

LAMENTO BOLIVIANO CON ENANITOS VERDES. LILIANA COLANZI Y LA NOSTALGIA DE LO AJENO

GABRIELE BIZZARRI
Università degli Studi di Padova
gabriele.bizzarri@unipd.it

Recibido: 10-10-2023
Aceptado: 14-10-2024



RESUMEN

Este artículo se ocupa de definir la poética de Liliana Colanzi, quien trabaja en la intersección entre diferentes subcódigos de la ficción no mimética, participando en ese «continuo weird» que Ramiro Sanchiz indica como una de las señas de identidad del panorama literario contemporáneo (Bizzarri y Sanchiz, 2020). Combinando preocupaciones ecológicas y crítica cultural, la escritora boliviana se centra en las indefinibles mutaciones que afectan a los paisajes de la diversidad regional, creando escenarios distópicos muy específicos: suspendidas entre el testimonio de la extinción y la poiesis de la adaptación, orgullosamente anómalas y resistentes a cualquier criterio de ordenación, las «zonas» de Colanzi ponen en diálogo el pensamiento liminal de la contemporaneidad (Fisher, Haraway, Braidotti, Thacker, Morton...) con la tradición poscolonial latinoamericana (heterogeneidad, transculturación, hibridez, «tretas del débil»...), fundando, de paso, un interesante «posthumanismo neoindigenista», capaz de posicionar estratégicamente, enraizándolas en la historia minoritaria de los lugares, las abstracciones de la teoría.

PALABRAS CLAVE: Liliana Colanzi; Weird; Indigenismo; Posthumano; Globalización.

BOLIVIAN LAMENT WITH LITTLE GREEN DWARVES. LILIANA COLANZI AND THE NOSTALGIA OF THE ALIEN

ABSTRACT

This article is concerned with defining the poetics of Liliana Colanzi, who works at the intersection between different subcodes of non-mimetic fiction, participating in that «weird continuum» that Ramiro Sanchiz indicates as one of the hallmarks of the con-

temporary literary scene (Bizzarri y Sanchiz, 2020). Combining ecological concerns and cultural criticism, the Bolivian writer focuses on the indefinable mutations that affect the landscapes of regional diversity, creating very specific dystopian scenarios: suspended between the testimony of extinction and the *poiesis* of adaptation, proudly anomalous and resistant to any criteria of ordering, Colanzi's «zones» put in dialogue the liminal thinking of contemporaneity (Fisher, Haraway, Braidotti, Thacker, Morton...) with Latin American postcolonial tradition (heterogeneity, transculturation, hybridity, «tretas del débil»...), founding, in passing, an interesting «neo-indigenist post-humanism», capable of strategically positioning, by rooting them in the minoritarian history of those locations, the abstractions of theory.

KEYWORDS: Liliana Colanzi; Weird; Posthumanism; Indigenism; Globalization.



Lo que aquí propongo es un *close-reading* de algunos cuentos de Liliana Colanzi, en los que identifico, para así decirlo, las «imágenes cero» del culto al pasado como lugar productivamente extraño —«el pasado como un planeta alienígena», que diría Mark Fisher (2018a: 63)—, que sostiene una de las estéticas más reconocibles del panorama hispanoamericano contemporáneo anclándola a una práctica de resistencia cultural y política (a los paisajes uniformes de nuestra contemporaneidad globalizada) alejada de todo fetichismo nativista. En mi análisis, los *tropoi* de la ciencia ficción y del *weird* dialogan con la teoría cultural y, más concretamente, con lo que queda de un discurso postcolonial caduco que, sin embargo, parece revitalizarse por el contacto.

SUPERANDO LA RETÓRICA DE LA EXTINCIÓN: NUESTRO MUNDO MUERTO Y EL REDESCUBRIMIENTO DE LO OTRO

En el relato de una pastora de llamas adolescente enmarcado en el de un conductor de autobuses que trabaja para la compañía boliviana Sputnik, enmarcado a su vez en el de una estudiante de Santa Cruz perdida en el páramo extraterrestre de un campus estadounidense enterrado bajo la nieve, la protagonista dos veces en abismo, la más interna no sólo al mecanismo narrativo sino también a la galaxia cultural en progresiva expansión (e inevitable

rarefacción) que evoca, vive una experiencia chamánica alterada, recibe una revelación identitaria (acerca de sus orígenes, su destino, el lugar que ocupa y todos ocupamos en el mundo) que, jugueteando con las convenciones del «territorio indígena», acontece según modalidades erróneas, al límite de la caricatura, integrando despojos imaginarios provenientes de la esfera del entretenimiento masivo, dejándose contaminar por sospechosos *global junks*. La visión extraña de Rosa Damiana constituye el corazón pulsante del que tal vez represente el cuento más emblemático de *Nuestro mundo muerto*, «La Ola», además de coincidir con un síntoma precoz de ese diagnóstico titular (v. Jossa, 2020). Nos encontramos en el páramo rocoso del Altiplano boliviano, que está a punto de abrirse a una manifestación característicamente anómala de sus mismas propiedades. Las circunstancias son las de un itinerario iniciático nítido, relacionado con uno de los gestos más reconocibles de la construcción de la identidad (tanto personal como colectiva): la búsqueda de un origen. La niña indígena, agotada, se alimenta de un sugestivo cactus de ocho puntas:

Cuando abrió los ojos (...) Rosa Damiana miró al cielo líquido y conoció a los Guardianes. Algunas eran figuras amables con largas barbas y ojos benévolos. (...) Los cactus se habían transformado en pequeños hombres con sombreritos. Rosa Damiana conversó un largo rato con ellos. Eran simpáticos y reían mucho. (...) ¿Dónde estoy?, pensó perpleja. Se levantó, les hizo una breve reverencia a los hombrecitos verdes, quienes a su vez inclinaron sus pequeños sombreros, y prosiguió su camino. Fosforecían el desierto, las montañas, las rocas, su interior (Colanzi, 2017: 43-44).

El encuentro fortuito, en la mesa de disección representada por un escenario originario reconocible pero a la vez translúcido, de doble cara, que se deja también leer como proyección especulativa del Afuera, entre los antiguos guardianes del cosmos andino y las figuritas extraterrestres, convencionalmente verdes, como recién recortadas de la portada de *Weird Tales*, que se ríen, guiñan el ojo y hacen la reverencia antes de despedirse de nuestra heroína, es, obviamente, significativo y constituye, me parece, una puerta maestra para la comprensión de una poética caracterizada por el que definiría como un tratamiento radicalmente alienígena de la materia indígena: la de una escritora que resume el proyecto de su editorial independiente en el logo de un árbol, para así decirlo, abducido, electrificado por el cono de luz arrojado por un platillo volador, posicionándose, como ella declara, con «un pie en la selva y uno en Marte», es decir reclamando, por un lado, un afincamiento militante en el humor premoderno y mágico-animista que sigue alimentando la naturaleza de

los espacios que, durante mucho tiempo, representaron el afuera del imaginario occidental, y dejándose arrastrar, por otro, hacia otros nuevos mundos, proyectando impactantes opciones alternativas de enajenación del orden, interrupciones todavía más radicales de la construcción de realidad en la que creemos (y que nos domina), mejor aún, provocando un significativo cortocircuito entre ambas opciones. En otras palabras, interrogando críticamente desde sus extremos la tierra intermedia en la que habitamos, el espacio-tiempo ilusoriamente eterno suspendido entre una ecología del origen clarísimamente afectada y el espantajo del fin del mundo, o mejor, la hipótesis de un mundo-sin-nosotros (Thacker, 2015) listo para volverse casa para otras formas de vida, poniendo entre paréntesis nuestra arrogante economía de lo real. Conviene, entonces, sopesar con atención los efectos imaginarios provocados por el *collage* ancestral-extraterrestre en el que las razones de la fundación, la ilustración del estado de naturaleza y las de la destrucción se tocan hasta confundirse. No obstante se activa de inmediato la sospecha de la contrafacción, la sensación de una adulteración terminal que hace colapsar el rescate de epistemologías otras, milagrosamente sobrevividas a la Modernidad, a la diversión sectorial para *nerd* desocupados¹, la interceptación imprevista, por parte del acervo nativista, de esas pegajosas adherencias infestantes —según un proceso que alude a la muerte definitiva de la deshomogeneidad local, se hace paráfrasis perfecta de la colonización lenta, sin impactos ni invasiones, homeopáticamente infundida por el sistema global²— favorece, en realidad, un efecto bastante más matizado y ambiguamente productivo, derivado de la unión entre imaginarios que, superando el sentimiento de ridículo y la verosimilitud interna a los códigos del «realismo capitalista» (Fisher, 2016), establecen una alianza que rompe la norma de la reproducción de lo idéntico y habilita un reconocimiento alterado, una experiencia identitaria oscuramente liberatoria, colgada entre la agnición y el extrañamiento. Sin ningún apagamiento del aura, a pesar de las contaminaciones o, tal vez, gracias a ellas, la parábola de Rosa Damiana culmina en una construcción de indigeneidad inédita, productivamente «interrumpida» y, por eso, acelerada en sus funciones contrastivas, que se desenmarca de toda posible serialización y forma de consumo transformando la vía nativa en un

