

# Rareza y postración. Análisis de “Chaco” y “La Ola” de Liliana Colanzi

Emanuela JOSSA  
*Università della Calabria*

## *Resumen*

Este trabajo se basa en la hipótesis de que en algunos textos de los años 2000, pertenecientes a géneros y espacios geográficos diferentes, se observaría una conexión entre la representación de una condición emotiva crítica y una nueva articulación de lo fantástico, más propenso a lo raro. A partir de esta constatación, en diálogo con *Capitalist Realism* y *The Weird and the Eerie* de Mark Fisher, se propone una lectura de dos cuentos de Liliana Colanzi: “La Ola” y “Chaco”. En ambos cuentos, lo raro y la aflicción se conjugan con el verbo ‘arrastrar’, que podría conferir cierta inevitabilidad a los eventos y cierta pasividad a los personajes. El intento es averiguar si en los dos relatos se presenta la impotencia de los sujetos o más bien se reconoce la posibilidad de crear líneas de fuga para el deseo y se propone una perspectiva contra hegemónica, también en relación con el heterogéneo mundo indígena boliviano.

*Palabras clave:* Liliana Colanzi, literatura fantástica, *weird*, “La Ola”, “Chaco”.

## *Abstract*

This work moves from a hypothesis that in some texts from the 2000s, belonging to different genres and geographic spaces, there is a connection between the representation of a critical emotional condition and a new variation of the modes of the fantastic, more prone to the weird. Based on this result, in dialogue with Mark Fisher’s *Capitalist Realism* and *The Weird and the Eerie*, an interpretation of two stories by Liliana Colanzi, “La Ola” and “Chaco”, is proposed. In both stories, the weird and the prostration are combined with the verb ‘drag’, which could confer a certain inevitability to events and a certain passivity to the characters. The attempt is to find out if the two stories present the impotence of the subjects or, rather, the possibility of creating lines of escape for desire, and whether a counter-hegemonic perspective is proposed, also in relation to the heterogeneous Bolivian indigenous world.

*Keywords:* Liliana Colanzi, fantastic literature, *weird*, “La Ola”, “Chaco”.

I get eaten by the worms  
 And weird fishes  
 Picked over by the worms  
 And weird fishes.  
 (Radiohead)

## MUROS DE LADRILLOS, MUROS INVISIBLES

En muchos de sus cuentos y de sus reflexiones teóricas, Julio Cortázar resalta la necesidad de salir de esa substancia pegajosa que es la realidad. En el prólogo del *Manual de instrucciones*, primera sesión de *Historia de cronopios y de famas*, el escritor representa la condición humana a través de la figura de un ladrillo, símbolo de la enajenación que obliga a repetir los mismos gestos, a perpetuar el hábito, a seguir en un molde predefinido y aceptado. En su idea, la costumbre y la obviedad de lo existente imposibilitan ver lo maravilloso que está detrás de las cosas y de las acciones, hasta las más banales como una cucharita o subir las escaleras. De esa forma, la realidad incluiría, escondida o adrede silenciada, otra dimensión. Pero el escritor reconoce también un sistema represor y autoritario que impide la liberación del deseo. Por este motivo, para Cortázar ir en contra de la Gran Costumbre es solamente el primer paso. No se debe negociar, sino es necesario rechazar el paradigma hechicero de la pasividad. Se debe destruir el ladrillo con la energía de un toro. No se trata de provocar una inversión del orden de lo real, sino de producir líneas de fuga. El sentimiento de lo fantástico es un poderoso instrumento para salir del ladrillo, porque representa una forma de estar en el mundo sin tener una dirección preestablecida, sin una finalidad y sin mostrar una coherencia con categorías impuestas. Es un dispositivo que posibilita, en la literatura y en la vida, la superación de las estructuras de represión propias de la cultura occidental. El sentimiento de lo fantástico habilita a escribir desde una lateralidad que permite valorar los paréntesis de irracionalidad y permitir la emancipación del deseo. Dislocarse equivale a insubordinarse. En el final del prólogo mencionado, un ser minúsculo cumple el primer paso, otorgando la posibilidad de una ruptura jubilosa:

Y si de pronto una polilla se para al borde de un lápiz y late como un fuego ceniciento, mírala, yo la estoy mirando, estoy palpando su corazón pequeñísimo, y la oigo, esa polilla resuena en la pasta de cristal congelado, no todo está perdido. Cuando abra la puerta y me asome a la escalera, sabré que abajo empieza la calle; no el molde ya aceptado, no las casas ya sabidas, no el hotel de enfrente; la calle, la viva floresta donde cada instante puede arrojarse sobre mí como una magnolia, donde las caras van a nacer cuando las mire, cuando avance un poco más, cuando con los codos y las pestañas y las uñas me rompa minuciosamente contra la pasta del ladrillo de cristal, y juegue mi vida mientras avanzo paso a paso para ir a comprar el diario a la esquina. (Cortázar, 2010: 12-13)

En este final, la fantasía se opone al principio de la realidad, como decía Marcuse (1983: 139) quién consideraba viable la construcción de una civilización no represiva. *Eros y civilización* de Marcuse se publicó en 1955, *Historia de cronopios y de famas* de Cortázar en 1962. Más de cincuenta años después, en el siglo XXI, ese cruce alentador entre un nivel de realidad bien definido y un plan de la imaginación muy favorable y constructivo, tanto en el ámbito de la escritura como en el ámbito de lo político, parece inscribirse en

una dimensión utópica y melancólica. En la época ultracontemporánea ya no hay un muro de ladrillos por demoler<sup>1</sup> sino una estructura abstracta y totalizadora, “a kind of invisible barrier constraining thought and action” (Fisher, 2009: 16). Esta barrera invisible que limita tanto el pensamiento como la acción es el sistema que Mark Fisher denomina “capitalismo real”: no una realidad sólida y definida, sino una realidad plástica, capaz de asimilar la disidencia y reconfigurarse. Este capitalismo separado de la esfera de la materialidad (Žižek, 2005), pretende ser la única forma política posible, ocupando todo el horizonte de lo pensable (Fisher, 2009: 8). Es un sistema ineluctable, casi obvio, un cierre supuestamente definitivo, que asegura un presente siempre igual a sí mismo. De esta forma, se determina una parálisis no sólo de la acción, sino que de la esperanza misma. Se abroga y se inhabilita el espacio para imaginar la diferencia, para pensar alternativas al capitalismo. Al criticar la imposición de una mirada única sobre lo real, el razonamiento de Mark Fisher se enlaza al de Cortázar: para ambos, la disidencia cultural y política viene del rechazo del discurso totalitario que determina lo obvio y lo necesario, en diferentes niveles, siendo la obviedad la forma más penetrante de anestesiar y convencer de que no hay otras opciones. Marcuse afirmaba: “En su negativa a aceptar como finales las limitaciones impuestas sobre la libertad y la felicidad por el principio de la realidad, en su negativa a olvidar lo que puede ser, yace la función crítica de la fantasía” (Marcuse, 1983: 152).

A diferencia de Cortázar, de Marcuse y de los intelectuales marxistas de los años sesenta y setenta, para el crítico inglés es casi imposible imaginar un quehacer político y un modo de estar en el mundo radicalmente diferentes, porque el sistema capitalista afecta a la imaginación misma, es decir justamente la facultad más poderosa para confutar el sistema, en el pensamiento de Cortázar, más anhelada en las reivindicaciones de los años setenta<sup>2</sup>.

Mark Fisher, no obstante, considera posible y necesario activar una oposición y en el último capítulo de *Capitalist Realism: is there no alternative?* presenta sus propuestas concretas. Si Cortázar terminaba el prólogo con la imagen alentadora de una polilla y su fuego ceniciento, en las últimas líneas de *Capitalist Realism* Mark Fisher también recurre a lo nimio y lo luminoso:

The long, dark night of the end of history has to be grasped as an enormous opportunity. The very oppressive pervasiveness of capitalist realism means that even glimmers of alternative political and economic possibilities can have a disproportionately great effect. The tiniest event can tear a hole in the grey curtain of reaction which has marked the horizons of possibility under capitalist realism. From a situation in which nothing can happen, suddenly anything is possible again. (Fisher, 2009: 80-81)

La conclusión del libro gira alrededor de la posibilidad. Entonces, la debilidad de la imaginación individual y colectiva, aunque reprimida y vaciada, aunque reducida a una entidad microscópica (una polilla o un evento minúsculo) no implica la anulación de la

<sup>1</sup> La metáfora es recurrente en Cortázar, especialmente en *Rayuela* y *El libro de Manuel*, y es un tópico en los años sesenta y setenta, baste citar el ejemplo emblemático de *The Wall* de Pink Floyd.

