se trata de una negación socialmente determinada, que da lugar a diferentes resonancias individuales, que son ecos de experiencias colectivas, pero resignificadas por psiquis particulares, colocadas en ‘posiciones’ diversas y determinadas [...]. El ícono, la figura simbólica de este blanqueo, fue el iceberg. Como una gigantesca ballena petrificada fue traído desde los mares antárticos para ser en Sevilla la representación del Chile Actual. El iceberg fue la escultura de nuestra metamorfosis. El iceberg estableció ante los ojos del mundo la transparencia del Chile Actual. Todas las huellas de sangre, de existir, estaban cristalizadas en un azul profundo. Los tormentos, de existir, eran ahora las vetas blancas de hielo” (31, 34).

⁴ Véase, por ejemplo, la columna de José Antonio Rivera Soto, “Ellos y nosotros, reflexiones sobre la supuesta crisis de la narrativa chilena”: “Ya vendrá la “literatura de los nietos” o algo así, para saldar cuentas y relativizar el mito que cada generación de escritores, editores y críticos construye para vivir más tranquilo, para habitar en una épica a medida, para soñar que, ellos sí, pasarán

Por tanto, antes de delinear algunas características propias de la narrativa de Zúñiga, es imprescindible traer a colación algo que ya hemos afirmado en otro lugar⁵, con el fin de focalizar su obra sin el peso muerto de la etiqueta de la crítica y de las editoriales: la “literatura de los hijos” existe solamente como señalamiento antojadizo de un corpus de novelas, escritas muchas veces para cumplir el requisito de alimentar un narcicismo primario, y no como un concepto crítico que logre explicar la propuesta de estos escritores. ¿Hay, realmente, una historia propia que contar o bien son las mismas estructuras del lenguaje objetivas las que se ocupan para, sencillamente, *hacerse notar* de alguna forma —si eso es posible; Jacques Derrida dirá que no⁶—, mediante modulaciones apenas audibles que no llegan a ser literatura? Intentar narrar la infancia quizá no se logre anulando o matizando el discurso de los padres, sino, paradójica e inconscientemente, siendo incorporados a plenitud en ese mismo discurso. Como enseñara la lección de la

a la historia” (18); y el artículo “Escribir en dictadura, escribir en postdictadura: silencio, censura, resistencia y rebeldía en la literatura chilena”, de la escritora y ensayista chilena Claudia Apablaza: “Conceptos tales como orfandad, literatura de los hijos, literatura de los nietos, estéticas de la intimidad, trabajadores, artistas, estoicos, escépticos, epicúreos, son los valiosos conceptos que hoy en día nos explican esta diversidad de estéticas en las letras nacionales y que apoyan investigaciones de autores como Nona Fernández, Álvaro Bisama, Diego Zúñiga, Diamela Eltit, Alejandro Zambra, Paulina Flores, Germán Marín, Alejandra Costamagna, entre otros escritores que publican en esta época” (173). Creemos, justamente, lo contrario: así como entiende Gaston Bachelard la formación de ideas operativas en el plano del análisis de rigor, la noción de “literatura de los hijos” o “literatura de los nietos” no hace más que funcionar como un “concepto esponja”: un término del que, se piensa, es capaz de absorber todas las problemáticas de un fenómeno cuando en realidad se trata de una aproximación que no se solidifica en el plano argumentativo. Cf. Gaston Bachelard, “Capítulo 4. un ejemplo de obstáculo verbal: la esponja, extensión abusiva de las imágenes familiares”. *La formación del espíritu científico. Contribución a un psicoanálisis del conocimiento objetivo*. Ciudad de México: Siglo XXI, 2000. 87-93.

⁵ Cf. Felipe Ríos Baeza, “Dictadura, memoria y escuela: la compleja enunciación de los hijos en la narrativa de Alejandro Zambra y Nona Fernández”: “A partir de los complejos procedimientos revisados en ciertas zonas de la narrativa de Nona Fernández y Alejandro Zambra, se ha intentado presentar un contrapunto crítico a aquel enfoque que, de manera demasiado simplista, consideraba que la ‘literatura de los hijos’ ganaba un lugar de enunciación mediante el cual podía recuperarse una historia vedada, no solamente oculta por los dispositivos del régimen militar chileno, sino por el monólogo terminante de los padres. Tras lo argumentado, es posible concluir que dicho enfoque cometía una falacia de *petitio principii*, considerando la emergencia de los recuerdos y su articulación narrativa como posibilidad a priori sin tomar en cuenta que, como se ha demostrado a través del concepto de ‘abuso de memoria’, de Todorov, y ciertas nociones del psicoanálisis y de la deconstrucción, en realidad el discurso de los ‘hijos’ se puede oír —y leer, y hasta recrearse en él—, pero no implica una trasgresión decidida a las estructuras de lenguaje de los padres ni tampoco una garantía de correspondencia con los fenómenos reales del pasado” (Ríos Baeza 225).

⁶ Vid. Jacques Derrida, “Firma, acontecimiento, contexto”. *Márgenes de la filosofía*. Madrid: Cátedra, 1998. 347-372; y Jacques Derrida, “El fin del libro y el comienzo de la escritura”. *De la gramatología*. México: Siglo XXI, 2005. 11-36: “Heidegger recuerda sin cesar que indudablemente el sentido del ser no es la palabra ‘ser’ ni el concepto de ser. Pero como dicho sentido no es nada fuera del lenguaje y del lenguaje palabras, está ligado, si no a tal o cual palabra, a tal o cual sistema de lenguas (*concesso non dato*), por lo menos a la posibilidad de la palabra en general. Y de su irreductible simplicidad” (28-29).

intertextualidad, en el proceso de escritura mismo no se hace más que sobreescritura, y conseguirse una identidad implica, en la mayoría de los casos, entrar en una cámara de ecos que, para que la propia voz destaque, se necesita mucho más que tener *algo que decir*⁷.