1 Como señalo en un trabajo previo, Bizzarri (2019), la equivocación pop representa uno de los riesgos (y uno de los vehículos de expresión más característicos) del «fantástico latinoamericano de la globalización», el que da cuenta miméticamente y, a la vez, intenta significativamente extrañar, la tendencia a la refundición cultural indiscriminada que caracteriza nuestros tiempos interesantes.

2 Cito y recontextualizo aquí el concepto de *slow violence* elaborado por Rob Nixon (2013) para dar cuenta de la amenaza invisible perpetrada sobre el medio ambiente por las fuerzas sin nombre del necrocapitalismo.

asomo hacia el Exterior, útil para que tiemble el paradigma de la contemporaneidad,³ expulsando al hombre económico del centro de un planeta que cree haber definitivamente conquistado. Al revés, los sabios guardianes de un orden imposible, naturalmente expuesto a la posibilidad o la certidumbre de la llegada de lo otro, disponiéndose a armar una fiesta con los alienígenas de *Mars Attacks!* —comprendiendo la presencia del «invasor», dando cabida a la sinrazón— entregan a la cholita en búsqueda de un padre (un nombre, una casa, un territorio...) las señales, contraintuitivamente lenitivas, de una orfandad cósmica irredimible que une, o debería de unir, solidariamente, a todos los seres vivos. El desierto empieza a vibrar con las voces de las miles de diminutas criaturas acuáticas disecadas en sus estratos minerales, sabias agencias no humanas convertidas en vehículo de una *queja espeluznante*⁴ capaz de relatar un significado perdido o impropriamente disfrazado con el que parece urgente volver a establecer un contacto: el, negativo, que no se extrae, no se trae a casa, no hace familia ni ganancia, que proviene de la intuición de «la soledad infinita de un universo desquiciado y sin propósito» (Colanzi, 2017: 36) dominado por la entropía, la refracción estructural de toda intención, dirección, mensaje e «identidad». La desconcertante cercanía de «eso, lo otro» (Colanzi, 2017: 36). La sensación de paz que impregna a Rosa Damiana —y que, saltando un marco narrativo, se reformula en la desorientación y en la banalización racista del conductor que le da un pasaje: «solo los indios creen en esas cosas» (Colanzi, 2017: 47)— es la que suele acompañar las reuniones familiares, el hallazgo de algo propio, que se ha perdido. Solo que aquí, en perturbador cortocircuito semántico, la vuelta al hogar, el reencuentro con el origen extraviado, coincide también con la revelación del Apocalipsis:

3 No se me escapa el intenso debate surgido en estos años alrededor de la propuesta de un indigenismo latinoamericano, para así decirlo, *transformado*, que se filtra a través de géneros y modos narrativos excéntricos con respecto a su largo historial (con la ciencia ficción en primera línea). De la sistematización de esa propuesta se hace admirablemente cargo un número monográfico reciente de la revista *Kamitchaka* coordinado por Teresa López-Pellisa (2023), dedicado a «Futurismo afrolatinoamericano, ciencia ficción neoindigenista y postindigenismo latinoamericano», con artículos destacados, entre otros, a saber, de la propia autora que aquí nos ocupa. Sin entrar en el mérito de la polémica terminológica entre neo-indigenismo y postindigenismo —de los que, según Carmen Alemany Bay, sólo el segundo sería viable para dar cuenta de una actualidad narrativa tan anómala y heterogénea sin faltarle el respeto a los maestros de la tradición local—, me posiciono aquí en el rastro de una línea de pensamiento (Rivera Cusicanqui, 2010; Viveiros de Castro, 2013; De la Cadena, 2015) que, poniendo en comunicación, de manera más o menos explícita, los resultados y alcances del pasado indigenista latinoamericano con el posthumanismo crítico de Braidotti (2011) y Haraway (2016), avanza la idea de una *construcción indígena* antiesencialista, polifacética y mutante elaborada para interrumpir el futuro (y proyectar *devenires*) desnaturalizando las propiedades del sujeto uno y del mundo acabado.

4 Sintomáticamente, en el cuadro localista creado por Colanzi resuena el efecto desestabilizador del *erie cry* fisheriano (Fisher, 2018b), el asomarse imprevisto de una agentividad no humana que aquí se relaciona con el rescate y el empoderamiento del sustrato «natural» pretérito.

Conoció el día y la forma de su propia muerte, y también se le desveló la fecha en la que el planeta y el universo y todas las cosas que existen dentro de él serían destruidas por una tremenda explosión que ahora mismo (...) sigue la trayectoria de miles de millones de años, hambrienta y desenfrenada hasta que todo sea oscuridad dentro de más oscuridad (Colanzi, 2017: 44).

Se trata de una visión «sobrecogedora y hermosa» que, dialogando con la *jouissance* lacaniana y, obviamente, con la fascinación por el Afuera que sostiene la estética (y la política) del *weird* fisheriano, embiste a la «cholita» en la intersección entre «lástima y júbilo», en el vacío sin nombre donde se matizan placer y terror, plenitud y abandono, comprensión y delirio, afirmación y negación (del sí), en la colisión entre cosmos y caos, en la fusión entre las estructuras reconfortantemente articuladoras del mito y las oscuramente emancipadoras del nihilismo filosófico extremo, el que especula acerca de otro mundo posible, donde lo humano aparezca dramáticamente descentrado o, incluso, ausente.

Esta sugestiva *catástrofe originaria*, como decía, me parece una clave interpretativa fundamental para entender la que, atenuando una definición de Rodrigo Bastidas Pérez (2022), podríamos definir como la *pseudo-ciencia ficción indigenista* de Liliana Colanzi, teniendo en cuenta, por un lado, la re-territorialización anti-tecnocrática, políticamente expresiva, empapada en humores resistentemente pos y decoloniales, del recurso del *novum*, que, en América Latina, coincide, a menudo, con un hallazgo material o abstracto proveniente, justamente, del «mundo muerto» representado por la asombrosa y contrastiva otredad de las culturas nativas⁵ y, por otro, el juego indirecto que la autora hace con la ciencia ficción y sus códigos, tomando prestados, según los casos, algunos mecanismos sintácticos o ciertas voces de un repertorio semántico reconocible para connotar sus crónicas, expresivamente marcianas, de la contemporaneidad periférica.

El sintagma *lamento boliviano con enanitos verdes* —que obviamente es una talla, un juego pop (o *rock*) con un intertexto tan notorio que me permito no mencionar— me sirve para condensar la idea de un acercamiento productivamente *weird*, fundado en el protocolo del extrañamiento cognitivo, no solo a la materia indígena sino también, más en general, a lo específico natural y cultural latinoamericano alcanzado por los poderes de la globalización. En el marco de reflexión que estoy activando la expresión se convierte en paráfrasis

5 Retomo aquí una intuición que proviene de un brillante artículo de Giovanna Rivero (2017), la cual, además, participa con su propia obra a la casuística a la que nos referimos.

de una nostalgia implacable hacia un centro (o mejor, una periferia) ausente, un espacio doméstico que, en otro tiempo, tal vez nos perteneció y ahora intuimos transformado —un lugar que, quizás, deberíamos admitir, igual, nunca coincidió perfectamente con sí mismo—, un deseo de localización estructuralmente frustrado, un sentimiento de desarraigo que se irradia como un morbo y describe perfectamente la situación en la que se ve involucrada la primera narradora, la estudiante boliviana que el texto sorprende *homesick* en la isla del retorno perpetuamente diferido: el campus helado de la Cornell University en Ithaca, Estados Unidos (que es donde Liliana Colanzi actualmente ejerce la profesión docente).