<sup>2</sup> Baste con remitir a la consigna, procedente de Marcuse, ‘La imaginación al poder’.

facultad de concebir alternativas a lo existente. A partir de estas consideraciones, me atrevo a considerar otro libro de Mark Fisher, *The Weird and the Eerie*, una propuesta más para una política y una cultura disyuntivas e incluso emancipadoras. Aquí, el autor considera lo fantástico como una posibilidad que se configura al margen de las instancias represoras y partidarias del discurso totalizador. No se trata de refugiarse en el sueño o la utopía. Más bien Mark Fisher, a través de su análisis de lo raro, de lo espeluznante y de lo grotesco, parece proponer a los lectores de hoy en día una relación crítica y creativa con lo extraño, con el miedo y el asombro. La lectura de cuentos fantásticos (sean de Lovecraft o de escritores contemporáneos) es también un ejercicio crítico, un cuestionamiento de lo aceptado, es una invitación a preguntarse por la causa de efectos ilógicos, por las fuerzas que han producido un desvío. La escritura de la rareza brinda una oportunidad para interrogarse sobre la mutación fantástica de un paisaje, sobre la aparición de un monstruo o la desaparición de una mujer. Mientras los emisarios del sistema capitalista repiten que no hay alternativa, los relatos que funden lo supuestamente factual con lo supuestamente imposible muestran la permeabilidad de lo real, una posibilidad de transformación y hasta de ruptura, eso es, la posibilidad de cuestionar y quizás hasta modificar una condición comúnmente aceptada con resignación. Las fisuras en lo real descubren un espacio menos estructurado de lo que pretende ser, unas grietas que delatan cierta inestabilidad del sistema. Lo extraño es una expresión de disidencia cultural y política que reivindica el deseo, la imaginación, la creatividad. En esta lectura, Fisher, con Cortázar, admite una política afirmativa y transversal, un devenir disconforme.

#### RAREZA Y POSTRACIÓN

En el panorama de la literatura hispanoamericana del nuevo milenio resalta la presencia de una narrativa que propone una rearticulación de los dispositivos del género fantástico, optando a menudo por lo raro y lo extraño. Estas instancias no ocultan sino expanden el conflicto posible/imposible, creando una zona de contagio, de contaminación, que disuelve las fronteras de la habitual oposición binaria, sin obligar a “escoger entre verdad e ilusión, tal como dictaba el enfoque absolutista” (Nandorfy, 1991: 259). Este contagio es posible desde que no solamente lo fantástico, siempre reacio a una definición perentoria, sino también lo real han sido objetos escurridizos de debate. El posestructuralismo y especialmente el pensamiento de Foucault y de Deleuze y Guattari, entre otros, han mostrado como el concepto mismo de realidad es ambiguo, siendo una construcción artificial, un modelo cultural que invalida una oposición tajante real/inverosímil. Además, se ha mostrado la ineludible conexión del sujeto con la episteme, en términos de Foucault (1968), que condiciona el saber, el pensamiento y el imaginario. De esa forma, el sujeto se constituye en un espacio que a su vez lo constituye, creando un choque de fuerzas que no se resuelve en una antinomia sencilla entre opuestos. El contraste entre lo real y lo imaginario se vuelve más esfumado, porque los conceptos mismos, articulándose con la episteme, han perdido definitivamente el estatus de categorías. Es justamente la pérdida de determinación de las instancias

real/irreal lo que atenúa la dicotomía y vuelve la literatura hispanoamericana reciente de género fantástico, o mejor dicho ‘de lo raro’, antes que todo una *posibilidad*. Lo raro se configura como una articulación improbable pero posible del devenir.

En la mayoría de los textos que se pueden incluir en la vertiente de escrituras de la rareza, la posibilidad de romper el muro, visible o abstracto, es remota e implícita. De hecho, los personajes a menudo sucumben y los desenlaces de las historias no presentan ninguna opción de rescate. En la obra de Liliana Colanzi, objeto del presente trabajo<sup>3</sup>, hay una oscilación entre la representación de una epifanía más o menos liberadora y la falta absoluta de vías de escape. Sus cuentos presentan un proceso de búsqueda que a menudo termina con el desencuentro y la decepción, pero siempre reivindican el cuestionamiento de un sistema agobiador y el desenmascaramiento de la trampa de la banalidad y la impotencia. Así como en otras escrituras de la rareza, en la narrativa de Liliana Colanzi el extrañamiento producido por lo raro determina la ruptura de una percepción anestesiada o saturada, provocando una inversión de las dos instancias normal/anormal y luego real/imaginario: lo anómalo no consiste tanto en el efecto evidente (extraño), sino en la causa implícita que lo ha determinado (fáctica). La extrañeza, a menudo dramática, de una situación ficcional reenvía a un espacio previo, a un sistema preconstituido, a un antecedente pasivamente aceptado u olvidado. De este modo, lo raro delata un sistema político real y abstracto a la vez, antes que todo ilógico, inadmisibles, sustancialmente absurdo. No se trata de descubrir lo maravilloso detrás de lo banal, sino de tomar conciencia de la pasividad frente a lo que se ha asumido e interiorizado como obvio. Así, esta narrativa inclinada hacia lo extraño es el lugar de un discurso alterno y contra hegemónico.

Por supuesto, muchas escritoras y muchos escritores hispanoamericanos que escriben narrativa de la rareza en los años 2000, no activan simplemente un dispositivo narrativo, sino tienen una estética propia. En los cuentos que integran *Nuestro mundo muerto* (2016)<sup>4</sup>, Liliana Colanzi pone en escena la crisis de unos sujetos que se enfrentan con los efectos y las contradicciones del capitalismo y de la globalización, desafían la paradoja neoliberal de la promesa de la felicidad, siguiendo a Mark Fisher. Los relatos se caracterizan por una estridencia, una sensación de extrañamiento producida por una situación inverosímil, por un evento anómalo o por un paisaje incongruente que a menudo remiten al heterogéneo mundo indígena boliviano<sup>5</sup>. De esta forma, el conflicto producido por lo fantástico en el interior del texto se desplaza al mundo extratextual, cuestionándolo. De hecho, los cuentos de Liliana Colanzi frecuentemente producen una disonancia áspera entre la manifestación de lo raro y las narraciones hegemónicas sobre la nación, el mestizaje, la cultura indígena. En una entrevista la escritora declara:

---

<sup>3</sup> Se remite a Jossa (2020) para el análisis de “Meteorito”, otro cuento de colección *Nuestro mundo muerto*.

<sup>4</sup> Unos cuentos que integran la colección ya se publicaron anteriormente en la colección *La Ola* (2014).

<sup>5</sup> “Chaco” se publicó en 2014 en la revista *Letras Libres* y el texto incluido en el libro presenta unas variantes.

<sup>6</sup> También otros escritores bolivianos tratan temas relacionados con la cultura indígena a través de lo fantástico o de la ciencia ficción. Por ejemplo: *Giovanna Rivero*, *Denis Morales*, *Miguel Kunturi*.

Santa Cruz repite el mito del mestizaje feliz. Pero debajo de ese mito están las historias de varios grupos indígenas y de sus circunstancias de explotación y expropiación. Celebramos el mestizaje para no tener que hacernos cargo de esa historia, una historia que, a diferencia tal vez de la aimara y quechua, no tiene quién la reclame. Me interesó que la voz indígena se colara en mis cuentos como recordatorio de esa tarea pendiente, pero que lo hiciera de manera lateral, como fantasma que regresa a incomodar. (Colanzi, 2017)

Los personajes de *Nuestro mundo muerto* perciben algo que está fuera de lugar, pero que no necesariamente suscita miedo u horror. Por eso, más que cuentos de terror, son cuentos que de manera original modulan lo raro y lo espeluznante. Estas instancias a menudo sirven de enlace inesperado entre los miembros aparentemente separados de la sociedad boliviana, jerarquizada y excluyente. La falta de referencias a un marco temporal preciso no permite situar las historias en un periodo determinado de la historia boliviana, así que no se puede deducir si se trata de un periodo antecedente o posterior a la Constitución Política de 2009<sup>6</sup>. En el contexto disgregado que se plantea en los cuentos, la presencia de los ayoreos, los aimara, los matacos, es casi fantasmal y exenta de cualquier idealización. La representación del mundo indígena oscila entre el realismo de unas circunstancias y la indeterminación de otras, una alternancia que puede darse a lo largo de un mismo cuento (es el caso de “Meteorito”, “La Ola” y “Chaco”). Los personajes indígenas remiten a una condición muy concreta de explotación y marginalización y a la vez son una otredad irreducible, un pensamiento diferente que no se puede actualizar. De esa forma, la escritora elude e implícitamente denuncia la violencia hermenéutica de la cual los indígenas han sido objeto desde la conquista hasta la actualidad.

En su diagnóstico lúcido y acertado de la sociedad capitalista en la era del postfordismo y de la globalización, llevado a cabo en *Capitalist Realism*, Mark Fisher muestra también cómo el sistema capitalista ha producido una devastación económica y psicológica, un malestar difuso que culmina en una resignación paralizadora. La impotencia y la postración son justamente el asunto de los dos cuentos, “La Ola” y “Chaco”, que se van a analizar. La palabra ‘postración’ es muy apropiada y sugerente: por un lado remite a una condición afligida, por el otro es el efecto de postrarse a los discursos hegemónicos. Los protagonistas, dos jóvenes, por razones diferentes, se encuentran solos y desamparados, al borde del abismo, no reconocen sus deseos y son incapaces de actuar o actúan de manera compulsiva. Los dos son arrastrados por una fuerza anómala que no distinguen.

