

Forma e historicidad de lo fantástico: Descontento realista y profundidad espacial en Liliana Colanzi

Roberto Cruz Arzabal

Universidad Veracruzana

Abstract

In this paper I propose a double reading of Liliana Colanzi's *Nuestro mundo muerto* (2016). First, through the study of the formal specificity of the short stories. For that purpose, I draw from the characterization of her work from two different but complementary concepts: the global Latin-American fantastic fiction as part of the global new weird (Sanchiz y Bizzarri) and the literatures of the realistic discontent (Amatto). Then, after considering the literary form as the space of conflict between the work of art and its historicity (Eyers), I study how the short stories of Colanzi have a form that I suggest to call "interference". In the second reading, I study the spatial dimension of Colanzi's work from two axis: the territorial extension previously analyzed by González Almada as "textualization of territory" and the spatial stratification as the smooth and the striated, according to Deleuze and Guattari. After underscore the richness of both axis, territoriality, and deepness, I analyze the short story "Nuestro mundo muerto" to read it as a speculation on temporality of the human and the non-human in the Late Capitalism crisis. In the intersection between form and space it will be possible to see the conflicting historicity.

Keywords

Latin American fantastic fiction, literary form, the smooth and the striated, realistic discontent, Liliana Colanzi

Resumen

En este artículo propongo una lectura doble de la obra de Liliana Colanzi, *Nuestro mundo muerto* (2016). Primero, mediante el análisis de la especificidad formal de los cuentos. Para ello, parto de la caracterización de su obra desde dos conceptos distintos pero complementarios: el fantástico hispanoamericano global como particularización del nuevo *weird* global (Sanchiz y Bizzarri) y las literaturas del descontento realista (Amatto). Luego, al considerar la forma literaria como el espacio de disputa entre la obra y su historicidad (Eyers), estudio cómo los cuentos de la autora poseen una forma que propongo denominar “interferencia”. Segundo, estudio la dimensión espacial de su obra desde dos ejes: la extensión territorial previamente analizada por González Almada como “textualización del territorio” y la estratificación del espacio en liso y estriado, según Deleuze y Guattari. Tras identificar la riqueza de los ejes de territorialidad y profundidad, me detengo en el análisis del cuento “Nuestro mundo muerto” para leer en él una especulación sobre la temporalidad de lo humano y lo no humano en la crisis del capitalismo tardío. En la intersección entre forma y espacio será posible identificar en los cuentos su historicidad contradictoria.

Palabras clave

Literatura fantástica latinoamericana, forma literaria, lo liso y lo estriado, descontento realista, Liliana Colanzi

Introducción

La obra de Liliana Colanzi (Santa Cruz, 1981) ha tenido una notable atención crítica a pesar de que es todavía breve y de que no necesariamente ha circulado por los caminos más reconocidos del campo literario latinoamericano. A pesar de que fue incluida en la selección Bogotá 39 —y que esto supone una visibilidad amplia para los mercados literarios globales—, su obra se ha publicado en editoriales independientes de circulación restringida. Su posición emergente dentro de estos circuitos se mueve entre la adquisición de prestigio y los gestos afirmativos producidos en sus márgenes. Por ejemplo,

como egresada y profesora de la Universidad de Cornell al mismo tiempo que escritora de cuentos, un género con frecuencia considerado menor entre la crítica publicitaria, y fundadora de Dum Dum, editorial boliviana independiente enfocada en géneros no dominantes y en el rescate de “proyectos periféricos de otras épocas que no encontraron su lugar en el canon”.