En el trasfondo semifantástico construido a su alrededor por la tormenta perfecta, la nevada más feroz de la Costa Este, la protagonista fluctúa sin anclaje en el espacio-tiempo como un astronauta a la deriva, arrastrada por La Ola, una vibración, un halo aciago, un color alienígena, un síntoma psiquiátrico tal vez, pero también un monstruo difuso, abstracto e informe perfectamente alineado con las inquietudes de nuestra contemporaneidad (además de clarísimamente vinculado con la tradición teratológica lovecraftiana). En la definición del sintomático maleficio que viene radiándose de este perturbador hiper-objeto (Morton, 2013) impropriamente nativo de los ambientes siniestramente anodinos de nuestra ecología oscura (Morton, 2019) convergen los intentos teóricos de atrapar la ilegible violencia que define nuestros tiempos críticos: la desasosegante desorganización formal e infida capacidad mimética del horror abstracto descrito por Nick Land (2019) y Antony Sciscione (2012), «el bestiario de formas de vida imposibles: nieblas, melmas, blobs, babas, viscosas gelatinas, nubes y cúmulos de mugre» que Eugene Thacker (2015: 18) asocia con los horripilantes puntos ciegos de nuestro mundo en descomposición, los «ritmos, pulsiones y patrones» no humanos a los que nos expone «el escándalo metafísico del Capital» en palabras de Fisher (2018b: 13). Aquí, de manera aún más específica, el abrazo mortal de La Ola parece remitir directamente a la resaca de significados muertos y moribundos, a la infecta circulación de identidades desarraigadas a la fuerza de sus viejos «cobijos de inmunidad regional» para alimentar la fantasía espacial de la aldea global (Sloterdijk, 2003: 29), allí donde se «absorben, contaminan y des-diferencian» (Ludmer, 2010: 149) las más diversas culturas originarias. No es casualidad que, al primer contacto con el reflujo, antes de perder definitivamente el pie rindiéndose al vértigo de que su cuerpo «no estaba bien plantado sobre la tierra» (Colanzi, 2017: 39) —antes de dejarse llevar por la experiencia *weird* del mundo global—, la narradora registre su nostalgia invocando el talismán re-

gresivo del achachairú, «el fruto más delicioso del planeta» que, «por alguna razón incomprensible» (Colanzi, 2017: 33), solo crece en Santa Cruz, Bolivia, coincidiendo por eso con un potente contrahechizo capaz de contrarrestar el insensato juego de fluctuaciones diferenciales que garantiza la inmunidad del sistema y «regresarme», de una vez, definitivamente, «a casa» (Colanzi, 2017: 33). Y sin embargo, la impresionante extrañeza fonética de la exótica *madeleine* llamada a reabrir las puertas del reconocimiento afectivo —«achachairú (...) suena a nombre de monstruo» (Colanzi, 2017: 33), se dice— encamina hacia la necesidad de *seguir con el problema* y pactar con él (Haraway, 2016), prepara a las lógicas de una reconstrucción que, recogiendo el ejemplo del cuerpo indígena que se abre a una obscena comunión con lo alienígena, tendrá que darse necesariamente al bias, en la incertidumbre de la pertenencia, en la hipótesis especulativa de una territorialidad abierta, cuyas normas de habitabilidad estén cotidianamente sacudidas por el temblor de una generatividad riesgosa. Lograr «hacer casa» con lo que, ambiguamente, se irá perfilando como una perturbadora anomalía es la apuesta a la que se predispone nuestra heroína del regreso alterado que, de hecho, consigue no dejarse estrangular por los tentáculos de Cthulhu reaccionando plásticamente, cabalgando la ola, diríamos, renunciando a la persistencia de la memoria y entregando los fetiches de lo propio a una verdadera prueba de alienación en el contexto de un difícil ejercicio de escritura *weird* puntualmente registrado por el guiño autoficcional de la prosa. Será la aventurada incubación de las nuevas, erróneas versiones de las reconfortantes presencias de su recinto familiar, tratadas literariamente como personajes «de otro mundo», opaco y extraño, las que prepararán, física o metafóricamente, a la protagonista a la mutación, permitiéndole desarrollar «la antena solitaria» (Colanzi, 2017: 34) que oscuramente la sintoniza, la pone en comunicación dinámica con «la música lejana y desconocida» que vibra en La Ola (Colanzi, 2017: 34). Con una mezcla de terror y orgullo, corriendo en el filo de una emoción todavía por cartografiar, la incipiente creatura posthumana contempla el órgano flamante nacido de su adaptación imprevista, impaciente por probar sus inéditas funciones: «Mi antena estaba abierta, centelleante, llamando» (Colanzi, 2017: 34). La resiliencia transformativa aquí demostrada dirigirá los pasos de la protagonista hacia un reencuentro productivamente catastrofista con las fuentes (enturbiadas) de su identidad personal y de la identidad colectiva de sus tierras, según un recorrido que irá perfeccionándose en abismo en el roce narrativo con el modelo indígena genéticamente modificado, abierto a las potencialidades poéticas y políticas del extrañamiento, con el que arrancamos. Si «La Ola» habla de la irremediable

mutación del lugar que llamamos casa —en términos realistas, desde su exilio voluntario, una hija llega a enterarse de la muerte inminente de su padre—, mucho más se presenta como el relato de un regreso, al fin y al cabo perfectamente logrado, a un imaginario nativo irremediablemente discontinuo, del todo inservible para mitologías del origen y, al mismo tiempo, característicamente indómito, estructuralmente indisponible al último gesto apropiativo, animado por un *recuerdo de alteridad* (el recuerdo traumático de una alteración fundacional) que enajena (abre a lo ajeno) el tejido cultural de estos lugares. Es entonces perfectamente coherente que el vehículo del contacto virtual entre una estudiante de migración académica y una humilde pastora de llamas sea el «Sputnik» que, «de Santa Cruz a Cochabamba, de Cochabamba a La Paz, de La Paz a Oruro y así» (Colanzi, 2017: 41-42), viajando en el espacio y en el tiempo, pone en comunicación recortes de paisaje y piezas de mundos imposibles de sistematizar en la construcción orgánica del Gran Todo, para todos los efectos, galaxias distantes y simultáneas separadas por las fallas de la Historia de acuerdo con la distintiva heterogeneidad del Continente descrita por Cornejo Polar, la más batallera, resistente y perturbadora de todas las teorías de la identidad latinoamericana, que aquí resucita para desmentir el relato de la uniformidad global dejándose *haunt* por el espíritu del *weird* fisheriano. De hecho, las dos heroínas de la identidad interrumpida se tocan a la distancia en un espacio imposible y, sin embargo, emblemáticamente autóctono, que resiste, en su endiablada desarticulación, a todo proyecto de aneación, una especie de cápsula espacial disfrazada de autobús de segunda, que transporta, codo con codo, un curador aymara y el espectador de una película de Jackie Chan, así como podría, igual de plausiblemente, transportar a un marciano o un enorme pulpo de tentáculos ondulantes (como el que, de hecho, aparece en «Chaco»): un territorio de expresión cultural característicamente anómalo, una zona latinoamericana «de extrañeza y vértigo», diríamos, tomando prestada la expresión que, en su último libro, Josefina Ludmer utiliza para caracterizar «ese fragmento del continuum global llamado Hispanic» (2010: 152), asumiendo el ocaso de los sistemas de referencias tradicionales, sin renunciar, sin embargo, al ejercicio de la lateralidad crítica, recomendando una especulación teórica (y una ficción especulativa) estratégicamente locales. Si resulta anacrónico seguir pensando en términos de preservación de las sustancias originarias, será justamente alrededor de esas significativas catástrofes inmunitarias que podrán originarse inéditas ocasiones de reconocimiento, estratégicamente resistentes al sistema de la identificación total. Es con estas llaves en las manos —las de una puerta basculante que se abre tanto

hacia adentro como hacia el Afuera, hacia el origen de la identidad personal y colectiva y hacia el límite último del sí, de las culturas, de todas las cosas— que la protagonista vuelve a saborear la dulzura extraña del achachairú, llegando a apreciar todas sus contradictorias notas aromáticas, viendo finalmente perfilarse en el horizonte «la casa de su infancia» —su pasado, la Bolivia indígena, «eso, lo otro»...—, descubriendo el portento de un «aquí» que es, a la vez, «otro lugar», mientras que los panoramas del regreso se van bañando en tintes *weird*, tiernamente apocalípticos, y el peregrino del mundo global, que está de vuelta justamente de la ilusión de un reconocimiento absoluto, anticipa la codiciada meta de su viaje en la cuerda floja de sus emociones en conflicto, en la espera de una confirmación que la desestabilizará, de una desestabilización que le pertenecerá:

Ahí bajo la luz dorada (...). Las nubes se desgajaban en lágrimas. El largo viaje. El viejo Sueño. La Ola suspendida en el horizonte, al principio y al final de todas las cosas, aguardando. Mi corazón gastado. Estremecido, temblando de amor (Colanzi, 2017: 48).