Al menos en la primera parte de su producción, Zúñiga es consciente de ello, incluso cuando usa el registro autoficcional⁸. Y, justamente, su cámara de ecos irá más allá de la “literatura de los hijos”, saltando por encima de Zambra, Fernández y Bisama, y adueñándose de herramientas enunciativo-literarias del campo de experimentación de generaciones anteriores. Dicha narrativa vale justamente porque desafía la “literatura de los hijos” y conquista un *topos* particular, el del desierto de Atacama, constante que articula, al menos en *Camanchaca* y *Racimo*, no solo sus temas más visibles (el desarraigo, el embrollado paso de la niñez a la juventud y, sobre todo, la dificultad de construir vínculos familiares y de pareja), sino la posibilidad misma de su enunciación.

Huesos en el desierto: Topoiesis y angustia de las influencias

Empleando algunas nociones de Harold Bloom y de la *topoiesis* (metodología generada por el grupo mexicano de investigación “Intertextualidad en la Literatura y Cultura Hispanoamericanas”), podemos convenir que el espacio del desierto estructura casi todo el corpus literario de Diego Zúñiga, por lo que se hace necesario pensarlo, en sus obras, como algo más que la apropiación mimética del norte chileno.

En 2017, el nombrado grupo de investigación de Puebla, México, formuló, dentro de la discusión de la teoría del espacio, un concepto muy operativo: “Para determinar este proceso de significación hemos acudido a un neologismo, *topoiesis*, a partir de las raíces griegas *topos* (lugar) y *poiesis* (hacer), que en literatura implica el acto creativo del texto literario bajo el marco aristotélico de la mimesis. Diríamos que la *topoiesis* define esos espacios, siempre vinculados a un tiempo, que se generan en y alrededor de la creación de un texto que representa una modelización de mundo” (Palma Castro *et. al* 7).

⁷ Cf. Gérard Genette, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, 1989: “Puedo igualmente perseguir en cualquier obra ecos parciales, localizados y fugitivos de cualquier otra, anterior o posterior. Tal actitud nos llevaría a incluir la totalidad de la literatura universal en el campo de la hipertextualidad [...]. Esta duplicidad de objeto, en el orden de las relaciones textuales, puede representarse mediante la vieja imagen del palimpsesto, en la que se ve, sobre el mismo pergamino, cómo un texto se superpone a otro al que no oculta del todo sino que lo deja ver por transparencia. Pastiche y parodia, se ha dicho justamente, designan la literatura como palimpsesto: esto debe entenderse más generalmente de todo hipertexto, como ya Borges lo decía acerca de la relación entre el texto y sus ‘avant-textes’” (19, 495).

⁸ Aquí se advierte un uso de la primera persona más aportativo en lo literario y alejado de lo simplemente narcisista, asunto ya señalado en su momento por el crítico Juan Manuel Silva Barandica: “Podría decirse que hay una simulación de referencialidad, de un discurso a veces íntimo o autobiográfico. Si bien es cierto que la narrativa ha incursionado en dichos modos de representar tanto para disolver el límite entre géneros así como para borrar la diferencia radical entre historia y ficción, en este caso, podríamos decir que como ocurre en la ciencia ficción y anteriormente en la literatura fantástica, esto se plantea para cuestionar la valía del mundo construido con un discurso subjetivo y aquella objetividad supuesta que causaría las subjetividades” (346-347).

Lo más interesante de su teoría deriva en que: “Tal espacio constituye un mundo real transfigurado a través de la relación del sujeto con su entorno; en literatura dicha espacialidad se vuelve referencial para la significación de la obra” (3). Del mismo modo:

[N]os parece que el espacio en el texto literario encarna más funciones que las del locus. La distinción anterior ya la había planteado Aristóteles al considerar que el lugar pasa a ser un elemento del movimiento. Pero no todo espacio se concreta desde un locus, que sería la manera de concebir el espacio como una entidad independiente. Más bien, siguiendo la propuesta fenomenológica de Heidegger, el espacio es un modo de nuestra existencia, la manera bajo la cual establecemos una serie de relaciones de nuestro “estar en el mundo.” En los términos de un texto literario, el lugar sería la semantización de cierto espacio; mientras que este último resulta una abstracción, el lugar es la concreción en el sentido que demarca los límites de un cuerpo contenido desde nuestra percepción. Si consideramos también que el texto literario tiene un carácter modelizante, entonces no puede existir espacio que no se evoque desde cualquiera de las instancias enunciativas (7-8).

Esto quiere decir que el espacio tiene un carácter referencial, pero también ontológico. Por una parte, en los textos de Zúñiga el desierto funciona como escenario (se trata del desierto de Atacama, cuyo peso y elementos, como la camanchaca y la oscuridad, afectan de manera evidente al comportamiento de los personajes); pero por otro, este espacio inmenso opera simbólicamente, de formas más sutiles y alegóricas para la reflexión y el actuar de sus personajes. En varias escenas de esos libros, asistimos a las circunstancias de una familia o una pareja *con un desierto en medio*, lo que dificulta en los narradores la capacidad de construir fehacientemente una historia —se dice en *Camanchaca*, por ejemplo: “intento observar las estrellas, pero no se ve nada. Es la camanchaca” (Zúñiga 120)—. Es por ello que las tramas aparecen constantemente trufadas de reflexiones metaficcionales (¿cómo se puede contar esa historia, tan llena de faltas?) con el fin de dar cuenta de lo inabarcable del desierto y de la imposibilidad de hacer emerger verdades o revelaciones —en *Racimo* podemos leer: “no son capaces de articular un relato [...], hablan de otras cosas tratan de dar cifras, de cuantificar el horror, pero no lo consiguen” (39); asunto ya aparecido en *Camanchaca*, al decir: “lo hablamos en otra entrevista. Eso de abusar de los silencios, de no contar bien lo que tenía que contar” (60)—.