En los cuatro libros que ha publicado —*Vacaciones permanentes* (2010), *La ola* (2014), *Nuestro mundo muerto* (2016) y *Ustedes brillan en lo oscuro* (2022, premio Ribera del Duero)— ha construido con solidez una poética cuyas características fueron tempranamente advertidas por la crítica especializada. Salvo el primero, de tono realista, los siguientes pertenecen a lo que de manera general se denomina “literatura de la irrealidad” o “literatura no mimética”, que engloba géneros como el fantástico, horror, ciencia ficción, *weird*, entre otros que han ganado notable atención en los últimos años, aunque poseen una larga y fecunda tradición.¹

El elemento más estudiado en su obra ha sido la relación entre la literatura no mimética y las representaciones sociales de la era global, en particular de Bolivia en el siglo XXI, con importantes artículos que también han estudiado la forma de lo fantástico y sus contribuciones a la reimaginación de esta. Los artículos dedicados exclusivamente a su obra son más bien escasos, son más los que la estudian o mencionan como parte de la renovación de la literatura boliviana del siglo XXI (Fisbach; González Almada, Gutiérrez León; Virguetti Villarroel), la narrativa latinoamericana en el entorno mundial (Sánchez Martínez) o del fantástico latinoamericano (Amatto; Bizzarri; Jossa; Sanchiz y Bizarri). Estos artículos proporcionan algunas coordenadas actuales para leer la obra de Colanzi, aunque es obvio que no se reducen a ellas. En este artículo propongo una lectura doble de su obra. Tomo como punto de partida dos elementos que la crítica anterior ya ha estudiado con acierto.

En el primer apartado, tras considerar el estado de los debates sobre la caracterización de la literatura no mimética en español, estudio el problema de la forma literaria. Gracias a la teoría de Tom Eyers en torno a la forma literaria como un espacio de especulación crítica en el que la obra responde a sus condiciones de producción, propongo denominar la forma que Colanzi utiliza en algunas de sus obras como “interferencia”. Con ello, espero vincular los elementos de su obra previamente estudiados desde las perspectivas del *weird* global, al que pertenece el “nuevo fantástico hispanoamericano” (Sanchiz y

¹ Para una revisión del estado de la cuestión de las teorías y críticas de lo fantástico en español, véase el artículo de Gregori consignado en la bibliografía.

Bizzarri), y el descontento realista (Amatto) con las contradicciones del mundo contemporáneo, especial, pero no exclusivamente, las de la sociedad boliviana contemporánea.

En el segundo apartado estudio la dimensión espacial de su obra desde dos ejes: la extensión territorial previamente analizada por González Almada como “textualización del territorio” (2016) y la estratificación del espacio en liso y estriado, según Deleuze y Guattari (*Mil mesetas*). Aunque comentaré brevemente varios cuentos, haré finalmente una lectura detenida del cuento “Nuestro mundo muerto” en el que propongo establecer la relación entre extensión, profundidad, historicidad y forma literaria.

Descontento realista e interferencia en Liliana Colanzi

En los últimos años se ha desarrollado un debate discreto sobre las renovadas definiciones de lo que se conoce como literatura fantástica latinoamericana. Aunque el término ha estado en disputa y asedio prácticamente desde que la crítica se ocupó de él, tanto en lo concerniente al ámbito mundial como especialmente en la tradición americana, lo cierto es que con el cambio de siglo, el reconocimiento generalizado de lo fantástico como una modalidad fundamental de la literatura ha dado paso a discusiones sobre los conceptos y metodologías para estudiarlo (véase, por ejemplo, López-Pellisa y Kurat Ares). Esto ha sucedido también porque las obras fantásticas difícilmente se encuentran en estado puro, sino en interacciones con otras modalidades que durante el periodo moderno se vieron desacreditadas por su estrecha cercanía con la producción cultural masiva: la ciencia ficción, el gótico, etc.

Me interesa por ahora señalar dos tendencias en los estudios de lo que se ha denominado, de manera general, como literatura de la irrealidad, es decir, una que mantiene relaciones ambiguas con la mimesis realista —por lo que se le conoce también como literatura no mimética, un término acaso un poco menos escurridizo.² Las dos tendencias coinciden con otras semejantes de la crítica que se ocupa de la literatura latinoamericana. Una que la pone en diálogo con los enfoques críticos de la literatura mundial —especialmente con

² La literatura de la irrealidad es la que está basada “en la violación del orden terreno, natural o lógico y, por lo tanto, en la confrontación de uno y otro orden dentro del texto, en forma explícita o implícita” (Barrenechea 393). Como se verá más adelante, esta oposición entre órdenes será un rasgo relevante para este artículo. Para la distinción entre literatura mimética, antimimética y no mimética. Véase Zgorzelski.

los que provienen de los centros de pensamiento del Norte global— y otra que parte de la trayectoria crítica regional para tomar de ella definiciones y herramientas para identificar la singularidad de nuestras obras. Por supuesto, ambas tendencias distan de ser excluyentes o antagónicas, especialmente en un momento como el actual, cuando la literatura latinoamericana mantiene relaciones territoriales con otras lenguas y tradiciones de manera cada vez más profunda.