---

<sup>6</sup> La “Constitución Política del Estado plurinacional de Bolivia de 2009” representa un antes y después en la historia del país. En el preámbulo se afirma: “Dejamos en el pasado el Estado colonial, republicano y neoliberal”. El texto presenta unos cambios radicales que conciernen justamente los ámbitos tematizados en los cuentos: el reconocimiento de los derechos de los indígenas y de su propiedad de los recursos forestales. La falta de un marco temporal definido no es sin importancia. El cuento “Chaco”, como se verá, muestra el deterioro del paisaje y la violencia en contra de los habitantes originarios de la región, a causa de la explotación del petróleo. La actividad hidrocarburífera empezó en los años 20 del siglo pasado y sigue hasta hoy. Nuevos contratos petroleros en la región del Chaco fueron firmados entre 2006 y 2013, es decir durante el primer mandato de Evo Morales.

La indistinción entre lo real y lo imaginario, en la narrativa de Colanzi remite a un mundo traumático y/o amenazador. Los escenarios y las circunstancias, narrados en primera persona, muestran un contexto real, pero fisurado por lo anómalo. Puede tratarse de un contexto de injusticia social que ratifica la imposibilidad de cambio, o de un ambiente del capitalismo avanzado que suscita un sentimiento de inadecuación. La originalidad de “La Ola” y “Chaco” consiste también en este enlace entre la condición emotiva afligida de los dos personajes y la rareza de la representación.

Sin embargo, a pesar de su peculiaridad, la conjugación raro/aflicción de unos cuentos de Liliana Colanzi se podría considerar un rasgo compartido con unos cuentos (no con toda la producción narrativa) de otras autoras contemporáneas, sea bolivianas, por ejemplo Giovanna Rivero, sea de otros países hispanoamericanos, por ejemplo Samantha Schweblin, Claudia Hernández, Mariana Enríquez. Es más, la conexión entre una dimensión rara y el un padecimiento difundido se rastrea en otros tipos de textos, fuera de América Latina. Es posible reconocer este binomio como núcleo (estructurador y semántico) trans-genérico y transfronterizo en unos segmentos (de nuevo, no en la obra completa) de la obra de otros autores: la obra teatral *When the rain stops falling* de Andrew Bovell, en la canción de Radiohead *Weird fishes*, en la película *Melancholia* de Lars von Trier. Entonces, hay una conexión intertextual fundamentada en un conjunto de estados: un movimiento, arrastrar; una condición psicológica, estar perdidos; un modo, lo raro. No es posible profundizar la relación con todos estos textos, pero se establece un diálogo con *Weird fishes*, mucho más que banda sonora de este estudio.

#### UNOS *WEIRD FISHES* Y UNA OLA EXTRAÑA

Introducida por un arpegio y percusiones leves, la letra de *Weird fishes* de Radiohead podría referirse a una condición al borde del abismo: el yo poético es arrastrado hasta el fondo del mar más profundo de la desesperación. Transformado en un espanto por los ojos de la angustia, se pregunta porque debería quedarse (¿vivo?), si todos se van, si ahora tiene su oportunidad (“Everybody leaves/If they get the chance/And this is my chance”). Cae hasta el fondo. Gusanos y peces *weird* le comen el cuerpo. Sigue una sesión más acelerada de las percusiones, acompañada por sonidos cupos. Thom Yorke ya no pronuncia palabras sino vocaliza. En el final, cuando el cantante retoma la letra, se percibe una disonancia entre el ritmo más rápido, la voz resignada y las palabras de la canción: “I’ll hit the bottom/Hit the bottom and escape/escape”. El yo poético ha llegado hasta el fondo, pero desde ahí tal vez sube a flote. La caída se transforma en escape. El yo ya no es *arrastrado* por su malestar, sino que trata de escapar. No está a salvo, pero por lo menos reacciona. Es él quien impulsa el movimiento.

El cuento “La Ola” más que por un arpegio, empieza por un acorde, un conjunto de anotaciones que componen una unidad de paisaje (exterior e interior) conforme. La Ola ha regresado, con su “largos brazos pálidos” (“La Ola”, 32) envuelve a la ciudad y, como las olas, arrastra. Desde el primer adjetivo que aparece (feroz), la voz narradora (una estudiante de letras) describe una situación de hechizo y desesperación: “la ciudad

estaba poseída por una vibración extraña” (31). La extrañeza del fenómeno contrasta con la precisa referencialidad espacial (Ithaca, Universidad Cornell) y la concreta construcción del personaje (una muchacha boliviana, estudiante de letras y filosofía, aficionada a la escritura). La Ola circula desde la intimidad de la instancia narrativa hacia el espacio exterior, configurando la anulación de los límites, una suerte de absorción del yo en la viscosidad del mundo externo y a la vez una emanación del malestar individual respecto de las circunstancias. La desaparición de los pájaros muestra muy bien esta circularidad: la protagonista se despierta por el chillido molesto de miles de pájaros aterrados, sobrevolando el techo de su casa. Lo real es percibido como estridencia y al mismo tiempo es un ruido ensordecedor. Los pájaros asustan y a la vez tienen miedo. La Ola los traga y en el aire sólo quedan “finas volutas de plumas cenicientas manchando la nieve” (32). Animales humanos y no humanos comparten la misma angustia: en la monotonía y la soledad de Cornell, siete estudiantes se suicidan. Los jóvenes se dejan “arrastrar por las voces que les susurraba espirales en los oídos” (31). El mensaje de esas voces es depresivo: “no estarás nunca a la altura de este lugar. Serás la vergüenza de tu familia” (31). Es la voz socarrona que define un “bueno para nada” de la que habla Mark Fisher (2018). Es el reclamo interior que expresa la convicción internalizada de no estar a la altura de las expectativas de la familia y del sistema. La Ola arrastra a sus víctimas “de noche, de puntillas” (33) y hace volver sueños poblados por imágenes innombrables. Indefinida y poderosa, arrastra a la protagonista, con sus brazos helados. No la separa de lo real sino que la recluye en un espacio hostil, adonde vuelven las pesadillas, se amplifican las voces de los difuntos y las huellas de ciervos destinados a la muerte. Asechada por algo siniestro y viscoso, que adhiere a su cuerpo, la narradora, como el yo poético de *Weird fishes*, cae hacia el fondo: “lloraba todos los días. No podía leer, no podía escribir, apenas conseguía salir de la cama” (32). La protagonista se siente aislada y distante de los demás estudiantes. En Cornell, dice la narradora, todos se dedican a estudiar y organizar simposios, pero no reconocen a un ángel que le sopla en la cara (o, se podría añadir, a un gusano que los arrastra). No se miran a los ojos, confían en los fármacos antidepresivos y curan su trastorno afectivo con la fototerapia. Se pregunta la narradora: “¿cómo contarles a los demás sobre la Ola?” (32). La estudiante no advierte solamente la dificultad de compartir una visión diferente, sino la imposibilidad de hacerlo desde su situación. Ella es extranjera y sabe que la sociedad estadounidense impone a los extranjeros una adaptación vertical a su modelo, que no contempla una interacción horizontal<sup>7</sup>.

El cuento se divide en cinco sesiones, separadas por un espacio blanco, que se refieren a cronotopos diferentes. El enlace es la presencia de la Ola y las analepsias de las siguientes sesiones pueden leerse como un intento por parte de la protagonista de reconstruir las manifestaciones del fenómeno extraño en su vida. En la segunda sesión, el tiempo del cuento se remonta a unos meses atrás, cuando la Ola “todavía no hacía

---

<sup>7</sup> En estas líneas hay una crítica a la enseñanza y a las instituciones académicas, como el cuento “El Ojo” de la misma colección. Ver Anabel Gutiérrez León (2017) que considera la parodia uno de los rasgos principales de la narrativa boliviana reciente.

otra cosa que acariciarnos” (35) y la protagonista todavía tenía la fuerza de escribir. Presa de la melancolía, se pone a escribir una historia a partir del achachairú, una fruta que crece solamente en Santa Cruz y que ella extraña. A partir del sabor delicioso de esa fruta, del esplendor de su color anaranjado y de la consistencia carnosa de su pulpa, la narradora inventa una casa, una familia, unos afectos. De repente, a través de su “antena”, logra ver a sus personajes, pirandellianamente autónomos de su pluma, vulnerables y espantados. La antena es el principio generador de la escritura que emerge de la maraña de ideas y emociones, y por eso mismo es también la conexión entre el mundo interior y la experiencia concreta que se plasma en la escritura y en la materialidad de la memoria (el achachairú, percibido a través de muchos sentidos). La estudiante se da cuenta de que los personajes la miran “con una mezcla de anhelo y estupor” porque “tenían tanto miedo de mí como yo de la Ola” (35). El descubrimiento es alentador, ella cree recuperar sus fuerzas y la confianza en sus posibilidades. Quiere cuidar de sus “figuritas”, hacerse cargo de sus penas, pero ellos se esfuman. La sesión termina con la pérdida de los personajes.