Llegados a este punto podemos afirmar lo siguiente: primero, que su literatura se construye desconfiando de que se pueda recuperar un lugar de enunciación original (porque en su intento pueden estar reiterándose las mismas estructuras de lenguaje de los padres, ya que no son otras donde se forma todo sujeto); segundo, que hay un cuidado trabajo de formación de “narratorios”, así como entiende Gerald Prince el concepto⁹,

⁹ Así como ocurre con el “narrador” (emisor), el “narratorio” (destinatario de la narración) es una figura estrictamente textual, cuyo “papel más evidente del narratorio, un papel que desempeña siempre, es el de intermediario entre narrador y lector(es) o, más aún, entre autor y lector(es). Ciertos valores que deben ser defendidos, ciertos equívocos que deben ser disipados, lo son fácilmente por mediación de las intervenciones dirigidas al narratorio; cuando es necesario poner de relieve la importancia de una serie de acontecimientos, tranquilizar o inquietar, justificar unas acciones o señalar lo arbitrario, todo esto puede hacerse gracias a las señales dirigidas al narratorio [...]. Por otro lado, las relaciones entre narrador y narratorio en un relato pueden subrayar un tema, ilustrar otro, desmentir un tercero” (Prince 159-161).

muy separados del lector real y que, por lo tanto, saben siempre más que este (de ahí los sobreentendidos en sus relatos); y tercero, que Zúñiga, lector ávido y reflexivo, saca provecho de su posición en el entramado intertextual de la narrativa chilena reciente, incluso antes de escribir *Camanchaca*, su primera novela, al empezar a hacerse conocido por ese mencionado blog, y que se llamaba —sin ambages ni alusiones secretas—, “putas asesinas”.

Aquí es donde se evidencia la llamada la intertextualidad (según el modo de apropiación descrito por Genette), pero mayormente la “angustia de las influencias”, planteada por Bloom en su ensayo homónimo de 1973: en el poeta —y por extensión, en todo escritor— aparece siempre la sensación de que se ha llegado tarde: todo está escrito, los temas revisitados, las técnicas de enunciación utilizadas, etc. Se establece, entonces, un necesario *agón*, una lucha con escritores anteriores fuertes, con el fin de disipar la angustia y, sobre todo, provocar un *clinamen*, es decir una desviación de su producción para no sentirse siempre deudor de las tradiciones:

Clinamen, que es una mala lectura o mala interpretación poética propiamente dicha. Tomo la palabra de Lucrecio, en cuya obra significa un “desvío” brusco de los átomos con el objeto de hacer posible el cambio en el universo. Un poeta se desvía bruscamente de su precursor leyendo el poema de éste de tal modo que ejecuta un *clinamen* con respecto a él. Esto aparece como un movimiento correctivo en su propio poema, lo cual implica que el poema precursor llegó hasta cierto punto de manera exacta, pero habría debido desviarse precisamente en la dirección a la que se mueve el nuevo poema (23).

Si bien en la literatura de Zúñiga puede encontrarse cierto diálogo, o combate en el desierto, con novelas como *Hijo del salitre*, de Volodia Teitelboim, *La reina Isabel cantaba rancheras*, de Hernán Rivera Letelier, *El desierto*, de Carlos Franz, o *Alto Hospicio*, de Rodrigo Ramos Bañados (e incluso, con referentes no literarios, como *Nostalgia*, de Patricio Guzmán, y las performances atacameñas de Raúl Zurita y Pedro Lemebel), esos nombres son deliberadamente expulsados en tanto referentes de una “literatura del desierto” chilena, y lo que le interesa a este joven escritor es absorber no tanto la representación del espacio, sino los procedimientos literarios (muchísimo más profundos y arriesgados, estéticamente hablando, que cualquiera de esos autores antes mencionados) de Roberto Bolaño.

Por un lado, desde el propio blog iniciático es reconocible que el “combate” librado por Zúñiga es *contra* Bolaño (pero *con* Bolaño), aunque los contactos parezcan más caricias que golpes. Hay un momento en el que Bloom cita a Nietzsche, para reafirmar: “cuando uno no tiene un buen padre, es necesario que se lo invente” (69). Y es lo que ocurre, pues, en *Camanchaca*, al denostar la figura paterna biológica para dejar entrar la literaria. Para decirlo sin ambages: *Camanchaca* entabla *agón* —o se *desprende de*, o se *superpone a*, siguiendo la teoría del palimpsesto intertextual¹⁰— con el cuento “Últimos atardeceres en la Tierra” incluido, precisamente, en el volumen *Putas asesinas*.

¹⁰ Recordando la lección: “[...] la palabra (el texto) es un cruce de palabras (de textos) en que se lee al menos otra palabra (texto) [...]. Es más bien un descubrimiento que es Bajtín el primero en introducir en la teoría literaria: todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es

En el cuento de Bolaño, un padre levanta temprano a su hijo para hacer un viaje desde el DF hacia Acapulco, en un Ford Mustang del 70. Se trata de unas vacaciones que, en cierta medida, el padre, un hombre de acción (ex boxeador, resuelto, seductor) le ofrece como posibilidad de reconciliación a un hijo más bien introvertido, que se lleva a las vacaciones una antología de poesía surrealista francesa (y aquí lo kafkiano toma vuelo, otra vez). Más que Franz o Teitelboim, Zúñiga ha leído y releído ese relato de Bolaño con fruición, y al menos la mitad de *Camanchaca* es una resignificación del viaje descrito en “Últimos atardeceres en la Tierra”. Sin embargo, y aquí el surgimiento de un *clinamen* inevitable, el escenario es el norte de Chile, en un viaje donde atravesarán el desierto de Atacama (el más árido del mundo), desde Iquique (la ciudad natal del autor), hasta Tacna, Perú, en una camioneta Ford Ranger. El motivo es un tratamiento dental para el joven narrador, pero, como en el cuento de Bolaño, el objetivo final importa poco. Lo relevante es lo que ocurre en el trayecto, con un padre aferrado al volante de la Ford Ranger y su nueva familia, compuesta por su esposa actual, Nancy, y un niño de diez años, Eduardito, ambos instalados en el asiento de atrás.