Dentro de la primera tendencia tomo los esfuerzos por acondicionar el llamado *new weird* en la literatura en español. El término es la actualización del *weird* anglosajón, debido por su parte a la teoría y obra de H. P. Lovecraft, cuya particularidad consiste en ser “una narrativa del horror y lo incognoscible en un mundo donde lo humano ha perdido la posición central u ordenadora del conocimiento” (Sanchiz y Bizzarri II), y proviene del título de la antología *The New Weird*, que publicaron Ann y Jeff Vandermeer en 2008. Cobró notoriedad en los estudios sobre ficción no mimética luego de la publicación de *The Weird and the Eerie* del extrañado crítico Mark Fisher.

Fisher deslinda los conceptos de *weird* y *erie* del *unheimlich* freudiano, más conocido y dominante durante el siglo xx. Los tres permiten establecer una relación entre el exterior y el interior, o bien entre lo familiar y lo extraño; mientras que el segundo se caracteriza por su relación con un afuera que está en asedio, pero que nunca aparece plenamente, los primeros invierten la perspectiva y permiten “to see the inside from the perspective of the outside” (Fisher 10) [ver el interior desde la perspectiva del exterior]. A diferencia del *unheimlich*, que hace de lo familiar algo desconocido, lo *weird* “brings to the familiar something which ordinarily lies beyond it, and which cannot be reconciled with the homely (even as its negation)” (10-11) [lleva a lo familiar algo que normalmente se encuentra más allá de él y que no puede reconciliarse con lo hogareño (ni siquiera como su negación)].

A partir de estas diferencias, Sanchiz y Bizzarri proponen situar el “nuevo fantástico hispanoamericano” en relación con la ideología y las políticas del capitalismo tardío. La caracterización principal de aquel sucedería entonces, “alrededor del intento de ‘espectralizar’ la legitimidad política de la mundialización —que aquí habrá que leer también como la ilusión epistémica de ‘mundificar’, inventar un ‘mundo’ familiar para el hombre (para todos los hombres)— descubriendo las implicaciones espeluznantes de la norma” (X).

El también llamado “fantástico hispanoamericano de lo global” pone en diálogo los procesos de desidentificación personal y migración global con la tradición literaria hispanoamericana moderna que, de otro modo, intervino en

la representación del proceso de modernización mediante tramas y personajes traídos del folclor (Bizzarri). De tal manera, invierte el rol de lo espectral de la modernidad. América Latina no es ya concebida como un territorio espeluzante *afuera* de la modernidad; sino que ahora, integrada en el cauce del mundo contemporáneo, puede percibir el afuera de lo humano como un espacio velado.

En la segunda tendencia, que retoma debates y conceptos de la tradición crítica latinoamericana, me interesa detenerme en el concepto de *descontento realista* que propuso Alejandra Amatto en un artículo dedicado a la obra de Mariana Enríquez y Liliana Colanzi. A partir del trabajo de Ángel Rama, Amatto propone transculturar las herramientas teóricas, y no sólo el objeto literario, para comprender las dinámicas que han transformado la literatura latinoamericana en las últimas décadas. Se trata de “una indagación metódica sobre las nuevas obras literarias que se escriben en América Latina, desde América Latina” (210).

En este sentido, Amatto deslinda las escrituras contemporáneas del “fantástico hispanoamericano” no de los cauces mundiales —sin tampoco negarlos ni olvidarlos— sino de la propia trayectoria de la literatura. Así, establece que frente al realismo como paradigma dominante del siglo XIX, renovado formalmente como literatura de compromiso social en el siglo XX, las literaturas contemporáneas pueden agruparse bajo un término no sólo taxonómico sino estratégico. Llama “literaturas del descontento realista” a las que “desafían [al paradigma realista] exponiendo su discrepancia desde una conjunción basada en lo estructural. Su insatisfacción es múltiple y diversa, abordan temas que increpan de manera incisiva al lector y a la crítica . . .” (216).