El que nos espera en la puerta, como Lovecraft intuyó, es el ancestro alienígena del que, en último extremo, todo deriva. Además, en la literatura de Colanzi, donde la especulación metafísica siempre se encarna en un robusto análisis del lugar que ocupan o podrían llegar a ocupar las culturas «del fin del mundo» en el cronotopo terminal de la actualidad, se extiende la sensación de que esas señas de identidad naturalmente discrepantes, históricamente afectadas y, por eso, espontáneamente comunicadas con las razones del Afuera, nos indiquen la vía a seguir en la anticipación de una catástrofe general narrada como inevitable por la ciencia y la filosofía. La aparición, en la línea del horizonte, de una frontera definitiva, un límite último en el que tendrá que detenerse el proyecto de domesticación total del Antropoceno, resucita el recuerdo del Apocalipsis colonial y el de los encuentros cercanos de tercer tipo que caracterizan, desde siempre, sin remedio, los territorios rotos *ab origine* de las periferias colonizadas: desde allí, desde esos paisajes históricamente sembrados con las semillas de la discordia, dramáticamente, pero también productivamente, educados a «comprender» la presencia de lo no idéntico, de lo erróneo, como precario fundamento (y principio dinamizador) de su misma estructura, nos tocará volver a partir para intuir una forma posible, tal vez la única, de re-habitar el mundo del post, abandonando los protocolos del control y los fetiches de la propiedad.

A bien mirar, estas lógicas son las que sostienen casi todas las narraciones que integran *Nuestro mundo muerto*, donde Liliana Colanzi juega hábilmente a cruzar —al bies entre los géneros— relato colonial y relato apocalíptico, crónica y ficción especulativa, utilizando, en primera instancia, el mundo indígena pero también, en un sentido más amplio y general, el «lugar de la cultura» (Bhabha, 2004) latinoamericana embestido y reabsorbido por los flujos de lo global —su definitiva extinción o, tal vez, su extraña e inquietante supervivencia residual —como metonimias de un planeta a las puertas del desastre ecológico y el colapso ontológico, como figuras anticipatorias de un nuevo orden universal en el que el hombre, además de perder su centralidad, podría resultar ausente (o, cuando menos, dejar de reconocerse en el listado de sus mismas propiedades). Dentro de la oscilación extinción/adaptación que caracteriza las narrativas y las epistemologías del fin, el título del libro promete concentrarse, prevalentemente, en el primer elemento, lamentando la desaparición de las unidades originarias perdidas, denunciando la aniquilación de los viejos refugios, subrayando el apego melancólico a las sustancias borradas o en vías de borrarse. En el epígrafe, de hecho, se cita un lamento ayoreo del genocidio, poco más que un fragmento errante, una imagen desesperada sin asidero ni contexto, que aspira a condensar «toda la orfandad del mundo» (Bolaño, 2004, 265) en la reliquia testimonial de una sola comunidad rota (igual que, en otros pasajes señalados, la narración de nuestro presente se construye a partir del reproche mudo y consternado de una sola criatura en trance de extinción, vencida por las leyes de la evolución). «Este es el tronco de todas las historias, habla de nuestro mundo muerto» (Colanzi, 2017: 9), dice la canción, pero, en realidad, el relato que le otorga su título a la colección, el más exquisitamente *sci-fi* de todo el canon colanziano, nos invita a ir más allá del archivo del exterminio —y de la apuesta (inherentemente violenta) por un nuevo inicio—, explotando, al revés, la evidencia mortal de ese tronco quemado para imaginar muñones de sentido imprevisto, hurgando «en el polvo de nuestro planeta» (Thacker, 2015) en busca de restos sobrevivientes capaces de abrirse en devenires anómalos, que conspiren futuros «menores», menos triunfales y afirmativos, deconstruyendo la alternancia retórica, totalmente interna a las categorías occidentales, que contrapone la fundación y la destrucción, la génesis y el apocalipsis, el conquistador y el conquistado, evitando, en otras palabras, abrir y cerrar mundos como si fueran bienes desechables, listos para el consumo. «¡La aventura más grande después del descubrimiento de América!» (Colanzi, 2017: 97), repite obsesivamente el eslogan de la «lotería marciana» a los supervivientes de una

catástrofe nuclear sin especificar que recuerda de cerca a la de Chernóbil, invitándoles a salvarse, abandonar el campo (ya sin vida, devastado, radiactivo) y re-empezar de cero, «relocalizarse» y volver a cosechar, extraer, especular en el «planeta rojo» (estratégicamente situado, para la ocasión, en la Galaxia de Magallanes), resistiendo beligerantemente a la mutación en acto y proyectando imperialistamente hacia el exterior el rabioso deseo inmunitario de la especie dominante (dispuesta a reproducir sin solución de continuidad nuevos *crímenes del futuro*); pero viceversa, la lógica del texto hará coincidir la oportunidad de la vida con la comprensión de la anómala frescura de un mundo contaminado, con la empatía negativa hacia ese «fulgor dañino, incandescente, al que no quería renunciar» (Colanzi, 2017: 96), con la experimentación postapocalíptica de un planeta terminal, estratégicamente desconectado de todos sus protocolos y paradigmas.

En casi todos los demás relatos del volumen, la generatividad diferente de lo que, en realidad, la protagonista de «Nuestro mundo muerto» abandona para jugar a la ruleta rusa de la conquista intergaláctica —los Urales iluminados por los residuos tóxicos, sus criaturas buscando una forma de adaptarse, los extraños rituales comunitarios de un folclore modificado, crucialmente, el niño-pez que la colonizadora fugitiva se negará a parir, y que, *mutatis mutandis*, podría funcionar como un recuerdo desplazado del animal de la soledad, el niño con cola de cerdo abortado al cumplirse la profecía de los *Cien años...*— se proyectará, como una seña de identidad significativamente «en disputa», sobre las tierras exhaustas (conquistadas, empobrecidas, alienadas) por excelencia, los paisajes de la autoctonía latinoamericana, en la *invención* de un Gran Chaco, la región de la que es oriunda Liliana Colanzi, que funciona, a todos los efectos, como una Zona en la que «el tiempo y el espacio pueden curvarse y doblarse de maneras impredecibles» (como en el *Área X* de Jeff Vandermeer o, justificando la excursión turística por tierras rusas que acabamos de comentar, en el espacio en ruinas de *Stalker*).⁶ El libro está literalmente puntuado por ecosistemas, territorios naturales y culturales originarios envenenados, marcados por una alteración indefinible, «muertos», de hecho, sólo en apariencia, plagados, más bien, de signos improprios y

6 Así define Fisher este topos, en su análisis de la película de Tarkovski: «un espacio en el que las leyes físicas no parecen aplicarse igual que en el mundo exterior (...). Un espacio dejado de la mano de dios donde el follaje que rebrota se apodera de los residuos humanos (fábricas abandonadas, trampas para tanques, fortines); donde se invocan túneles subterráneos y almacenes en ruinas en una orografía onírica; un terreno anómalo lleno de trampas que parecen más bien metafísicas y existenciales que amenazas físicas directas. No hay nada uniforme: el tiempo y el espacio pueden curvarse y doblarse de maneras impredecibles» (2018b: 142-143).