Con una estructura fragmentaria —otra característica de la novísima narrativa chilena¹¹—, pero muy funcional a la trama, *Camanchaca* presenta un *clinamen* de “Últimos

absorción y transformación de otro texto. En lugar de la noción de intersubjetividad se instala la de *intertextualidad*, y el lenguaje poético se lee al menos como *doblo*” (Kristeva 190); aunque, para este punto, nos adherimos más a la visión de Genette al respecto: “[D]efino la intertextualidad, de manera restrictiva, como una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro. Su forma más explícita y literal es la práctica tradicional de la *cita* (con comillas, con o sin referencia precisa); en una forma menos explícita y menos canónica, el *plagio* (en Lautréaumont, por ejemplo), que es una copia no declarada pero literal; en forma todavía menos explícita y menos literal, la *alusión*, es decir, un enunciado cuya plena comprensión supone la percepción de su relación con otro enunciado al que remite necesariamente tal cual de sus inflexiones, no perceptible de otro modo” (495).

¹¹ El fragmentarismo con el que están articuladas las nombradas novelas *Colección particular*, de Gonzalo Eltesch, *Space Invaders*, de Nona Fernández, *Estrellas muertas* y *Ruido*, de Álvaro Bisama o *Camanchaca*, de Zúñiga, a las que pueden sumarse *Croma* (2014), de Emilio Gordillo, *Material rodante* (2015), de Gonzalo Maier, y *El muerto* (2019), de Franco Pesce, parece ir más allá de una técnica que otorga un modo de lectura fractal, de avances y detenciones constantes: quizás sea otro modo de confirmar que en lo compacto de los discursos literario-testimoniales anteriores, la literatura de los autores nacidos en los 70 y 80 (y si nos apuramos, de los 90 también) se inscribe y trabaja como adenda, nota al pie, apostilla. Aunque su análisis va orientado más a la poesía, coincidimos aquí con Óscar Galindo, cuando afirma algo que puede aplicarse perfectamente a la narrativa chilena finisecular y del siglo XXI: “Las estrategias discursivas buscan provocar un modo de representación de la realidad donde la ambivalencia y las persistentes relativizaciones ponen en tensión la idea del saber como unidad y del sujeto como centro de referencia de la escritura. La visión de fronteras indeterminadas hace que frecuentemente los textos se establezcan en un territorio de nebulosas y ambigüedades, donde el mismo sujeto intenta precariamente situar su lugar en el paisaje. Aunque los poetas de la promoción presentan notables diferencias en el modo de construcción de sus textos, en su conjunto persiste una visión fragmentada del mundo, donde las cosas no aparecen como parte de un sistema íntegro, sino como una sucesión de fragmentos. Esto implica desde el punto de vista de la construcción del poema el abandono de la narratología por el collage o montaje cinematográfico de las imágenes” (112).

atardeceres en la Tierra” porque agrega dos obstáculos para la posible reconciliación entre padre e hijo. Por un lado, esa nueva familia donde él no encaja —de ahí su condición de *copiloto*, es decir, no hay posibilidad de tomar el control ni fijar el rumbo del vehículo—; y, por otro, la figura de la madre, quien proyecta a través del hijo una serie de recriminaciones hacia el padre —“Antes de partir de viaje”, puede leerse en las primeras páginas, “mi mamá me dio la lista de cosas que debía comprarme: chaqueta, pantalones, zapatillas, camisas, calzoncillos y calcetines. Me dijo que le exigiera a mi papá que me comprara cosas de marca, que duraran todo el año. Me recalcó eso. Y cuando la llamé desde Coquimbo, donde dormimos, me volvió a repetir que no se me olvidara decirme que me debía comprar esas cosas” (16)—.

El narrador de *Camanchaca*, con problemas de peso y de socialización, parece condenado a una identidad fracturada y siempre ajena: por un lado, en la casa materna es él quien reemplaza a la figura del marido ausente —“Desde que llegamos a Santiago decidimos dormir juntos. Aunque en realidad la decisión la tomó mi mamá [...]. Por supuesto que no cuestioné nada” (20), lo que desencadenará, más adelante, un incidente incestuoso bajo las sábanas—; y por otro, parece que el sino es *convertirse* en su madre: “Mi mamá perdió todos los dientes. Se tuvo que poner una placa” (14); “Pienso en mi mamá, gorda y torpe, bajando esas escaleras [...]. Y ahora bajo yo, también” (41). Por eso, aunque el narrador parece poco consciente de ello, ese viaje a Tacna a arreglarse los dientes abre una posibilidad de redención¹².