En las dos sesiones siguientes, la narradora recuerda su infancia, cuando la Ola era el “caleidoscopio del horror” (36). En aquel entonces todavía no la llamaba así, más bien era “Eso”, algo más indefinido “reservado para los seres fallados como yo” (36), algo que la hacía sentir “la soledad infinita de un universo desquiciado y sin propósito” (36). Llegaba de noche y ella se refugiaba en la cama de sus padres. Recuerda los ruidos de su respiración, los olores de su piel. Pero el consuelo llegó sólo cuando descubrió que su padre por casualidad había matado a un amigo. Compartir con su familia ese secreto y la carga (fabulosa, en su imaginario infantil) de la palabra “asesino”, le permite sentirse parte de una relación. Pero el padre tiene una relación con otra mujer, es alcohólico, se aleja cada vez más de la familia, humilla a su esposa. Después del enésimo episodio mortificante, la joven decide escaparse. Vuelvo a proponer el paralelismo con la canción de Radiohead:

Why should I stay here?  
 Why should I stay  
 ...  
 I'll hit the bottom and escape  
 Escape.

La última parte del cuento, mucho más larga, vuelve al tiempo de la Ola delineado en la primera sección. Empieza con la descripción de un paisaje nevado que borra las fronteras del tiempo y del espacio y pone a la narradora en espera de algo. Llega una llamada telefónica y la protagonista se percata de que tiene que viajar de Estados Unidos a Bolivia, debido a las graves condiciones de salud de su padre. Impuesto por la madre, el viaje de regreso se presenta como otra forma de arrastre.

Ya en Bolivia, viaja en taxi del aeropuerto a Santa Cruz. El conductor le cuenta la historia de una niña, Rosa Damiana, un relato que se entreteje con la historia del taxista. Se crea así otro nivel ficcional, pero el relato de segundo grado es referido a través de la interpretación y las palabras de la narradora del primer relato, que lo hace suyo, por lo

tanto no se inserta un sujeto de la enunciación diferente. De hecho, al inicio los dos relatos coinciden por su referencialidad (topónimos exactos, realismo descriptivo). Pero hay una diferencia notable. Rosa Damiana es el único nombre mencionado en el cuento: “Se presentó. Se llamaba Rosa Damiana Cuajira” (43). Los demás personajes se definen a través de su función social o de su estatus: los estudiantes, los padres, el taxista, el psicólogo, las figuritas y ella misma, una estudiante. Los personajes resultan (en parte) de-individualizados por la anonimidad, mientras el nombre Rosa Damiana desde el principio confiere a la niña una figura entera.

Antes el taxista manejaba un autobús que recorría todo el país. Una vez una “cholata”, Rosa Damiana, le pidió el favor de llevarla sin pagar. La niña tenía doce años, vivía en un lugar olvidado en la frontera con Chile y era pastora de llamas. Había caminado por kilómetros en el desierto en busca de un curandero y luego de su padre, porque su madre estaba muy enferma. Cuando ya no pudo más, se desplomó al suelo y desesperada arrancó un pedazo de cactus: “comió todo lo que pudo, ahogándose en su propio vómito, y pidió morir” (44). Cuando Rosa Damiana despertó, sus ojos podían ver “las líneas más remotas del horizonte con la precisión de un zorro” (44). A este punto de la narración, el registro cambia. La narradora describe la percepción alterada de la niña, que hizo que la noche se volviera un lugar resplandeciente, que su cuerpo fuese formado por millones de partículas resplandecientes, que los cactus se transformaran en hombrecitos verdes con sombreritos de ocho puntas... La narración continua en un clímax ascendente, impregnado de lirismo. Rosa Damiana llegó a conocer a los Guardianes, sintió en sus huesos el grito de los muertos enterrados en el desierto, entendió que su mamá no iba a morir; conoció el día de su propia muerte y la fecha del fin del mundo. Finalmente vio “la trayectoria de millones de años, hambrienta y desenfadada hasta que todo sea oscuridad dentro de más oscuridad” (45-46). El cuento termina con la niña estremecida de “lástima y júbilo” (46). La historia marcó tanto al chofer que él empezó a buscar a la niña por todos lados, desinteresándose de su familia: “A veces se preguntaba qué hacían esos desconocidos en su casa. No sentía nada especial por ellos. Hubieran podido reemplazarlos y a él le habría dado lo mismo” (46-47). Empezó a tomar y tuvo un accidente que causó la muerte de cinco pasajeros. Ahora conduce el taxi.

La protagonista, ensimismada tras escuchar la historia, piensa con inusitada –y por eso sorprendente– naturalidad en la casa de su infancia, al achachairú que quiere comer. Mientras el chofer se disculpa por haberla embrujada y añade que “solo los indios creen esas cosas” (48), ella mira por la ventanilla. Rosa Damiana “se perdía a la distancia en una niebla metálica. O quizás era el océano” (48). Mientras tanto, la Ola está ahí, “suspendida en el horizonte, al principio y al final de todas las cosas, aguardando” (48-49). En la última línea del cuento aflora el nuevo estado de ánimo de la estudiante: “Mi corazón gastado, estremecido, temblando de amor” (49). Como en *Weird fishes*, la protagonista es arrastrada hasta el fondo, pero en el final interrumpe la pasividad de ese movimiento y se dirige con determinación hacia la casa de su infancia.

Evidentemente, el desenlace alentador no se debe a la desaparición o a la explicación del fenómeno raro. La protagonista no ha logrado adscribir una causa

determinada a la Ola (¿abandono? ¿melancolía? ¿desamparo?). En el final del cuento, la Ola no desaparece, ni adquiere rasgos positivos, sino está “ahí” esperando que suceda algo.

Los relatos que se intercalan pueden funcionar de manera especular: hay fuertes analogías entre el padre y el taxista, entre la situación de la niña y la de la estudiante. Por cierto, la experiencia del taxista permite a la estudiante comprender el alejamiento de su padre: “mi padre navegaba más allá del bien y del mal, sumergido en el gran misterio” (48). El estremecimiento del final se puede atribuir a la conmoción por la historia de Rosa Damiana, alegoría ejemplar de la abnegación y del cuidado de la familia, o a el perdón que la protagonista finalmente piensa poder concederle a su padre, tras verlo reflejado en la figura del taxista. Se puede pensar que esta correspondencia anima a la estudiante, que por fin se siente menos sola en el mundo. Su dilema individual ahora se inserta en un horizonte más amplio que la conforta.

Esta interpretación se puede complementar con otra, focalizada en los dispositivos de la escritura de la rareza, considerada, como se dijo anteriormente, una posibilidad. Si la inercia impone un movimiento pasivo (arrastré) y la permanencia en una condición (aflicción), lo raro puede producir una desviación, una perspectiva oblicua, interceptando y suspendiendo la inacción. Entonces, las analogías entre los personajes no permiten a la protagonista identificarse, sino *ampliar* y *modificar sus preguntas*. Con su antena, ella aprende a expandir e intensificar su visión, a hacer las preguntas más apropiadas, a remontar a las causas de los efectos tangibles, excluyendo una relación automática. El paso de “ser arrastrada” a “dirigirse” se debe al cambio de su relación con lo que no sabe explicar y con lo que aparentemente es inútil explicar. La articulación de los tres relatos implica un nivel muy íntimo de los personajes y los relaciona con un ámbito diferente, de origen indígena, con el cual el taxista y luego la estudiante tienen que lidiar. El taxista se siente avergonzado por haber contado una historia a la que pueden creer solamente los indios, sin embargo él no solamente la admitió, sino esa historia modificó su vida. Por su lado, la estudiante no se pregunta si el relato es creíble o inventado, no quiere averiguar su autenticidad. La propuesta de Liliana Colanzi es salir de esta alternativa que neutralizaría tanto lo raro como otros mundos posibles. Introduciendo el relato de la niña indígena, la escritora no está pidiendo que benévolamente se reconozca a la historia una verdad alegórica, menos aún está proponiendo que esta permita el acceso a una verdad última y recóndita. Además, Rosa Damiana no representa una alteridad indígena radical y abstracta. La historia y las visiones de la *cholíta* no remiten a una cosmovisión definida ni a una pureza ancestral. La niña no es una esencia estable sino que –como el taxista y la estudiante– expresa un mundo posible, con sus pérdidas, sus hibridaciones, su marginalidad. La convergencia de las historias implica el devenir de los tres sujetos, su interferencia. Cada uno con su epistemología, con su visión del mundo. Se descarta así una aproximación dualística. Entre ellos se crea una fricción generadora, que ya no es la estridencia que la estudiante advertía en Cornell. La *cholíta* y el taxista multiplican la perspectiva de la estudiante, cada uno se sitúa al lado del otro. Se verifica un desplazamiento, un distanciamiento de sí mismos: no pensar como el otro, o en lugar del otro, sino con el otro. Eso también