A diferencia de algunas de las lecturas nacidas del *weird* fisheriano, que analizan y deslindan las obras desde aspectos temáticos y culturales, Amatto establece una teorización que no deja de lado el aspecto literario de las obras. La diferencia no es de orden tópico sino ontológico, es decir, el descontento no aparece como referente temático de un mundo ajeno —extraterrestre, fantasmal, feérico— sino como parte del entramado textual que organiza el mundo narrado; es, como indica la autora, en las “estrategias y montajes textuales” (217) donde las literaturas del descontento realista y el realismo se distinguen.

El descontento realista no es, sin embargo, exclusivamente una reacción antagónica al realismo, sino que se escribe tomándolo como punto de partida para diferir de él. Es la producción de una diferencia; algo que afirma

paradójicamente su antecedente, pero no lo asume. Las literaturas del descontento realista no niegan los principios con los que se escribe la presunta mimesis de la realidad, sino que los usan para mostrar que esa representación es también imaginación y producción. No desestiman el realismo, sino que lo sacan de su órbita. Al sacarlo de quicio, el descontento aparece como la disyunción posible del realismo; no su opuesto sino su contradicción dialéctica.

Es claro que, aunque distintas, ambas tendencias de caracterización pueden compartir horizontes y principios. Mientras que lo *weird* introduce lo ajeno en lo familiar, el descontento realista nace “desde antiguas periferias modélicas, así como temáticas” (Amatto 216) que se integran en la representación de la realidad. En ambos casos se trata de hacer aparecer un afuera que ingresa para modificar, para alterar lo aparentemente estable. En el caso de lo *weird*, se trata de una ajenidad temática o ambiental, mientras que en el descontento realista de una de orden estructural.

Para Fisher, la forma/procedimiento más apropiada para el *weird* es el montaje, pues al provocar el encuentro entre dos cosas que no deberían estar juntas produce una sensación de extrañamiento ante el realismo. En las literaturas del descontento realista el montaje no es la causa del extrañamiento sino su consecuencia. El descontento responde al realismo mediante la *inyunción* de lo periférico.³ Las literaturas del descontento integran lo no literario para hacerlo evidente. Para familiarizar lo ajeno.

Tanto lo *weird* como el descontento realista rebasan los moldes genéricos en los que se agrupaba tradicionalmente a la literatura fantástica, gótica, etc. No son géneros sino disposiciones. Más allá de que puedan adaptarse mejor a ciertos géneros o medios, favorecen ciertas formas, como las que tienden a la ambigüedad, a la conjunción, al desajuste, entre otras.

La obra de Liliana Colanzi ha sido analizada dentro de las dos tendencias que he comentado previamente. Ya como parte del *weird* global (Bizzarri, Jossa), ya como una de las representantes clave del descontento realista (Amatto). A partir de estos análisis, estudiaré su obra desde la especificidad de lo que propongo denominar la “forma interferencia”.

Antes de definirla, haré un breve excursus sobre el problema de la forma y la interpretación. En su libro *Speculative Formalism* Tom Eyers establece una

³ El término, como se sabe, proviene de la traducción de *Espetros de Marx* de Jacques Derrida, quien escribe que “La inyunción misma (que dice siempre: elige y decide dentro de aquello de lo que heredas) no puede ser una sino dividiéndose, desgarrándose, difiriendo ella misma . . .” (30).

teoría materialista para comprender el proceso de producción de forma —o formalización— de las obras literarias. Partiendo de los trabajos de Pierre Machery, Louis Althusser y Paul de Man, Evers propone pensar la forma literaria como un sitio de disputa de la historicidad de la obra literaria; en sus palabras, la forma es “the conflicted, multiply distributed, and plastic site where truths specific to literature are rendered contingent but also given their only opening to the world, and from which other formal logics in other domains may be better understood . . .” (6) [el lugar conflictivo, multidistribuido y plástico donde las verdades específicas de la literatura se vuelven contingentes, pero también poseen una apertura al mundo desde donde se pueden comprender mejor otras lógicas formales en otros dominios].