La *topoiesis* del desierto, entonces, opera en *Camanchaca* para señalar simbólicamente el gran espacio baldío que existe entre el narrador y cualquier intento de integración familiar con su padre —“Mi papá conduce en silencio, su familia duerme” (31)— y para acometer, en términos de compensación fantasiosa, una fuga: “Miro por la ventana derecha. Un hombre caminando en el desierto [...]. Lo veo y me imagino siendo él, recorriendo el desierto, perdiéndome. Como un empampado” (21). Esa fantasía de *empamparse* —en la jerga nortina: perder la orientación y extraviarse en el desierto— es algo que también reconoce la investigadora Bieke Willem, en su ensayo de 2014, como constitutivo del mundo interior del narrador:

Las páginas impares que relatan el viaje por el desierto deberían constituir una fuga de la cotidianidad santiaguina y del abuso por parte de la madre. El narrador-protagonista sigue centrándose sin embargo en detalles cotidianos y en rituales diarios como el rito de acostarse en la cama cada vez que entra en una habitación. Algo tan banal como la lista de ropa que la madre quiere que compre el padre para su hijo, pero de la que sólo consigue tachar algunas cosas, se convierte en una verdadera obsesión. La frustración que siente el

¹² Así lo entiende, también, el ensayista Sebastián Reyes Gil, quien en su artículo “Mirar al Otro: explorando narrativas fronterizas entre Chile y Perú” afirma: “El miedo a la pérdida, representado en los dientes, puede significar en la novela una carencia generalizada o difusa de la identidad. La escritura en primera persona está recorrida por el temor a la desaparición y la disolución, ya que los objetos y los hechos del pasado tienden a diluirse, al igual que los lazos familiares. La novela aparece como un *tour de force* por recordar y armar una biografía, obra que avanza a tientas en la camanchaca. Recomponer la dentadura significa curar las heridas de la biografía. Pero esta recomposición es imposible: en la narración, los sucesos traumáticos se pierden en la memoria, la neblina, el desierto y la noche” (20).

protagonista porque no logra hablar de la lista con su padre, se suma a la urgencia por hablar con él de otras cosas importantes. Su padre siempre esquivo sin embargo los temas serios, haciéndose el desentendido, refugiándose en frases clichés. (58)

En un momento definitorio, la madre sentencia: “Todo eso es mentira” (*Camanchaca* 52). El *narratorio* capta esto; pero como lectores reales, no sabemos a ciencia cierta a qué se refiere con “todo eso” (¿la historia de la familia paterna?, ¿la materna?, ¿el mismo origen y la misma identidad del personaje?). Al final de la novela, la anunciada “camanchaca” del título, esa espesa neblina que cae de noche en el desierto de Atacama y vuelve difusas las figuras antes tan reconocibles, va cayendo también sobre la situación familiar del narrador, plagada de omisiones, de silencios, de historias a medias¹³ (como la de la muerte de su tío Neno; un abuelo que está en la cárcel o el real motivo del divorcio de sus padres) y las resoluciones quedarán en suspenso: “Ahí la imagen se vuelve difusa. No sé qué viene después” (42). Quizás, narrador y narratorio lo sepan — por eso, tanto en *Camanchaca* como en *Racimo* se reitera la visión de señaléticas verdes con las olas del mar saliéndose de control—, pero el lector real solo tendrá que suponerlo.

El anuncio reiterado de un maremoto para Iquique, que nunca llega, puede ser buena metáfora para la tensión en la que queda suspendida esta primera novela.

Otros rasgos del desierto: Estallidos y concesiones

Casi al final de *Camanchaca* se descubre que la señora Mirna, encargada de la residencial del abuelo del protagonista, “me dirá lo de su nieta que desapareció en Alto Hospicio [...]. Su nieta está desaparecida, según ella, algún día va a regresar, por eso no cree en la historia del psicópata de Alto Hospicio” (81). Esta mención al pasar conectará con la siguiente novela, *Racimo*, de 2014, donde el telón de fondo será un hecho histórico concreto, un recuerdo vivo en los niños nortinos a finales de la década de 1990 que ya no tiene que ver directamente con la dictadura: el del asesino solitario Julio Pérez Silva, apodado como “el psicópata de Alto Hospicio”, quien perpetró catorce hechos de violación y homicidio a niñas y adolescentes en dicha comuna de Iquique¹⁴. Si en *Camanchaca* Zúñiga resignificaba y desviaba el relato de Bolaño “Últimos atardeceres de la Tierra”,

¹³ Suscribimos en este punto la lectura que hace Pablo Torche de *Camanchaca*: “el valor de *Camanchaca* ciertamente no reside en su capacidad de retratar la forma de vida de la mayoría de los chilenos, sino precisamente en su habilidad para ocultarla, para tender sobre su superficie la gasa de una mirada fría y severa, dejando intuir los conflictos sin jamás llegar a revelarlos del todo. Nada se dice de manera directa en *Camanchaca*, todo se tantea, se intuye, como siluetas o bultos cuyos contornos sobresalen difusos debajo de una manta. En este sentido, de nuevo, parece recuperar una tradición donosiona, ya no tendiendo un tupido velo sobre ciertas vergüenzas o hipocresías sociales, sino sobre todo un sistema de vida, una especie de “ethos” sumergido en el cual anida un sustrato invisible de violencia, abuso y desolación” (6).

¹⁴ Para mayor amplitud del caso, puede verse la investigación “A 15 años del sicópata de Alto Hospicio”, de la periodista Alejandra Lobo (*La Tercera*, 10 de octubre de 2016, *online*), y el artículo de Ainhoa Vázquez “Feminicidios en la frontera chilena: el caso de *Alto Hospicio*” (*Revista Literatura: teoría, historia, crítica*, Universidad Nacional de Colombia, vol. 18, n°1, 2016. 53-74).

aquí la “angustia” se despertará por la influencia de “La parte de los crímenes”, aquella sección de 2666, el gran testamento literario de Bolaño, cuyo fondo son los feminicidios perpetrados en Santa Teresa —trasunto de Ciudad Juárez, México— entre 1993 y 1997¹⁵. De la novela *Alto Hospicio*, de Ramos Bañados, si acaso, se retoma el oficio de su protagonista: el periodismo de investigación.