discordantes que *separan* el paisaje, escinden su continuidad y, de forma dramática pero también productiva, lo abren a manifestaciones inconsecuentes. En «Cuento con pájaro», en un territorio salvaje, a estas alturas, ya no fiable, alcanzado y transformado por mil campañas de aculturación, misiones de civilización y «experimentos» (como el que, por la noche, hace resonar el monte con un zumbido siniestro al acecho entre los árboles, [Colanzi, 2017: 110]), la insinuación ciborg «de un pájaro mecánico con alas de metal», perfectamente a gusto entre las «hormigas monstruosas» y los «mosquitos gigantes» (Colanzi, 2017: 120) de un escenario prehistórico aumentado (o acelerado hasta el delirio), como una bomba de relojería, anuncia el punto ciego del progreso, el *big bang* de nuestro orden de realidad, en una puesta en escena que, sin mucho trabajo, se deja reconocer como la versión 2.0, la versión artificialmente editada, del antiguo palimpsesto de la palingenesia nativista, sólo que aquí, como en la última película del taiwanés Apichapong Weerathakul, curiosamente ambientada en Colombia (y que utiliza precisamente el recurso de un ruido sin fuente para significar la indefinible rareza de las tierras del crepúsculo, la *enfermedad tropical* que sigue golpeando a quienes imprudentemente visitan, exploran o pretenden *consumir* las que una vez fueron las lejanas periferias del imperio), la reactivación de la memoria contracultural de los espacios de la soledad no se adhiere al redescubrimiento de una mística de la tierra y de los territorios, sino más bien a la inverosímil presencia de lo extraterrestre, concretamente, una nave espacial posada entre los helechos como una mariposa anómala lista para retomar su vuelo: una manifestación hiperbólicamente exógena que funciona, a la vez, como la marca dolorosa de una última, terminal conquista y como un poderoso manifiesto xenófilo. En «Meteorito» se anuncia la extinción de nuestro planeta en San Borja, una remota y minúscula localidad rural del oriente boliviano, según una perspectiva cada vez más común en la ficción anticipatoria latinoamericana contemporánea, en la que se trabaja de manera convergente para preparar, del ya más que canónico motivo del Apocalipsis, de la narrativa maestra de la catástrofe global, una versión totalmente local, geopolítica y geoculturalmente posicionada, tercamente lateral, dispuesta a teñirse de estados de ánimo específicos y a (re)levantar antiguas heridas: del evangelio oscuro se hará cargo una pobre criatura alucinada, uno de los tantos indios sin historia, sin destino, sin contexto, desconectado de cualquier arquetipo de referencia, a quien vemos recorrer desesperadamente los territorios literarios de Colanzi, un niño indígena que, en lugar de dejarse contener mansamente en las estructuras del folclore (leyendas, rituales ancestrales, curande-

ros y brujerías varias), declara estar en contacto con quien está a punto de llegar desde el espacio, comunicar con los extraterrestres, constituyéndose así, por afuera de cualquier posibilidad de naturalización, como un auténtico «intruso» (Colanzi, 2017: 57), un punto ciego de la norma, a partir del cual el paisaje, la naturaleza de los lugares, empezará a cargarse de una «energía mala» (Colanzi, 2017: 50), el monte volverá a ser vorágine, predisponiéndose a engullir a los forasteros como un agujero negro. El «Chaco» del cuento homónimo (v. Jossa, 2020) es, a todos los efectos, una biosfera interrumpida y un espacio culturalmente tartamudo, irremediablemente interferido, que mil colonizaciones diferentes han transformado en un insensato estallido de energía estática, resistente a cualquier criterio de atribución (y dispuesto a herir). Bajo resplandecientes cielos multicolores, efecto de las difracciones luminosas provocadas por «las nubes tóxicas provenientes de la fábrica de cemento» (Colanzi, 2017: 80), «lejos, lejos» del mundo (Colanzi, 2017: 81), de cualquier impresión de coherencia, se desplazan los restos magullados de innumerables naufragios: «perezoso[s] con la[s] espalda[s] quemada[s]» (Colanzi, 2017: 85), indios maticos que sobreviven harapientos en los arcones de las carreteras, vendedores ambulantes de ollas a presión, niños mongoloides de cabeza hinchada y blanda como un globo, adolescentes blancos sin futuro que matan por desconcierto y soledad, viejos cazadores de indígenas abrumados por el remordimiento y la frustración. Mientras una identidad esquizoide, una «condividualidad» irresuelta, un hipogrifo violento —llamado a desmitificar, en su disparatada maraña de naturalezas en disputa, el cadáver del glorioso mestizaje nacional— comienza a manifestarse abriéndose paso, mutante y sin sentido, por esos espacios calcinados, durante su azaroso camino de perfección hacia la nada, la selva, ese lugar emblemático de la resistencia a la aculturación forzada, rompiendo con todo modal, se desgarran en un pequeño apocalipsis de la coherencia representacional que tiene el sabor de un escalofriante homenaje citacional, poblándose de una criatura ajena que, bajo ningún concepto, «debería estar allí» (Fisher, 2018b: 12): «una gelatina enorme» derritiéndose al sol, un pulpo gigantesco agitando sus tentáculos como «boas gordas y rosadas» (Colanzi, 2017: 87). Los paisajes anómalos, horriblemente alterados, en los que Liliana Colanzi encierra lo que queda de los ecosistemas de la biodiversidad regional —y que, por supuesto, destapan responsabilidades precisas, denuncian la labor de exterminio paciente perpetrada por las flamantes, silenciosas «máquinas de guerra» (Moraña, 2017) del necropoder global— se redimen, secundariamente, como manifestaciones contradiscursivas extremas, sabotajes *weird* de las lógicas funcionales del

control, yendo a constituirse como monstruosas geograffas del disenso, resistentes a cualquier deber de *accountability*. En otras palabras, los «mundos muertos», las tierras devastadas por el extractivismo terminal y el neocolonialismo apocalíptico se convierten en espacios perturbados, desde donde, en un relevo que marca el pasaje y explica el título de la última colección de cuentos de Colanzi, empiezan a generarse identidades perturbadoras «radiactivas», orgullosamente contaminadas, listas para brillar entre las tinieblas del gran apagón universal.

LOS HONGOS DEL FIN DEL MUNDO: *USTEDES BRILLAN EN LO OSCURO* Y LA INTUICIÓN DE UNA MUTACIÓN RADIANTE

Las imágenes primarias (a la vez coherentes y en evolución con respecto a las comentadas hasta ahora) de *Ustedes brillan en lo oscuro* son las que provienen de dos cuentos claramente vinculados entre sí —así como con la Ola metafóricamente contaminante de la que partimos— a través de la huella de una iridiscencia inestable, malsana y nociva, paradójicamente reivindicada como vector de un devenir desviado que marca el refinamiento de las metáforas de la identidad local en el discurso poético de Liliana Colanzi, que se van alejando progresivamente de la consternada ilustración de la aniquilación de arreglos culturales y formas de vida trágicamente superadas por la evolución para concentrarse, en cambio, en la especulación de una supervivencia conativa, en cuyo avance, una vez llegado para todos el Juicio Final, ocuparán las primeras filas los restos del que, en términos exquisitamente poscoloniales, llamaríamos *cuerpo subalterno*, resignificados ahora como esporas, preparados para dar disposiciones de presente a los sujetos categóricos, a los que, en el discurso de la soledad, Gabriel García Márquez definía como los «dueños del mundo», «los talentos racionales de este lado (...)», extasiados en la contemplación de sus propias culturas» (1982), perfectamente comprendidas en universos acabados. Las imágenes de las portadas de las dos colecciones mayores dan cuenta de esta transición dulce, de la profundización posthumanista de una visión identitaria, en realidad, como hemos visto, impura *ab origine*, trasladándonos de la deslumbrante soledad a toda página de unas pobres criaturas del monte cristalizadas en su singularidad amenazada al nocturno sotobosque micótico, al inquietante sustrato bioluminiscente de organismos residuales interconectados y resplandecientes que, jugando con ciertas notorias tradiciones locales, podría trabajarse como un *aftermath* de las maravillas.