Según Evers, el proceso de formación de la obra literaria moderna permite que la imposibilidad de un cierre hermenéutico no sea un fallo sino la condición de posibilidad fundamental de la obra (8). Contrario a otros formalismos, el de Evers no considera la historicidad como un elemento contextual o externo a la obra, pero tampoco —como cierta tendencia de la crítica sociológica— como un mero síntoma que interrumpe el proceso de significación. La forma es el sitio en el que la obra literaria puede especular sobre su propia historicidad sin reducirla a una representación; y es en los fallos y en las fracturas de la mimesis en las que esta aparece. Gracias a su labor de formalización, la obra literaria puede simultáneamente evadirse de sus condiciones de posibilidad históricas y refigurarlas bajo las condiciones estructurales de la literatura. La literatura, asegura Evers, “embodies a formal speculative capacity that prevents their final absorption or neutralization by those prior conditions, even as the result may well be stasis or immobility rather than, say, contestation or critique” (1) [Encarna una capacidad especulativa formal que impide su absorción o neutralización final por esas condiciones previas, aun cuando el resultado bien puede ser estasis o inmovilidad en lugar de, digamos, contestación o crítica].

Me interesa la teoría de Evers porque fue elaborada en diálogo con la poesía moderna anglosajona. Esto supuso analizar la historicidad de obras literarias cuyo principal atributo era escapar de los efectos miméticos de la narrativa modernista. En su lectura destaca el papel que adquiere el entramado entre historia y política en obras que no pocas veces fueron pensadas como ajenas a estas. Con frecuencia, esta es una crítica que se hace desde posiciones realistas contra las literaturas no miméticas, pues se ve en ellas una reticencia o, en el mejor de los casos, una alegorización obvia de la realidad social. Ante estas, la lectura más chata veía en el realismo la adecuada representación de

lo real y, por lo tanto, la única vía legítima para la crítica. De manera opuesta, Fredric Jameson, a quien difícilmente se podría acusar de formalista, considera que el compromiso con la mimesis del realismo moderno no debe ser confundido con la creencia de que era posible representar la totalidad social sino que su función era “ [to] demonstrate its failure, its structural incapacity to represent reality, to designate its grandiose project of doing so as ‘mere’ art and artifice, in an autoreferentiality of the aesthetic as such and its overweening autonomy” (2015, 292) [demostrar su fracaso, su incapacidad estructural para representar la realidad, para designar su grandioso proyecto de hacerlo como “mero” arte y artificio, en una autorreferencialidad de lo estético como tal y su desmesurada autonomía].

Si la empresa realista llegó a sus últimas consecuencias con la autorreferencialidad como una manera de mantener el compromiso con la mimesis como fracaso, es posible pensar en las literaturas del desencanto realista como una afirmación de los poderes de esta, pero no de manera directa.

El descontento realista no pretende alienarse de la realidad social mediante la imaginación, sino, al contrario, integrar las contradicciones sociales en la familiaridad del relato. Para Amatto las literaturas del descontento realista se escriben “frente a una realidad social que la literatura de estas escritoras pretende evidenciar” (217), no de espaldas a ella.⁴ La evidencia de la realidad, sin embargo, no aparece dispuesta en las obras mediante la denuncia ingenua y paroxística, sino como contradicción temática y, esto es más importante, estructural.

La propia Colanzi declaró en una entrevista, a propósito del mundo indígena en su obra, que le interesaba 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” (“La voz”). Esta voluntad de hacer evidente la realidad de manera espectral mediante

⁴ Esto recuerda a una de las funciones de lo fantástico en relación con la realidad social según lo explicó Jackson: “the fantastic traces the unsaid and the unseen of culture: that which has been silenced, made invisible, covered over and made absent” (160) [Lo fantástico traza lo no dicho y lo no visto de la cultura: aquello que ha sido silenciado, invisibilizado, encubierto y ausente] Coincidentemente, en el ámbito hispanoamericano “[l]os efectos de una modernidad desigual, heterogénea y multi-temporal definen los complejos procesos que marcaron las formas de producción y consumo de la C[iencia] F[icción] latinoamericana” (López-Pellisa y Kurlat Ares 11).

contrastes puede trasladarse a otros aspectos de su obra. A esto es a lo que propongo llamar la “forma interferencia”.