Esta similitud ya ha sido estudiada por Alexis Candia-Cáceres y Daniuska González, quienes señalan que tanto “La parte de los crímenes” como *Racimo*: “configuran una ‘geografía del horror’ entendida como una multiplicidad de espacios que, al proyectarlos un individuo sobre la sociedad, crean un imaginario de lo que se percibe como el mal, un dominio que coloca bajo sospecha y que se confina como lo *Otro*. Entre estos espacios de representación se halla el vacío, la abyección, la tortura, la ruina, la catástrofe” (81). En *Racimo*, entonces, el desierto se proyecta como vacío, abismo, longitud para la abyección; mismo que intenta ser llenado, para su comprensión, ya no tanto con palabras sino con imágenes.

Por eso en *Racimo* la focalización narrativa recaerá en un fotógrafo periodístico, Alejandro Torres Leiva, quien —como “El Ojo Silva”, otro cuento de Bolaño; o el personaje de *El brujo*, de Álvaro Bisama; o, más atrás en el tiempo, aquel fotógrafo de Julio Cortázar que hacía catastro del horror de Nicaragua, en “Apocalipsis en Solentiname”— registra los hechos policiales y va generando las conjeturas. Al igual que en 2666, el lector nota cómo se complica el argumento cuando aparecen los cuerpos vejados en el desierto, y el primer encargo del diario a Torres Leiva —reportear el caso de una Virgen que llora sangre y, después, cómo el reciente ataque a las Torres Gemelas podría afectar la vida cotidiana de Iquique— se desvirtúa debido a los crímenes. Si en *Camanchaca* la *topoiesis* estaba dada por las condiciones atmosféricas del desierto —es decir, los personajes podían realmente *sentirlo*—, en *Racimo* se logra efectivamente *ver*. Por eso Torres Leiva no suelta la cámara, ante la evidencia de que (valga la reiteración): “Los periodistas no son capaces de articular un relato, ni siquiera reparan en el hombre; hablan de otras cosas, tratan de dar cifras, de cuantificar el horror, pero no lo consiguen” (*Racimo* 39). De ahí que la representación visual cobre especial interés en *Racimo*, otorgada tanto por las fotos como por los dibujos que las niñas hacen del desierto y que Torres Leiva y la policía encuentran en sus mochilas¹⁶. “El desierto, eso sí, siempre es lo mismo: una mancha café claro” (48); mancha que primero dará la impresión de inmensidad y quietud y después de un amplio territorio donde, como se comentaba, el horror es palmario.

Al respecto, Gilda Waldman hace una acertada observación:

[L]as novelas del chileno Diego Zúñiga, *Camanchaca* (2009) y *Racimo* (2014) se desarrollan en el entorno desértico, seco y árido del norte de Chile, volviendo el rostro a las

¹⁵ Esto se confirma al inicio de la novela de Zúñiga: “Una vez, cuando era chico, recuerda ahora, vino al norte con su mamá. No tiene claro el año, pero sí sabe que su papá ya no vivía con ellos, que su hermano se había ido a México y que entonces pasaba mucho rato con su madre, acompañándola” (*Racimo* 18).

¹⁶ “Torres Leiva está sentado en la sala de reuniones mirando los cuadernos. Sigue hojeándolos. En el de Artes Plásticas hay muchos dibujos que muestran el desierto bajo un cielo de distintos colores: el cielo negro, el cielo rojo, el cielo azul medio violeta, el cielo blanco, también. El desierto, eso sí, siempre es lo mismo: una mancha café claro” (*Racimo* 47-48).

discontinuidades de un paisaje que ha sido excluido del imaginario de un país construido a partir de símbolos vinculados a la agricultura y al campesinado del centro [...] y privilegiando una geografía disímil, distinta por su diversidad y lejanía con el resto del país y su pasado común. El desierto, en sí mismo, es un paisaje al límite, que no puede reclamarse ni poseerse. Vasta extensión vacía, zona de contrastes inesperados, en el que se esconden ruinas, fantasmas o trazos de quienes por allí cruzaron, el desierto es un paisaje mudable, variable, provisional, arrastrado por el viento, donde todo se muestra y todo se esconde; en él, no hay ni tiempo ni espacios fijos. No hay “un solo lugar” sino una multiplicidad de paisajes mudables, leves, transitorios, en los que el vasto silencio contiene memorias y voces oscurecidas. (372-373)

De esta manera, en esta segunda novela el desierto de Atacama se densifica, y representa al menos tres planos —todos inabarcables mediante la descripción literaria—: el de la realidad local (las muertas de Alto Hospicio); el de la realidad internacional (los posibles atentados aéreos tras el ataque al World Trade Center); y, por último, el de la realidad sobrenatural (el advenimiento del Apocalipsis: dimensión otorgada por García, el periodista evangélico que el periódico le ha asignado a Torres Leiva para acompañar el reportaje de la Virgen: “Hay que orarle a Jehová, dice García, es la única forma que tenemos de salvarnos” [*Racimo* 67])¹⁷.

Al oír los testimonios de las familias de las niñas desaparecidas, estas realidades descritas se superponen y Torres Leiva, por efectos de la inclemencia atmosférica, cree ver el fantasma de la misma niña de siempre, Ximena (la única que aparece con vida y que esperan que reaccione en el hospital para relatar lo sucedido). Dicho fantasma único representa a todas las niñas perdidas. Por eso, en la segunda parte de *Racimo* Zúñiga preferirá que el periodista, García, y no el fotógrafo, Torres Leiva, sea quien cuente la aparición de las muertas, y en este discurso deambularán políticos, videntes, locos y más testigos extravagantes. En ese plano del relato, Zúñiga dejará caer una referencia que permitirá entender todo el sentido de la novela: “El papá de Ximena trabajaba ahí. Ese día tenía turno y llegó temprano a manipular aquellos materiales con que armaban las bombas de racimo” (116). El desierto de Atacama, entonces, se convertirá adicionalmente en un gran disparadero, un centro magnético que emerge con la misma potencia crítica que la Santa Teresa de Bolaño: los personajes están siendo víctimas de un horror que ellos mismos provocaron.