Aunque el relato emblemáticamente radiactivo que nombra el volumen se ciña a una base de crónica e imite los métodos del periodismo de denuncia yuxtaponiendo testimonios y constataciones fácticas relativas a un accidente radiológico ocurrido en 1987 en las favelas de la ciudad brasileña de Goiânia —tematizando así la exposición de los desposeídos a la violencia ambiental que emana de agentividades económicas clarísimamente extrahumanas, poniendo de relieve la progresiva reducción de los estándares de inmunidad de sectores cada vez más amplios de la población mundial, los cuales, para sobrevivir, se ven obligados a *traficar* con la escoria de un progreso que no tiene nada que ver con ellos y los inviste sin protección—, las prótesis ficcionales elaboradas por Liliana Colanzi para redimir la memoria intoxicadas de los lugares aluden a una refuncionalización posthumanista de la que podríamos llamar una clásica «epistemología del Sur» (De Sousa Santos y Menezes, 2014), una ingeniosa transacción minoritaria con el poder, una característica «treta del débil» (Ludmer, 2010). En este sentido, el grafiti de resabio *weird*, suspendido entre el terror y la ciencia ficción, que un anónimo artista callejero local hace aparecer en la pared siniestramente blanqueada del «cementerio nuclear de Abadía de Goiás» (Colanzi, 2022: 103), cristalizando, y a la vez transformando, el recuerdo de la catástrofe en un florecimiento creativo de figuras monstruosamente adaptadas, representa el texto *en abyme*, icónicamente incorporado en el relato, del que la autora nos devuelve la écfrasis: un militante manifiesto de localismo mutante. La historia, tristemente real, es la de un hospital de frontera desmantelado, relocalizado en una zona más próspera de la ciudad, y de una unidad radiológica que nadie se preocupa de trasladar, abandonada en el esqueleto de una institución vacía a la merced de aventureros desesperados e incautos: los chatarreros de la favela que se apoderan de la maquinaria para desmontarla y venderla por libras. Liberado bajo un árbol de mango, el contenido de la cápsula de cesio flota en el aire como una «nieve incandescente» (Colanzi, 2017: 95), disolviéndose en un «velo lechoso, (...) de múltiples matices, una luminiscencia azul como de estrella o de fondo del mar» (Colanzi, 2017: 94-95), que hace pensar en «los muertos, en el diablo, en los extraterrestres» (Colanzi, 2017: 95) en una concatenación de asociaciones precisas y sugestivas en las que el milagro mortal de las «sales fluorescentes» (Colanzi, 2017: 98), además de remitir a una alteridad maligna y al contracampo de lo marciano, da también la impresión de una vuelta al pasado, del retorno (modificado) de algo oscuramente propio, familiar. A contrapelo con respecto al catálogo de las víctimas y de sus pobres restos herméticamente cerrados en los contenedores de un vertedero improvisado («dos

boletos de cine de la película *E.T.*», cartas de amor nunca enviadas, documentos de identidad de desaparecidos durante la dictadura militar...), la monstruosidad de la contaminación se reescribe en la línea de una apropiación rebelde del estigma individualizador (en la inferioridad, en la desventura, en la *maravilla*...) inscrita en el propio ADN de la identidad poscolonial, convirtiéndose así en un soporte viable para la identificación, hasta, si queremos, en un súper poder ambiguo: «¿Ustedes brillan en lo oscuro?» (Colanzi, 2017: 93), se oye preguntar a una de las supervivientes expatriada en busca de un trabajo (un instante antes de que se lo nieguen).

A la larga lista de propiedades reivindicativamente impropias que caracterizan tanto la serialidad narrativa como el discurso sociocultural y político latinoamericano del siglo xx —«Yo barbarie», «Yo bastardo», «Yo prodigio», «Yo Calibán»...—, coqueteando con algunas entre las más reconocibles, este verdadero monumento *weird* a la contaminación, resonando problemáticamente en el contexto de un discurso ecologista «de consumo», convertido en bien de lujo para el ciudadano global, añade la de una radioactividad amenazadoramente imposible de localizar, que explota los signos de la violencia padecida para construir un imaginario de inquietante diversidad dispuesto a viralizarse. No sería descabellado entonces contar entre las criaturas de una realidad nuevamente desbocada y delirante tras los intentos de normalizar la diferencia, de rechazar el localismo, registrados en el canon latinoamericano de finales del pasado milenio,⁷ aquellas que se generan a raíz de la dislocación hacia el margen de las economías terminales del Antropoceno, de la incontrollada aceleración transfiguradora a la que quedan sometidos los procesos y fetiches del sistema global en los contextos más periféricos: expresivas *bestias* de un Nuevo Mundo (del fin del mundo) que, reinventando la vida entre las ruinas, según un viejo *habitus*, nos restituyen las formas de una «maravilla» inquieta. Como el «demonio radiante», «el hombre que resplandece en las tinieblas» (Colanzi, 2017: 111), el detonador y el increíble superviviente del contagio que, en el último segmento del relato, en el que resuenan los ecos de un realismo mágico de fachada, carnavalizado para los turistas y se encienden las alarmas de un nuevo exotismo, se convierte en un espectáculo de pago, en la ambigua atracción de una *chamber of wonders* postapocalíptica, completamente insuficiente, sin embargo, para contener su *exemplum*. Vida desnuda (Agam-

7 Me refiero, obviamente, a la operación *McOndo* (1996) que, de hecho, indicó la ruta para un vistoso proceso de desprovincialización de las letras continentales cuyo «liberalismo sin fronteras», si lo miramos retrospectivamente desde la contingencia más actual, no deja de interceptar, de una forma ambiguamente connivente, todos los peligros de la globalización.

ben, 2005) vuelta «Carne Radioactiva», como el nombre de la banda de *rock* más extrema de la escena *underground* local, que sólo actúa clandestinamente en «zonas contaminadas» (Colanzi, 2017: 109). Vida expiatoria, desde la que se propagan movimientos contraculturales incontrolables y cultos heterodoxos infiltrados, identificando un punto mutante del sincretismo, entre la tradición cristiana, los rituales indígenas y algo más *externo*, como el dedicado a la niña que roció su cuerpo con estrellas luminosas y murió asolada por las mutaciones, a la que acuden, entre otros muchos creyentes, los dueños de un cerdo mascota fugitivo, esperando la gracia de un retorno. Cuando el milagro se cumple, el que parecería estar regresando a casa para reclamar su derecho de ciudadanía en la zona de la mutación es, una vez más, el niño con cola de cerdo que, en el final del cuento de la soledad latinoamericana, queda exiliado sin apelación posible, victimizado por las razones de un Apocalipsis perfectamente histórico y geoculturalmente específico —el de la Conquista española, que maniqueamente dividió el mundo en vencedores y vencidos, mártires y verdugos—, quien, aquí, viceversa, al borde del precipicio de la catástrofe planetaria, se adapta perversamente, disponiéndose a repoblar comunitariamente el universo del post.

Estas líneas, productivamente irregulares y quebradas, culminan de manera espectacular en «Atomito», un cuento nuclear, sobre energía nuclear, ambientado en la ciudad de El Alto, construida a 4.000 metros de altitud como un suburbio monstruosamente crecido de la capital boliviana, para dar cabida a los asentamientos ilegales de inmigrantes aymaras llegados a La Paz desde el campo en busca de fortuna, una excrecencia deforme transformada con el tiempo en la segunda urbanización del país, así como en la más bizarra, en relación con las formas ajenas de la llamada arquitectura neoandina imaginada por Freddy Mamani para devolverle identidad a los lugares de la dispersión, transportando la herencia indígena —los colores y motivos de los ponchos aymaras— a la era del extrañamiento global, y creando un paisaje distintivo, que interrumpe llamativamente la norma de la pobreza tercermundista con construcciones que aceleran la tradición de una forma perturbadora, sugiriendo la hipótesis de una agentividad exógena y transformando la reliquia pretérita en una ruptura radical, capaz de hacernos imaginar la posibilidad de una exterioridad al acecho: significativamente, esta red de casas y edificios públicos surgidos como hongos en ausencia de cualquier plan maestro se ha convertido en la sede de elección —y en el principal bastión electoral— del *indigenismo mesiánico* de Evo Morales. La historia sigue las desviadas trayectorias de supervivencia de una banda de adolescentes de ascendencia ay-

mara (un DJ de cumbia electrónica, un *rider* de pollos asados que trabaja para una empresa dirigida por una inteligencia artificial, un vendedor ambulante de «cristales mágicos y anillos que cambian de color según el aura de quien los lleva puestos», una universitaria que abandonó la carrera tras la muerte de su madre para dedicarse a coser «muñecos de lana rellenos de fibra de poliéster» [Colanzi, 2017: 35]) llamada a resignificar plásticamente los signos de un origen ya definitivamente diferido en un contexto no sólo urbano, sino directamente post-urbano, perfectamente adscribible a lo que Mike Davies denomina «ecologías del terror» (1999), en un escenario de tercermundismo globalizado que los códigos de la distopía apenas tienen que retocar, entre depresiones del terreno que se convierten en charcos en los que uno puede ahogarse y drones de vigilancia que se estrellan desastrosamente contra cóndores exhaustos que descansan sobre carcasas de electrodomésticos abandonados «a un costado del camino» (Colanzi, 2017: 47).