explica porque el primer cuento sobre el achachairú termina con la pérdida de los personajes. Sometidos a la voluntad de su creadora, ellos no pueden expresarse ni decidir. Ahora, con el segundo relato sobre el achachairú, que implica al taxista y a Rosa Damiana, cada historia es un mundo y no la versión ilusoria del mundo de quién escribe, no un conjunto que reduce la diferencia o la rareza a sus propias convenciones. La relación entre las historias es una puesta en escena de la abrogación de la primacía del yo autorial. Esta lectura es sostenida por la integración de unos párrafos de unos trabajos del antropólogo Lucas Bessire<sup>8</sup> en “Cuento con pájaro”, último relato de *Nuestro mundo muerto*. Más allá del significado de esta intertextualidad que no se puede analizar aquí, es preciso mencionar que el trabajo del antropólogo cuestiona la asignación a los indígenas de una esencia estable y evidencia la violencia de esta interpretación y sus implicaciones políticas. La propuesta de Liliana Colanzi no consiste en una ingenua celebración de la diferencia o en el relativismo cultural, una postura todavía fundamentada en el dualismo y en una taxonomía que jerarquiza las visiones del mundo. Por lo contrario, de sus cuentos procede la idea –compartida por la mayoría de los pueblos amerindios– que hay diferentes visiones del mundo creadas por sujetos diferentes. Por lo tanto, no es adecuada la pregunta por su verdad. Al igual que para la literatura de la rareza. La cuestión del mestizaje cultural que protagonizó tantas novelas hispanoamericanas del siglo XX es planteada por Liliana Colanzi de manera disyuntiva: no se trata de celebrar una cosmovisión, sino de negarse a explicar *los posibles* expresados por el pensamiento indígena. Dejarlos como posibles. De esa forma, Liliana Colanzi se opone a la visión unidimensional del ser humano implicada en el capitalismo, tanto en su forma novecentista como en el ‘realismo capitalista’ de Fisher. La creación de un mundo *weird*, situado en Bolivia, no requiere que se cuestione la confiabilidad de la representación, sino que se considere críticamente el mundo narrado, de manera autónoma o al menos consciente de las interpretaciones acostumbradas y subordinadas. Por este motivo, la escritora presenta una geografía hecha de cruces y contagios, de escapes y retornos, construye un espacio en expansión, en el que diferentes planos se ajustan en tamaño, intensidad, proximidad. Como en el video de *Weird fishes*.

#### UNOS TENTÁCULOS *WEIRD* Y UN PULPO EXTRAÑO

En el video que Tobias Stretch realizó para la canción *Weird fishes*, unos seres mutantes recorren con rapidez el cielo, un paisaje rural, un bosque, un sendero cerca de un río. Montados en unas máquinas raras, sus cuerpos, compuestos por partes disonantes, con ojos desorbitados o sin cabeza, son movidos, casi *arrastrados* por la corriente del movimiento. Se saludan e intercambian unas partes de sus cuerpos: cabezas y tentáculos. Un pez blanco y luego un pájaro se vuelven la cabeza de una muñeca. A una suerte de espantapájaros le salen unos tentáculos de la barriga que luego formarán la cabeza de otro ser. Una cabeza azul de gallo y una cabeza roja de una marioneta surcan

---

<sup>8</sup> Como apunta la misma Liliana Colanzi en la “Nota” al final del libro, las citas son sacadas de *Behold the Black Caiman: A Chronicle of Ayoreo Life* y “Isolation” de Lucas Bessire. Las palabras del mataco en el cuento “Chaco” también muestran resonancias de los testimonios recogidos por el antropólogo.

el aire. La parte final de la canción (la fuga) corresponde a una escena liberadora en que los personajes ya no son arrastrados sino vuelan sobre el paisaje. Tobias Stretch ha interpretado y visualizado el sonido y la letra de una canción sobre la depresión a través de unos seres (de)formados por partes disconformes. Es decir, ha puesto en escena lo grotesco y el devenir, expresiones favoritas de lo *weird*.



En el cuento “Chaco”, como en el video, lo raro se condensa en dos elementos relacionados con el cuerpo: la cabeza y los tentáculos. Es la historia de un chico que vive con el abuelo y la madre, una mujer muy pobre y tartamuda, en un pueblo en la región del Chaco. La primera imagen del paisaje es la de un cielo inmundado atravesado por los suchas (los buitres, aves carroñeras) y nubes tóxicas producidas por una fábrica de cemento. La contaminación afecta a todos los seres, como la Ola:

El que no estaba enfermo de la piel estaba enfermo de los pulmones. Mamá tenía asma y cargaba por todos lados un inhalador. Los zorros<sup>9</sup> lloraban del otro lado de la carretera, por eso al pueblo le decían Aguarajasë. El río se enojaba cada año y subía bramando de mosquitos. Lejos, lejos, estaba el mundo. (83)

Si, como hemos visto, la fuerza penetrante de la Ola puede referirse a la violencia íntima e ideológica, el paisaje desolado del Chaco denuncia la explotación de los recursos naturales y el sometimiento de todos los organismos vivos, considerados aquí seres interconectados. En la simbólica del folclor andino, el zorro anuncia las desgracias y la muerte: su llanto demuestra y reclama la interconexión de todas las formas de vida (Kessel, 1994: 234). Como en “La Ola”, hay un narrador en primera persona, un joven.

<sup>9</sup> Nótese que según los matacos el alma de los muertos se vuelve zorro, luego yagua, árbol y finalmente piedra. En la versión publicada en la revista *Letras libres*, en lugar de zorro hay “aguarareta”. En la serranía del Aguaragüe, fuente acuífera para la región del Gran Chaco, la actividad hidrocarburífera ha contaminado los suelos y los ríos.

A diferencia de la narradora del cuento anterior, él cuenta los hechos menos para penetrarlos y asumirlos y más para distanciarse y defenderse. El desapego y el desprendimiento modulan el tono adoptado por el chico narrador, cuyo registro cambia solo cuando describe la naturaleza. La diferencia en el tono de los dos cuentos se debe a la subordinación estructural que padece el protagonista de “Chaco”. Es una condición que no sorprende porque “el dolor de la subordinación es la vida normal” (Berlant, 2012: 601). Su desafección difiere hondamente de las voces que se introducen, a pesar suyo, en su discurso. Son las voces de personajes que además de estar marcados por la subordinación, sufrieron un trauma. Su dolor viene de interrupción repentina de la vida cotidiana y su reacción es rabiosa. La primera voz es la de su abuelo. El cuento empieza con la descripción del viejo, esquelético, rabioso, alcohólico, que lo amenaza continuamente con el bastón, lo regaña con rabia, le pega. Le habla con palabras en castellano o murmura “cosas en la lengua de los indios” (82) que el chico no entiende:

cada palabra tiene su dueño [...] una palabra justa hace temblar la tierra. La palabra es un rayo, un tigre, un vendaval [...] ¿Sabés lo que le pasa al que miente? [...] la palabra lo abandona, y al que se queda vacío cualquiera lo puede matar. (83)

Él era un violinista, pero cuando un cazador encontró petróleo en la tierra de los maticos, él ayudó al gobierno a desalojarlos. Los maticos fueron asesinados, sus casas quemadas, las mujeres violadas<sup>10</sup>. Terminada la devastación, el abuelo no recibió la recompensa prometida. Se encontró sin dinero, sin amigos y con la carga de una culpa. Empezó a tomar, volviéndose un viejo insufrible, y ahora el nieto es el blanco de su rabia. Un día el muchacho encuentra a un matico tirado al borde de la calle: “Era alto, grande. El taparrabos apenas le cubría los huevos. Indio sucio, vicioso, decía la gente” (83). La gente y los autos lo esquivan, sin intentar despertarlo. Es una circunstancia realística. Expropiados de sus tierras, los maticos a menudo fueron a la ciudad y en la imposibilidad de conseguir trabajo muchos se volvieron indigentes, a veces alcohólicos. El matico del cuento es uno de los indios que, como dice J. Estermann citando a Franz Hinkelammert, “ya no tienen ‘el privilegio de ser explotados/as’, porque no forman parte del ‘sistema mundo’ del capitalismo neoliberal tardío, sino que están fuera de la dialéctica de capital y trabajo y sobreviven como lumpen excluidos/as y masa de sobra” (2014: 9). Como en el cuento precedente, Liliana Colanzi rehúsa una visión fabulosa de los indígenas y siguiendo a Lucas Bessire se distancia, a nivel de la representación literaria, de modelos interpretativos estancados. La ipermarginalidad del matico y la destrucción del medio ambiente delatan la violencia estructural denunciada por Bessire:

Instead of psychosocial types like the Chief, Shaman, Warrior, and Enemy, I found diabolical spirit anthropologists, partially reconstituted souls, bulldozers, madness, addicts [...] Instead of jaguars who are humans, I found Indians who were animalized. Instead of wisely multinaturalist

<sup>10</sup> El cuento podría referirse tanto a hechos del pasado como a un tiempo muy reciente. Sin confundir la ficción con la realidad extratextual, el hallazgo del petróleo, la edad del abuelo y la violencia desmedida desatada en contra de los indígenas en el cuento hacen pensar en una etapa de la historia boliviana antecedente al gobierno de Evo Morales. Cfr. nota 4.

primitives crossing human/nonhuman divides at will, I found increasingly sharp and nonnegotiable divides between nature and culture, primitive and human, past and future. (2014: 15)

La situación de desamparo absoluto del mataco tirado en la carretera tiene una resonancia en uno de los mitos más conocidos de los matacos que presenta a la figura de un hombre desgraciado:

Hubo antaño un hombre joven.  
Y este hombre estaba asqueroso  
Y era un hombre inútil este joven.  
Cada noche se iba a dormir afuera. (Tovar, 1981: 125)

Mientras la gente franquea el cuerpo del indio como si fuera un objeto molesto, el muchacho muestra interés hacia el mataco y se pregunta “¿Con qué soñaba? ¿Por qué andaba separado de su gente?” y luego comenta: “Yo lo envidiaba. Quería que el mataco se fijara en mí, pero él no me necesitaba para ser lo que era” (83). Él es movido por el deseo de conocer y de establecer una relación. Al darse cuenta de que no es posible, recoge una piedra y mata al mataco con un golpe en la cabeza. De repente, el narrador empieza a utilizar la primera persona plural: “El viento llegaba cargado del grito de las chulupacas. Nosotros, inquietos, escuchábamos en la oscuridad” (84). La anomalía gramatical, percibida por el lector, es integrada en la obviedad de unos eventos raros pero asumidos como normales. Solo después se entiende que el espíritu del mataco se metió en el cuerpo del muchacho. Lo raro sin asombro se mezcla a lo cotidiano sin conmoción. El cadáver queda en la carretera, luego:

Al día siguiente llegaron dos policías y se llevaron al mataco dentro de una bolsa negra. No hicieron muchas preguntas, era nomás un indio. Nadie lo reclamaba. Los vi tirar la bolsa con el muerto a la carrocería de la camioneta mientras hacían chistes. (83-84)

Los eventos son contados como si fueran habituales e incontestables: el asesinato de un indio, la transustanciación de su alma, el maltrato del cadáver, la justificación racista, las risas. Se reitera la violencia epistémica, antes manifestada materialmente por el desalojo de los indígenas y por el deterioro del medio ambiente en nombre del provecho. Por supuesto, el muerto no tendrá el tratamiento tradicional reservado a los difuntos y tal vez por eso en lugar de iniciar el largo viaje post mortem se queda con los vivos. Pero sobre todo, el mataco se sirve del muchacho para vengarse del viejo que traicionó a los indios. El chico guarda la piedra ensangrentada mientras la voz del mataco empieza a hablarle en su cabeza:

El corazón del mataco era una niebla roja. ¿Quién sos? ¿Qué querés? ¿Por qué te has alojado en mí?, le hablé. Yo soy el Ayayay, el Vengador, Aquel que Pone y Quita, el Mata Mata, la Rabia que Estalla, habló el mataco, y también quiso saber: ¿quién sos vos? Ya no hay más vos ni yo, de aquí en adelante somos una sola voluntad, dije. (84)

El muchacho escucha la voz del mataco, sueña sus sueños, cuenta sus historias. La madre piensa que su hijo se ha vuelto loco, le tiene miedo y llora. Ella es una voz incierta e inútil, que no contesta a las preguntas sino repite “1-1-la curiosidad e-e-s la baba del diablo” (82). El mataco en cambio es la voz certera del testigo, cuya fuerza viene del dolor. Su canto enumera las muertes de un conjunto simbiótico de personas, animales, agua, tierra:

Llegó el frío al monte, el río se secó. Ayayay. Saltó la rana en la rama, la víbora se la comió. La muchacha fue en busca de agua, muerta apareció. Ayayay. El joven salió a cazar, muerto apareció. Ayayay. El viejo se fue a su casa, muerto apareció. Ayayay. La que bailó con el otro, muerta apareció. Ayayay. El de la risa de mono, muerto apareció. Ayayay. La del mentón alargado, muerta apareció. Ayayay. Los bultos de los difuntos nadie quería tocar. Entre medio de las matas se empezaron a estropear. Las almas de los finados regresaban a llorar. Ayayay. Dijo ella: ¿Acaso entre puras ánimas nos vamos a quedar? Y al día siguiente no estaba. Ayayay. (86-87)

Liliana Colanzi construye literariamente el habla del mataco cuya carga emotiva desentona con la displicencia del muchacho. La relación fantástica entre el chico y el mataco es una alianza, que sustituye la filiación fallada de la familia del protagonista. Se podría leer como una alianza intensa y disyuntiva, que remite a una relación pre-individual y que no sirve para ordenar, controlar, discernir. La familia, cuestionada y luego en parte recuperada en “La Ola”, aquí no propone valores por preservar, tampoco es el remedio a la crisis y el extravío sufridos por sus componentes. Más bien la institución familiar es una condena. La madre del muchacho quedó embarazada de un vendedor de ollas de paso por el pueblo y el viejo le reprocha y remarca su procedencia: “Usted, flojo, marica, mentiroso, salga de aquí, dijo... Usted es como la caña, hueco por dentro<sup>11</sup>, hijo de qué semilla serás” (85). Alentado por la voz del mataco, tras la humillación de los enésimos improperios, el joven mata al abuelo. La madre intuye lo que ha pasado y un día, devastada, se va de la casa.

El chico ha quedado solo y el mataco, tras seguir con su canto doliente, le anuncia el inicio de algo nuevo: “Los vientos están cambiando, hijo de araña venenosa, para vos. Comienza un nuevo ciclo, se abre el cielo, poné atención. Ayayay” (87). El protagonista decide irse y viaja con un camionero hacia Santa Cruz. En el camión el muchacho tiene un sueño: estaba muerto y un chico hermoso como el sol lo esperaba. Él se cortó la lengua y se la entregó al chico hermoso, su Salvador. El sueño y las descripciones de la naturaleza suspenden momentáneamente el tono distante e impenetrable del narrador-testigo de las primeras páginas. El recuento del viaje tiene el talante de una toma directa y el laconismo no le quita dramatismo a la descripción:

Vimos kilómetros de árboles calcinados arañando el cielo. Vimos un perezoso con la espalda quemada que se arrastraba por la carretera. Vimos un letrero que decía: Cristo viene, y más adelante otro que decía: Hay pan y gasolina. (88)

---

<sup>11</sup> Para los matacos, el mal se instala en los huecos (Colazo, 2009: 49).

El retrato del paisaje afectado es breve, pero la enumeración construida a través de la anáfora (“vimos”) le confiere una dimensión catastrófica e irreparable, mientras la disonancia entre las víctimas (los árboles secos y el perezoso herido) y los carteles humanos produce una estridencia elocuente. A diferencia de la narradora de “La Ola”, la voz del chico ante todo mira a la realidad material. Su emotividad, que lo perturba, se expresa en el deseo de acabar con lo molesto. Tras haber tenido una relación sexual con el chofer, le pregunta al mataco “¿Lo mato?”. Cuando se queda un rato en el patio de la casa del conductor y se da cuenta de que uno de sus hijos es mongólico, saca su piedra de la mochila para asesinarlo.