El caso quiere cerrarse por parte de las autoridades, explicando que las niñas son secuestradas por una red de trata de blancas que opera en Tacna, Perú; pero la intriga se abre otra vez cuando, casi al final, una mujer que parece conocer a fondo los hechos pronuncia las mismas palabras que la madre del narrador de *Camanchaca*: “Todo eso es mentira” (*Racimo* 207). Nuevamente, quedará vedado para el lector real “eso” que es

¹⁷ Casi podría establecerse un intertexto con el relato de Rubem Fonseca, “El amor de Jesús en el corazón”, donde dos policías, el frío y pragmático Guedes y el evangélico Leitão, tienen una visión muy distinta de los crímenes que están investigando: para uno, los homicidios son producto de un sociópata; para el otro, de una guerra moral y religiosa. El resultado, como puede imaginarse, es desastroso y, como en *Racimo*, acaba por distorsionar la realidad. Cf. “El amor de Jesús en el corazón”. *Historias de amor. Del fondo del mundo prostituto sólo amores guardé para mi puro*. México: Cal y Arena, 2009. 53-68.

mentira (¿la causa de la desaparición de las chicas?, ¿todo lo narrado por García y fotografiado por Torres Leiva?). En la última página, se proyecta una expectativa de catástrofe: “Torres Leiva toma la cámara, avanza hacia el mirador y se queda detenido: observa la ciudad, observa cómo el mar empieza a recogerse” (242). Ni la pesquisa policial, ni el lenguaje periodístico ni el fotográfico logran cerrar un relato que, al igual que en el final de *Camanchaca*, parece interrumpirse ante la inminencia de una fuerza natural superior (un maremoto). “Racimo deja en el desenlace un misterio irresuelto”, explican Patricia Péndola y Patricio Landaeta en su artículo de 2018, y reconocen que “además a lo largo del desarrollo va incorporando situaciones y recuerdos que finalmente se transforman en enigmas sin solución” (38). Como se ha venido comentando en este ensayo, la omnipresencia del desierto, en tanto espacio referencial y simbólico, es lo que interfiere para la recuperación de una memoria y, luego, la enunciación cabal y completa de la misma. “Desierto y mar son justamente las dos zonas geográficas de mayor significación en *Racimo*”, agregan los críticos. “Si con la imagen del desierto se erige el retrato de una vastedad difícilmente territorializable por el Estado, con la del mar se hace referencia al espacio ambiguo que, como se verá, está presente tanto en el imaginario de la creación del Estado-nación, como en la crisis del mismo, al ser convertido por la dictadura cívico-militar en lugar de olvido y de degradación” (38-39).

El lugar que ocupa el mar en la literatura de Zúñiga abre otras perspectivas de reflexión en su literatura, pues en ambas novelas la inminencia de la devastación de un tsunami es aquello que detiene el curso de sus argumentos.

A modo de conclusión

Utilizando algunas nociones de la topoíesis y de la intertextualidad, además de ciertos rasgos del concepto de “angustia de las influencias” bloomiana y de la teoría de la autoficción más reciente, en este trabajo se pretendió determinar qué valor literario tiene, para la novelística de Diego Zúñiga, el espacio del desierto, proyectado en claves más provechosas que lo meramente mimético o “representacional realista”, ponderado por Grínor Rojo como propiedad común de las novelas de la postdictadura.

En *Camanchaca* y *Racimo* el desierto implica la evidencia de un territorio extenso, inabarcable por el lenguaje tentativo de los narradores (de ahí que, en su incapacidad para construir fehacientemente una historia, las tramas aparezcan interrumpidas por reflexiones metaficcionales, lo que, de menos, pone en problemas el discurso compacto de la “literatura de los hijos”). Este asunto se vuelve un distintivo estilístico en Zúñiga: receloso de la conquista de un lugar de enunciación desde el cual narrar (y que sostendría un “pacto” entre autor y lector), refuerza en realidad el vínculo entre “narradores” y “narratorios” (visible a partir de los sobreentendidos, las omisiones, las especulaciones) y, sobre todo, la evidencia de un *ágon* y la apropiación intertextual de los procedimientos literarios de una figura como Roberto Bolaño. La representación de lo ya representado (el desierto de Santa Teresa en el desierto de Atacama) se lleva a cabo, ante todo, para incorporar problemáticas que van desde cavilaciones metaliterarias hasta la evidencia del desarraigo familiar.

Es verdad: las tierras baldías son inabarcables, y en innumerables ocasiones, esos procedimientos de *topoiesis* pasarán en la narrativa de Zúñiga por la perplejidad enunciativa —es decir, no habrá palabras para expresarlas—. Ir, entonces, de la descripción narrativa en *Camanchaca* a la contemplación fotográfica en *Racimo* parecía un acierto, pero notando la intermitente calidad literaria de los relatos de *Niños héroes* (2016), puede afirmarse que el autor está averiguando aún cómo hacer avanzar su proyecto. Probablemente el mejor cuento de dicho volumen sea “Cabezas negras”, donde el narrador vuelve al desierto nortino para renombrar la imposibilidad de construir, por sus carencias infantiles, una comunidad, una relación, una familia.