Cabalgando la delgada línea que separa la adaptación de la extinción, al bies entre la promesa de una catástrofe escrita en su destino (que, en realidad, sigue transcurriendo, sin «acabar de acabarse jamás» [García Márquez, 2007: 415]) y la insinuación, tal vez inconsciente, de una sutil sedición, los jóvenes cholos mutantes crecen marcados por la falsificación, la adulteración de la huella, o mejor dicho, en el regateo débil de una conversión decente de las *divisas* minoritarias que los identifican en el mercado negro, en las economías de subsistencia (también imaginarias) diseñadas por el sistema global para «incluir» a sus márgenes: la casa de ladrillos con un segundo piso a medio construir según «el sentido distorsionado de la gravedad» (Colanzi, 2017: 33) que caracteriza la norma edilicia de la *zona* es su emblemático, y abusivo, punto de encuentro, donde, entre altares votivos, montones de hojas de coca y restos de sintetizadores Yamaha, se emborrachan con *singani* de supermercado y se *disan* en «un rap de insultos en una mezcla de aymara y español» (Colanzi, 2017: 41), mientras que en el «descampado» adyacente, suspendido entre culturas y naturalezas diversas, en una «zona muerta» donde se mezclan los desechos del sistema y los restos de la tradición, campea la alucinada instalación de «carcasas de heladeras y cocinas viejas» que «se yerguen como monolitos bajo el cielo altiplánico» (Colanzi, 2017: 35), iluminados por la luz enrarecida de la Central.

Estamos en el borde de un colapso estructural, que afectará tanto a los precarios, a los que han sido víctimas de una expropiación tanto física como imaginaria que les ha llevado a convertirse «en otra cosa», como a los residentes, a los legítimos; una ruptura del sistema de la que, como es de esperar, el

asentamiento terminal de la Central, directamente contiguo a las chabolas de la ciudad alta, en un barrio destinado a la supervivencia desarrapada y vigilada de los «okupas», será el vector. Es, una vez más, el progreso como maravilla, la última asombrosa invención de los sabios de Memphis, diría García Márquez en pleno carnaval mágico-realista jugando a invertir los códigos del extrañamiento y a desbaratar la conspiración colonial de los mil espejitos y vidrios de colores con cuyos diabólicos brillos el conquistador engatusó al nativo. Y de hecho, en torno a la instalación nuclear, atraídos por la policromática propaganda de Atomito —el travieso y rubicundo «niño radiactivo» retratado en miles de pegatinas que prometen un nuevo alcantarillado, la llegada de la luz eléctrica al barrio y fuentes automáticas de Coca-Cola—, llegan aventureros y empresarios de toda clase, que construyen, consumen, «buscan oro», de un modo que recuerda la insensata feria de novedades que recorrió el pueblo de la soledad tras la construcción del ferrocarril, a la llegada del proverbial, solo aparentemente inocente, trencito amarillo «que tantas incertidumbres y evidencias, y tantos halagos y desventuras, y tantos cambios, calamidades y nostalgias había de llevar a Macondo» (García Márquez, 2007: 332). Sólo que aquí, el «progreso» viene inoculado con los signos del fin, las señales reveladoras del cortocircuito que lo hará estallar, y los «nativos» son astutos contrabandistas de cultura, manifiestos *cyborg* milagrosamente llegados a su quinto siglo de adaptación. El vigía del Armagedón, el DJ del Apocalipsis es, de hecho, DJ Orki, el experto en el arte de la interrupción y el reinicio entrecortado de la pista, el maestro de la interpolación y el *remix*. Será él, colgado del esqueleto de un edificio-refugio abierto a las inclemencias de la noche tormentosa, quien vea «el paisaje iluminarse con una descarga [...] descomunal» y reciba la invitación de la «luz viscosa» que comienza a propagarse «de la base de la torre a borbotones, desborda el perímetro y se enreda en las carcassas de los electrodomésticos abandonados en medio del descampado» (Colanzi, 2017: 43). La verbalización del desastre no es sólo un homenaje al *weird* lovecraftiano —con el accidente funcionando como un acto de implacable justicia negativa que devuelve el mundo a su perfil más auténtico: el de una *naturaleza alienígena* insensible al razonamiento humano—, sino que también activa la gramática mítica de la tradición local mucho más allá de la convención del «cementerio indio». Los remolinos fosforescentes que salen de la boca partida del reactor, dotándose inmediatamente de un poder de convocación emblemático, no son simples partículas radiactivas mortíferas, sino «algo más antiguo que escapa a raudales del corazón abierto de la tierra» (Colanzi, 2017: 55), aún mejor, de estas tierras: los «tentáculos luminosos que avanzaban en la noche» (Colanzi, 2017: 45), las

espiras destructivas de Cthulhu, coinciden, de hecho, con la liberación del poder cautivo de una antigua huaca incaica, con la restitución de los antepasados, las almas perdidas de la comunidad, en un acto de restauración que, de nuevo, más que sugerir una palingenesis nativista, señala la más estricta actualidad de un signo identitario resiliente, capaz de entremezclarse, dejarse interferir, esperar en estado larvario y admitir evoluciones diferentes, un signo identitario sabiamente apocalíptico, llamado a convivir con la devastación. Orki se siente «raro... como magnetizado» (Colanzi, 2017: 45), su cuerpo, suspendido entre cronotopos diferentes en un iridiscente indigenismo *weird*, está «embruado» (Colanzi, 2017: 51) por las partículas radiactivas, la «energía mala», el resplandor letal de la energía atómica le pone en movimiento, redime en su sangre algo adormecido y oscuramente suyo que le hace danzar como el oficiante de un ilegible culto mixto, a la vez local y global, ancestral y aceleracionista, acompañado por una procesión de vivos, muertos resucitados y moribundos que se dirigen en estado de trance hacia la Central arrasada por el rayo, la meta, el polo magnético, el gran ídolo hacia el que todo converge y donde, icásticamente, el pasado y el futuro (o su ausencia) prometen unirse en un insensato (pero significativo) *ouroboros*. Aquí, el Apocalipsis, oscuramente, restaura (del mismo modo que, en el primer relato, el origen, la reapertura del libro de la Génesis personal y colectiva revelaba a contraluz los signos de la destrucción, la presencia desestabilizadora de lo afuerino): en la luminiscencia contaminante, en medio de la tormenta radioactiva, «el mundo se (...) hace nuevo, como si acabara de nacer» (Colanzi, 2017: 56), observa una de las cholas de la pandilla —Perséfone Mamani en el registro civil, como la diosa que regresa, la diosa zombi, la no-muerta del panteón griego—, citando, casi textualmente, el íncipit de *Cien años de soledad* y re proyectando la posibilidad de la identidad latinoamericana en los paisajes terminales del Antropoceno.