Mientras el conductor está en la cama con su mujer, el joven da un paseo. De nuevo, las descripciones de la naturaleza son atentas y un poco más propensas a la emotividad: “El monte se puso apretado de caracorés espinosos cargados de esa tuna que los tordos bajan a picotear. Y, en un claro, la poza de aguas calientes se abrió burbujeando como sopa” (89-90). La luz y el vapor al principio le ofuscan la mirada, pero luego el joven ve a un animal:

Echado sobre la roca, el pulpo ondulaba sus tentáculos. Los brazos eran boas gordas y rosadas, cubiertas por ventosas del tamaño de una pelota de billar. Y envolvían a un cachorro de zorro<sup>12</sup> que temblaba, asustado hasta para escapar. El bicho parecía una gelatina enorme derritiéndose en el sol. El lugar apestaba a pescado, a mujer. Cuando me sintió acercándome desde la orilla, el pulpo enroscó sus brazos como señora gorda que recoge sus faldas para cruzar el río. Se arrastró hacia la agua, rápido, desconfiado, el pulpo, dejando atrás su presa. El último tentáculo desapareció con un latigazo: en la superficie reventaron burbujas calientes. El zorro chiquito saltó de nuevo al monte, libre ya, y al rato todo estaba quieto y parecía que nunca hubiera habido bicho. Unos pescados transparentes, de esos a los que se les ve la tripa, comían cerca de la orilla. Pero el bicho gigante debía estar durmiendo o esperando abajo, en el fondo de la agua. (90)

La construcción paratáctica confiere ritmo, evidencia descriptiva y eficacia a la narración del evento fantástico. La visión tampoco tiene un clímax ascendiente y el símil (“enroscó sus brazos como señora gorda que recoge sus faldas para cruzar el río”) casi ridiculiza el pulpo, menoscabando su misterio. El narrador mantiene un tono despojado de todo tipo de énfasis y eso diluye la tensión y la bipolaridad entre lo raro y lo real. Además, a pesar de que acaba de salvar la vida a un cachorro de zorro, el narrador no se muestra impresionado. El muchacho no logra integrar en su horizonte ni los hechos reales (el abuelo borracho, el mataco tirado en la carretera, la madre abandonada) ni los hechos raros (la voz en su cabeza, el pulpo en el bosque). Pero mientras lo real se configura como una sustancia ominosa que suscita interrogantes explícitos, como en el caso del mataco (“¿Por qué andaba separado de su gente?”, 83) o implícitos (¿Por qué se quemaron los árboles?), la presencia inverosímil del pulpo no suscita preguntas. Además el muchacho pone en el mismo nivel el asco suscitado por la mancha de orina en el pantalón del abuelo y la molestia por el olor a pescado cerca del pulpo. Todo es una pesadilla. Él se queda en el nivel de la percepción sensorial inmediata porque los

<sup>12</sup> En la primera versión del cuento, publicada en revista, la presa es un aguará, nombre guaraní de un cánido típico de la región del Chaco. Ver nota 8.

eventos, las personas, los animales no son verdaderamente comprensibles, no tienen un sentido. Simplemente, lo arrastran. Dice Liliana Colanzi: “Mis personajes no avanzan: caminan en círculos. Por eso es que la acumulación de experiencias no les sirve de nada” (Colanzi, 2011)<sup>13</sup>.

En los mitos matacos, hay muchas referencias a la imposibilidad de acceder al agua de un lago o de un río. Por ejemplo, se relata la historia de un carancho que mata a un animal que está en el agua e impide a los vecinos saciar la sed (Arancibia, 1973). Pero no hay referencias a pulpos, menos aún a pulpos extraños que comen mamíferos y que pueden vivir fuera del agua y en los lagos. Se puede suponer que más que con fuentes indígenas, Liliana Colanzi haya establecido una intertextualidad con la obra de Lovecraft, aludiendo a Cthulhu<sup>14</sup>. Escondido en el fondo del agua, la imagen del pulpo podría remitir a un peligro oculto, al miedo al abismo. También podría ser la conocida metáfora política del capitalismo, que extiende sus tentáculos ávidos y penetrantes, empeñados en sustraer los recursos<sup>15</sup>, a destruir la vida que en ese caso estaría representada por el cachorro de zorro. En la lectura de Durand (2009: 121), el pulpo, con sus tentáculos, es el animal que ata por excelencia. Cada una de estas referencias puede encontrar un sentido lógico en el cuento, desde la correlación con el capitalismo devorador insaciable, al miedo, a la búsqueda de una relación. Tal vez la explicación que más agrega al sentido del cuento es la de los tentáculos como concatenaciones entre seres en devenir, como los personajes del video de *Weird fishes*. Siguiendo a Donna Haraway (2016) los seres tentaculares expresan conexiones espesas, profundas, forman redes y nudos de relaciones. La presa enroscada en el tentáculo del pulpo es un fragmento de una totalidad, que se anuda con otros fragmentos. El sufrimiento del zorro pequeño pertenece a un conjunto más amplio del cual el muchacho forma parte. En la mitología andina, el zorro es un animal relacionado con un ámbito polivalente, que reúne aspectos negativos y positivos. Es el espíritu protector de las casa y del *ayllu*, pero es castigado por su conducta codiciosa y su comportamiento nefasto<sup>16</sup>. Pero me interesa resaltar que el zorro para los ayamara es también un *wajecho*, palabra que indica la soledad y especialmente la orfandad (Kessel, 1994: 237). Su vulnerabilidad y desamparo forman un nudo de intensidades que el joven percibe instintivamente desde su abandono.

Entonces, más que explicar la rareza de la situación, se trata de averiguar los efectos que esta puede tener. Como en “La Ola”, aunque sin expresar emoción, el protagonista se encuentra en la posibilidad de sentirse parte de una relación más amplia, entrevé la posibilidad de un con-devenir (Haraway, 2016) en una región infectada que le duele. Sin embargo, él se queda en una dimensión dolida, en la pesadilla. La extrañeza de un pulpo fuera del agua podría leerse como la manifestación de un paisaje natural totalmente alterado, un desorden. Es un *muddle*, siguiendo a Donna Haraway, un hábitat

<sup>13</sup> En la entrevista, la escritora se refiere a los protagonistas de *Vacaciones permanentes*, pero la descripción encaja bien con unos personajes de *Nuestro mundo muerto*.

<sup>14</sup> Se considera la alusión una modalidad de la intertextualidad.

<sup>15</sup> Por ejemplo, Martínez Estrada escribe: “la vía férrea fue un sueño de la metrópoli que tendió como tentáculos depredatorios a la pampa” (1996: 46).

<sup>16</sup> En el *Huarochiri*.

perjudicado que reclama una intervención. Pero el pensamiento tentacular contagia al joven solo parcialmente, de forma espontánea.



Después de la visión, empieza de nuevo el canto afligido del mataco:

El río se hizo veneno, el pescado se murió. La hambre fue grande, la comida faltó. Mandaron tres a cazar, ninguno de ellos volvió. Chupando huesos de jochi la gente los encontró. Ayayay. Amarrados de las manos los trajeron de regreso. Cada uno de los niños con un palo les pegó. La cabeza del más joven como zapallo se abrió. A los perros les largamos, la carne les escurrió. Los clavamos con la lanza, el fuego los cocinó. Comimos hasta saciarnos, la panza se nos hinchó. Ayayay. Estuve escuchándonos y tirando piedras en la poza hasta que me aburrí. (90-91)

Siguen intercalándose dos hablas estridentes. A través de otra voz, otra sintaxis (basada en una construcción binaria), otro ritmo (basado en la rima), se retoma la narración del desalojo forzoso de los matacos. Pero la última oración deshace el dramatismo del canto del mataco. Su voz recuerda la violencia y la injusticia sufridas, pero al mismo tiempo aburre al muchacho. Como en “La Ola”, Liliana Colanzi rehúsa construir una dimensión épica. Menos aún persigue una intención explícitamente didascálica.

Llegado a Santa Cruz, el chico, con el mataco adentro, se deja(n) *arrastrar* por el ajetreo de la ciudad. El cuento llega al final. De repente un auto lo(s) atropella y antes de morir se alcanza(n) ver al conductor:

Antes de caer nuestra alma flotó por encima de los autos. La paloma nos miró pasmada y nosotros vimos a la gente detrás de las ventanas de uno de esos edificios altos. Y ya en plena bajada, nuestros ojos se encontraron con los del conductor: era el chango más hermoso que habíamos conocido en toda nuestra vida. Nos miró con la boca abierta, con el puro asombro bailándole en los ojos. Es el Hermoso, el de tus sueños. Mi Salvador, pensamos, reconociéndolo, aquí te entregamos la lengua, tuya es nuestra voz. Y el mundo se apagó. (92-93)

El final trágico remarca la impotencia. La ira del muchacho en contra de su familia, la rabia del abuelo por la traición perpetrada y la inobservancia sufrida, el arrebato del mataco por los abusos de las empresas y del gobierno, son meramente destructivos. El vuelo final y la visión del rostro hermoso del ‘salvador’ no los preserva del arrastre. Una vez más se puede establecer una correspondencia con la escena del vuelo que cierra el video de *Weird fishes*.

La entrega de la lengua a un supuesto salvador se puede leer de acuerdo con un topos de las películas y las novelas de terror, es decir el paso de la maldición de un cuerpo a otro, para que la inquietud continúe. También podría ser una invitación a seguir contando la historia de Bolivia desde la marginalidad de la pobreza y la discriminación. Por cierto el final se enlaza a un núcleo semántico del cuento, ya puesto en evidencia: la voz. A lo largo del relato, la instancia narrativa destaca no solamente lo que dicen las voces, sino como lo dicen. El cuento empieza con la voz rabiosa del viejo, luego la voz incierta de la madre tartamuda, luego el canto y el murmullo del mataco (“esa voz tristísima y como empantanada de los indios” (84). Hay una circulación persistente de voces: en su borrachera el abuelo escucha la voz de la botella y le repite “cállese cállese”, mientras el ruido de la televisión protege al muchacho de los insultos del abuelo. La estructura del cuento destaca la estridencia entre esas voces, entre el silencio y el habla, entre el laconismo del muchacho y el río de palabras del mataco. Y la voz del indio muerto no es la de un chamán, ni de un héroe, sino la de una entidad anómala que no tiene ninguna sacralidad. La interrupción violenta de la relación ancestral con la tierra le impide el acceso a lo sagrado. Aparentemente viene de otro espacio y otro tiempo, pero el mataco es el testigo y la víctima de un abuso reciente y cercano. La relación ontológicamente constitutiva con la naturaleza se quebró: casi muertos de hambre, los matacos tuvieron que comerse a sus perros. El canto del mataco es una elegía firme, sin concesiones sentimentales, para una región que los indígenas ya no pueden habitar. Su discurso no es místico, ni él tiene una misión sagrada, simplemente él es el “ayayay, el Vengador, ... la Rabia que Estalla” (84).