Quedará por ver, en las siguientes décadas, no solo la trayectoria de Zúñiga como escritor, sino el modo de resolver esto. Por el momento, su presencia en el campo literario chileno está justo en la encrucijada de caminar por el sendero pavimentado (y escribir como Zambra, Fuguet o Nona Fernández) o empedrado (hacerse, por fin, con una voz propia). Ha quedado, eso sí, y como decía Gilda Waldman, la recuperación de un espacio, el desierto, regularmente excluido de una literatura chilena más centrada en las peripecias de personajes urbanos o rurales; un desierto que no solo sirve de escenografía, sino que penetra en la percepción de sus protagonistas y los hace entender que el norte chileno, esa otra tierra baldía, está pronta a ser explorada y literaturizada por él en mucho mejores términos, incluso, que Teitelboim, Rivera Letelier y Franz.

Bibliografía

- Amaro Castro, Lorena. “Formas de salir de casa, o cómo escapar del Ogro: relatos de filiación en la literatura chilena reciente”. *Revista Literatura y Lingüística* 29 (2014): 109-129.
- Amaro Castro, Lorena. *La pose autobiográfica. Ensayos sobre narrativa chilena*. Santiago de Chile: Universidad Alberto Hurtado, 2018.
- Apablaza, Claudia. “Escribir en dictadura, escribir en postdictadura: silencio, censura, resistencia y rebeldía en la literatura chilena”. *Revista Herencia* 32.1 (2019): 163-176.
- Bloom, Harold. *La angustia de las influencias*. Trad. Francisco Rivera. Caracas: Monte Ávila, 1997.
- Casas, Ana. “El simulacro del yo: la autoficción en la narrativa actual”. *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Ed. Ana Casas. Madrid: Arco, 2012. 9-44.
- Derrida, Jaques. *De la gramatología*. Trad. Oscar del Barco y Conrado Ceretti. México: Siglo XXI, 2005.
- Dubrovsky, Serge. “Autobiografía/verdad/psicoanálisis”. *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Ed. Ana Casas. Madrid: Arco, 2012. 45-64.
- Espinosa, Patricia. “Derrota literaria”. *Las Últimas Noticias* 02.09.2016: 86.
- Galindo, Óscar. “Metatextos e imaginarios identitarios en la literatura chilena (1950-1970)”. *Revista Estudios filológicos* 43 (2008): 101-114.
- Genette, Gérard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Trad. Celia Fernández Prieto. Madrid: Taurus, 1989.

- González Daniuska, Candia-Cáceres, Alexis. “Geografías invisibles de la globalización: Bolaño, Almada y Zúñiga”. *Anales de Literatura Chilena* 28 (2007): 79-94.
- Kristeva, Julia. *Semiótica 1*. Trad. José Martín Arancibia. Madrid: Fundamentos, 1981.
- Lejeune, Phillipe. “El pacto autobiográfico”. Trad. Ángel G. Loureiro. *Anthropos* 29 (1991): 47-61.
- Manzi, Jorge, Macarena Areco et al. *Cartografía de la novela chilena reciente. Realismos, experimentalismos, hibridaciones y subgéneros*. Santiago de Chile: Ceibo, 2015.
- Moulian, Tomás. *Chile Actual: anatomía de un mito*. Santiago de Chile: LOM-Arcis, 1998.
- Palma Castro, Alejandro et. al. “Topoiesis: Procesos de espacialización en la literatura (crítica y metodología)”, *Romance Quarterly* 64.1 (2017): 1-12.
- Péndola Ramírez, Patricia Angélica, Landaeta Mardones Patricio Alfonso, “Racimo, la novela rizoma de Diego Zúñiga”, *Literatura y Lingüística* 38 (2018): 35-53.
- Prince, Gerald. “El narratario”. Ed. Enric Sullà. *Teoría de la novela. Antología de texto del siglo XX*. Barcelona: Crítica, 2001. 151-161.
- Reyes Gil, Sebastián. “Mirar al Otro: explorando narrativas fronterizas entre Chile y Perú”, *Aisthesis* 60 (2016): 11-29.
- Ríos Baeza, Felipe. “Dictadura, memoria y escuela: la compleja enunciación de los hijos en la narrativa de Alejandro Zambra y Nona Fernández”. *Revista Caderno de Letras* 37 (2020): 207-228.
- Rivera Soto, José Antonio. “Ellos y nosotros, reflexiones sobre la supuesta crisis de la narrativa chilena”. *Cooperativa on line*. 08.08.2016. <https://opinion.cooperativa.cl/opinion/cultura/ellos-y-nosotros-reflexiones-sobre-la-supuesta-crisis-de-la-narrativa/2016-08-08/062617.html>. Acceso: 19.10.2022.
- Silva Barandica, Juan Manuel. “Camanchaca”. *Revista Aisthesis* 47 (2010): 346-347.
- Torche, Pablo. “Camanchaca, de Diego Zúñiga”. *Letras en línea*. 17.04.2010. <https://letrasenlinea.uahurtado.cl/camanchaca-de-diego-zuniga>. Acceso: 19.10.2022.
- Waldman, Gilda. “Apuntes para una cartografía (parcial) de la literatura latinoamericana a lo largo de los últimos cincuenta años. Del Boom a la nueva narrativa”. *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales* 226 (2016): 355-378.
- Willem, Bieke. “Narrar la frágil armadura del presente: la paradójica cotidianidad en las novelas de Alejandro Zambra y Diego Zúñiga”. *Interferences litteraires = Littéraire interferences* 13 (2014): 53-67.
- Zñiga, Diego (2012), *Camanchaca*. Barcelona: Random House.
- Zñiga, Diego (2014), *Racimo*. Barcelona: Random House.
- Zñiga, Diego (2016), *Niños héroes*. Barcelona: Random House.