La narrativa apocalíptica, como sabemos, favorece la especulación acerca de mundos nuevos, pero aquí, más apropiadamente, reactiva y rehabilita viejas construcciones del Nuevo Mundo, formas vernáculas (de negociación creativa «con el problema») históricamente entrenadas para sobrevivir «en un planeta infecto» (Haraway, 2016). En este contexto, sólo cabe concluir comentando el anacronismo pop del primer segmento del relato, de nuevo dedicado a una imagen, o mejor dicho, a la imaginación de una reliquia visual de «ciencia ficción colonial» en torno a la cual gira literalmente este manifiesto de localismo postatómico. Tras una redada en el barrio chino de La Paz, entre las obras de arte confiscadas, robadas de quién sabe qué remotas «capillas altiplánicas» (Colanzi, 2017: 31) y que datan de la época de los Virreyes, un

restaurador anónimo descubre un halo luminiscente, una silueta indistinta que se insinúa, añadiendo un grado más de complicación y bañándola en los colores de lo raro fisheriano, a la ya de por sí maliciosamente «errónea» iconografía sincrética de la Virgen-montaña, literalmente, dice el texto, «la manera como los pintores indígenas se las ingeniaban para esconder el culto a la Pachamama» bajo un aspecto cristiano (Colanzi, 2017: 32): la mancha en el cielo es, por supuesto, el tóxico Atomito «surgiendo» o resucitando «detrás de la montaña» (Colanzi, 2017: 57), un heraldo del apocalipsis post-capitalista no sólo previsto y anunciado criptográficamente por la profecía de los maestros indígenas (perfectamente entrenados, en este sentido, por el Armagedón colonial), sino culturalmente apropiado por los mismos, al igual que la Virgen María y los arcángeles arcabuceros, como vehículo o cuerpo-huésped del eterno retorno de las identidades sin refugio, de las culturas de la inestabilidad y la desestabilización. «¡Volveré y seré neutrinos!», proclama ambiguo, desde un logotipo de letras iridiscentes, el líder aymara Tupak Katari (al que, hipócrita e irónicamente, la Central debe su nombre), saboteando la propaganda de otra instalación genocida y allanando el camino para la devastadora literalización de la metáfora exhausta que manipula su memoria vendiendo un orgullo nativista de fachada. Este retorno no tomará el aspecto de una colonización inversa, según un esquema fantástico recurrente en las literaturas post-coloniales del siglo xx (Gelder, 2000), sino el de una irradiación neutra, con carga cero, un campo magnético abierto que creará alianzas entre formas destituidas diversas y dispuestas a desintegrarse superando todo respeto por la forma y las propiedades de la materia. Significativamente, el entramado posthumano y *compostista* invocado por Donna Haraway (2016) se constituye y agrupa en torno al signo alienígenamente autóctono de una *yareta*, la planta ancestral y curativa por excelencia de la cosmogonía andina, el viviente cuerpo amorfo, la «enorme espuma verde» (Colanzi, 2017: 54) elegida, en transparencia *sci-fi*/primitivista, por el discurso metamórfico de Liliana Colanzi como monumento emblemático de este territorio de la precariedad, consagrándolo etiológicamente a la misteriosa agentividad de lo no-humano:

El barrio se llama La Yareta por causa del gigantesco bulbo fluorescente que crece en el descampado y que los vecinos cortan de vez en cuando para curarse la tos. La madre de la Kurmi le contó alguna vez que ese arbusto crecía apenas medio centímetro por año y que alcanzar ese tamaño le debía haber tomado más de veinte siglos. Las casas de La Yareta, al contrario del arbusto, brotaron en menos de una década como una colonia de hongos aferrada tercamente a un árbol chueco (Colanzi, 2017: 37).

Sobre la base de ese indicio —el de nuestra absoluta lateralidad en la economía milenaria del planeta, de nuestra presencia para nada radical, sino más bien estructuralmente parasitaria—, las «culturas» del Apocalipsis, reconstruyendo una pose de ancestralidad futurible, sabrán constituirse en colonia (sin derecho de asentamiento), proliferando provisionalmente como incrustaciones fúngicas o insinuantes madreporas en torno al cuerpo muerto del sistema, meciéndose como otras tantas historias en perpetuo devenir.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGAMBEN, Giorgio (2005): *Homo sacer*, Einaudi, Turín.
- BASTIDAS PÉREZ, Rodrigo (coord.) (2022): *El tercer mundo después del sol: antología de ciencia ficción latinoamericana*, Minotauro, Bogotá.
- BHABHA, Homi K. (2004): *The Location of Culture*, Routledge, Londres.
- BIZZARRI, Gabriele (2019): «Fetiches pop y cultos transgénicos: la remezcla de la tradición mágico-folklórica en el fantástico hispanoamericano de lo global», *Brumal*, vol. VII, núm. 1, pp. 209-229.
- BIZZARRI, Gabriele, y Ramiro SANCHIZ (2020): «“New Weird from the New World”: escrituras de la rareza en América latina (1990-2020). Introducción», *Orillas*, núm. 9, pp. 1-14.
- BOLAÑO, Roberto (2004): *2666*, Anagrama, Barcelona.
- BRAIDOTTI, Rosi (2011): *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*, Columbia University Press, Nueva York.
- COLANZI, Liliana (2017): *Nuestro mundo muerto*, Eterna Cadencia, Buenos Aires.
- (2022): *Ustedes brillan en lo oscuro*, Páginas de Espuma, Madrid.
- DAVIES, Mike (1999): *Ecologies of Fear*, Picador, Nueva York.
- DE LA CADENA, Marisol (2015): *Earth beings: Ecologies of practice across Andean worlds*, Duke University Press, Durham.
- DE SOUSA SANTOS, Boaventura, y Maria Paula MENESES (eds.) (2014): *Epistemologías del sur*, Akal, Madrid.
- FISHER, Mark (2016): *Realismo capitalista*, Caja Negra, Buenos Aires.
- (2018a): *Los fantasmas de mi vida. Escritos sobre depresión, hauntología y futuros perdidos*, Caja Negra, Buenos Aires.
- (2018b): *Lo raro y lo espeluznante*, Alpha Decay, Barcelona.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel (1982): «La soledad de América Latina», en *Centro Virtual Cervantes*, 2024, disponible en https://cvc.cervantes.es/actcult/garcia_marquez/audios/gm_nobel.htm [11-09-2024]. [Discurso de aceptación del Premio Nobel]
- (2007): *Cien años de soledad*, Cátedra, Madrid.
- GELDER, Ken (ed.) (2000): *The Horror Reader*, Routledge, Londres / Nueva York.
- HARAWAY, Donna J. (2016): *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chtulhucene*, Duke University Press, Durham.

- JOSSA, Emanuela (2020): «Rareza y postración. Análisis de “Chaco” y “La Ola” de Lilia-na Colanzi», *Orillas*, núm. 9, pp. 15-23.
- LAND, Nick (2019): *Fanged noumena, vol.1 (1988-2007)*, Holobionte, Barcelona.
- LÓPEZ-PELLISA, Teresa (coord.) (2023): monográfico *Futurismo afrolatinoamericano, ciencia ficción neoindigenista y postindigenismo latinoamericano, Kamchatka. Revista de análisis cultural*, núm. 22.
- LUDMER, Josefina (2010): *Aquí América latina. Una especulación*, Eterna Cadencia, Buenos Aires.
- MORAÑA, Mabel (2017): *El monstruo como máquina de guerra, Iberoamericana/Vervuert*, Madrid/Frankfurt.
- MORTON, Timothy (2013): *Hyperobjects: Philosophy and Ecology After the End of the World*, University of Minnesota, Minneapolis.
- (2019): *Ecología oscura: Sobre la coexistencia futura*, Planeta, Barcelona.
- NIXON, Rob (2013): *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*, Harvard University Press, Cambridge/Londres.
- RIVERA CUSICANQUI, Silvia (2010): *Ch'ixinakax utxiwa. Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*, Tinta Limón, Buenos Aires.
- RIVERO, Giovanna (2017): «Señales que precederán al fin del mundo de Yuri Herrera: Una propuesta para un *novum* ontológico latinoamericano», *Revista iberoamericana*, núm. 259-260, pp. 501-516.
- SCISCIONE, Anthony (2012): «Symptomatic Horror: Lovecraft's “The Colour Out of Space”», en Edward Keller, Nicola Masciandaro y Eugene Thacker (eds.), *Leper Creativity: Cyclonopedia Symposium*, Punctum Books, Santa Barbara, pp. 131-146.
- SLOTERDIJK, Peter (2003): *Esferas 1*, Siruela, Madrid.
- THACKER, Eugene (2015): *En el polvo de nuestro planeta. El horror de la filosofía vol. 1*, La Tía Eva, Madrid.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo (2013): *La mirada del jaguar. Introducción al perspectivismo amerindio. Entrevistas*, Tinta Limón, Buenos Aires.