#### CONCLUSIÓN. HUNDIMIENTO Y ESCAPE

En la primera parte del trabajo, se ha individuado la peculiar conjugación, en unos textos del siglo XXI, de tres elementos: lo raro como recurso para narrar una condición emotiva crítica que se configura en un movimiento en su forma pasiva, ser arrastrado. Si en la construcción pasiva el verbo arrastrar indica la condición de ser tirado a la fuerza por algo o alguien (por la depresión y por la marginalidad, por lo que respecta a este trabajo), en su forma reflexiva se refiere a un movimiento cansado a ras del suelo. En su forma activa significa “Llevar adelante o soportar algo penosamente”. Es también una acción que implica el uso de la fuerza: “Llevar tras sí, o traer a alguien a su dictamen o voluntad” y “Dicho de un poder o de una fuerza irresistible: impeler”. Todas las entradas del diccionario de la RAE remiten a acciones o consecuencias que en la lectura de Mark Fisher caracterizan modalidades individuales y relaciones del capitalismo real. Es decir, al ser arrastrados por un sistema que marginaliza y luego culpa, que promete y

no mantiene, los personajes de *Weird fishes* o de los cuentos analizados, cuestionan el convencimiento de que el individuo es el único creador de su actuación, el único responsable de sus fallas. Por el contrario, hay una estructura abstracta que determina los convencimientos y las percepciones, las conductas y las opiniones e incide en la emotividad. Pero Fisher también amonesta diciendo que esta estructura impera y sojuzga con la contribución de los individuos (2009: 47-48). Un enfoque disyuntivo, entonces, podría cambiar el arrastre por una fuga, luego una fuga por un camino. Es la opción adoptada por unas estéticas de la rareza que superan los confines geográficos y genéricos. No es casual que en los cuentos de Liliana Colanzi y en la canción de Radiohead se realiza una conjunción entre lo extraño y la postración. Rearticulando el sentimiento de lo fantástico de Julio Cortázar, las infracciones de lo raro permiten desarmar la pretensión de la obviedad y de lo necesario, desmantelando unos pensamientos interiorizados. Acceden a mostrar las fallas y las contradicciones del discurso hegemónico, formulando las preguntas adecuadas. Pero hay una diferencia sustancial con el siglo pasado: la salida de la enajenación y la postración para los autores del XXI siglo y para los personajes náufragos de los cuentos se fundamenta en la posibilidad de cuestionar y rechazar el sistema capitalista que parece *absolutamente individual*.

De hecho, en la colección de cuentos *Nuestro mundo muerto* hay una reiterada condición de naufragio. Los personajes jóvenes de Liliana Colanzi a menudo están perdidos, no porque hayan extraviado una dirección, sino porque nunca la han tenido. La familia es incapaz de amparar, explicar, encauzar. Por ese motivo, lo raro no se define como invasión de un espacio protector y reconocible, sino como una instancia que se diluye en un espacio que ya es anómalo e inquietante. La aflicción también se debe a esa condición de desamparo en una sociedad que marginaliza a los pobres, a los indígenas o a los que no están a la altura de las expectativas del sistema. Se debe a una sociedad que persiguiendo el mito del capitalismo avanzado produce un sistema donde una niña debe caminar por horas con los pies congelados para encontrar a un médico, y un mataco lleva días tirado al borde de una carretera. En “Chaco” y “La Ola” el encuentro con el otro (un mataco, una cholita, un taxista, un pulpo) es el encuentro con sujetos que presentan, realmente o simbólicamente, perspectivas diferentes. Entre esas diferencias se establece una alianza incierta pero que puede ser fecunda en cuanto capaz de desplazar una aproximación dual. Entonces, a partir de lo *absolutamente individual*, se podría producir un paso hacia una dimensión colectiva. De acuerdo con la síntesis disyuntiva de Deleuze, la diferencia es un devenir, es una relación heterogénea que elude la superación de la contradicción y la conciliación de los opuestos. La pluralidad de lo real no se diluye ni se disuelve en una unidad, sino se reafirma a través de las diferencias mismas, corporeizadas y relacionadas entre sí, recíprocamente afectadas. En ambos cuentos se verifica un desplazamiento, un distanciamiento de sí mismos, determinado por el encuentro, por la relación, por el reconocimiento de una historia enredada. Estos movimientos no necesariamente permiten transformar el hundimiento en escape, no necesariamente interrumpe el arrastre, pero desorientan, cambian la dirección y la forma

de las fuerzas. No es una perspectiva consoladora, sino una posibilidad que pasa por la acción imaginativa de la escritura de la rareza.

#### BIBLIOGRAFÍA

- ARANCIBIA, Rubén Gerardo (1973): *Vida y mitos del mundo mataco*, Buenos Aires: De Palma.
- BERLANT, Lauren (2012): *El corazón de la nación. Ensayos sobre política y sentimentalismo*, México: Fondo de Cultura Económica [e-book].
- BESSIRE, Lucas (2014): *Behold the black caiman. A chronicle of Ayoreo life*, Chicago/Londres: The University of Chicago Press.
- COLANZI, Liliana (2016a): “Chaco”, *Letras Libres*, 38, pp. 38-41.
- COLANZI, Liliana (2016b): *Nuestro mundo muerto*, México: Almadia.
- COLANZI, Liliana (2017): “Entrevista”, *La opinión*, 22 de enero.
- COLAZO, Susana (2009): “La noción del mal y su experiencia entre los mataco-wichi. Chaco austral”, *Revista Nordeste-Investigación y Ensayos*, 29, pp. 117-129.

- CORTÁZAR, Julio (2010): *Historia de cronopios y de famas*, España: Punto de lectura,
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix (2004): *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos.
- DURAND Gilbert, (2009): *Le strutture antropologiche dell'immaginario-Introduzione all'Archetipologia generale*, Bari: Dedalo.
- ESTERMANN Josef (2014): “Colonialidad, descolonización e interculturalidad”, *Polis*, 38, pp. 1-19.
- FISHER, Mark (2009): *Capitalist Realism: is there no alternative?*, Winchester: Zero Books.
- FISHER, Mark (2014): *Ghosts of My Life: Writings on Depression, Hauntology and Lost Futures*, Winchester: Zero Books
- FISHER, Mark (2017): *K-punk: The Collected and Unpublished Writings of Mark Fisher (2004-2016)*, London: Repeater Books.
- FISHER, Mark (2018): *The Weird and the Eerie*, London: Repeater Books.
- FOUCAULT, Michel (1968): *Las palabras y las cosas*, Argentina: Siglo XXI Editores.
- GUTIÉRREZ LEÓN, Anabel (2017): “El cuento boliviano del siglo XXI: ruptura de fronteras en los cuentos de Giovanna Rivero, Magela Baudoin y Liliana Colanzi”, *América sin nombre*, 22, pp. 49-59.
- HARAWAY, Donna (2016): *Staying with the Trouble-Making Kin in the Chthulucene*, Durham/London: Duke University Press.
- JEMIO, Miriam Telma (2017): “La mancha negra se extiende en el Aguara Güe”, *Connectas*.
- JOSSA, Emanuela (2020): *Patologia della casa. Lo spazio domestico nel racconto ispanoamericano del XXI secolo*, Catanzaro: Rubbettino.
- KESSEL, J. J. M. M. Van (1994): “El zorro en la cosmovisión andina”, *Revista Chungara*, 2, pp. 233-242.
- MARCUSE, Herbert (1983): *Eros y civilización*, Madrid: Sarpe.
- MARCUSE, Herbert (1993): *El hombre unidimensional. Ensayo sobre la ideología de la sociedad industrial avanzada*, Buenos Aires: Planeta.
- MARTÍNEZ ESTRADA, Ezequiel (1996): *Radiografía de la pampa*, Costa Rica: Universidad de Costa Rica.
- NANDORFY, Martha J. (1991): “La literatura fantástica y la representación de la realidad”, en Roas, David (ed.): *Teorías de lo fantástico*, Madrid: Arco Libros, pp. 243-264.
- TOVAR, Antonio (1981): *Relatos y diálogos de los matacos*, Madrid: Ediciones Cultura Hispánica del Instituto de Cooperación Iberoamericana.
- ŽIŽEK, Slavoj (2005). *Bienvenidos al desierto de lo real*, Madrid: Akal.