Una interferencia es la superposición de dos ondas distintas en un mismo medio; de manera general, es un tipo de interrupción o alteración mutua producido por el choque de las ondas en movimiento. En el plano narrativo, la interferencia sucede cuando un elemento de la obra se superpone a otro —en un nivel temático, estilístico o estructural—, dando como resultado la alteración de ambos. En tanto que la interferencia es el resultado de un choque, las ondas que interfieren entre sí son mutuas condiciones de visibilidad. Si un elemento no es perceptible puede serlo gracias a la interferencia con otro, pues el resultado del choque será la presencia de la alteración. A semejanza del montaje en el *weird* según Fisher, la interferencia en la obra permite hacer evidente una realidad sin necesidad de representarla.

La forma es el sitio en el que la realidad y la imaginación chocan para producir efectos de visibilidad. El descontento realista es una respuesta a la realidad social contemporánea y al paradigma realista; esto significa que aunque aquél responde a estos, tanto la realidad como el paradigma de representación son las condiciones de posibilidad del descontento, y por ello son indisolubles de su emergencia. El choque es el factor fundamental de la forma interferencia. Las interferencias son una respuesta estratégica a las causas que las hacen posibles y que son mostradas por las obras. Estas se escriben condicionadas por problemas, pero se mantienen alejadas de ellos de tal manera que fueran discernibles sin dejar de estar vinculados.

Retomo la metonimia conceptual de la interferencia del inicio del cuento “Chaco”. En él, el personaje narrador, un joven boliviano que vive pobremente con su madre y su abuelo, nos introduce en la historia al contarnos su intento por evadir la voz del abuelo: “Yo quería olvidarme del abuelo mirando por la ventana a los suchas que daban vueltas en el inmundo cielo del pueblo. O le subía el volumen a la tele. La señal llegaba con interferencia, una explosión de puntitos. A veces eso era todo lo que veíamos en la tele: puntitos” (81).

La interferencia aparece no solamente en la referencia a la señal televisiva que no llegaba del todo a su pueblo, sino también en el intento por evadir al abuelo mirando los “suchas” —buitres americanos o *Cathartes aura*. Una evasión conduce al recordatorio de que viven en un pueblo con un cielo gris asediado por aves rapaces que, a su vez, son indicio de la presencia de cadáveres, su alimento. Como leeremos más adelante, el personaje asesinará a su abuelo —quien había participado en el despojo territorial de los indígenas maticos—, luego asesinará a un matico borracho cuyo espíritu lo hará intentar

asesinar a un niño “mongólico” y, finalmente, lo acompañará en su muerte tras ser golpeado por un auto. Los buitres, que en el inicio eran la posibilidad de escapar de la presencia del abuelo, anticiparán la secuencia de muertes desarrollada por el cuento,⁵ al tiempo que ayudarán a contar la historia del abuelo y su violencia contra los indígenas.

Sobre este cuento sostiene Jossa que “[l]a cuestión del mestizaje cultural . . . 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” (12). La reticencia a explicar la ideología indígena intenta resistir tanto el silenciamiento como la exotización. El descontento realista de Colanzi intenta escapar de la narración indigenista, pero no se aleja como para dejar de ver lo que esta denunciaba. La interferencia hace visible el fantasma del mundo indígena sin integrarlo como lo hizo el relato del mestizaje. La forma literaria dispara las contradicciones sin resolverlas y muestra las condiciones de posibilidad de la obra sin alegorizarlas. Como las ondas que producen dos piedras al caer en un mismo estanque, se revuelven en la agitación después del choque. Como explica Jossa, desde la terminología del *weird*, en el libro *Nuestro mundo muerto* “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” (21).

En otro cuento de *Nuestro mundo muerto*, “La ola”, el descontento realista adquiere matices más amplios. El cuento ha sido varias veces comentado por la crítica debido a que permite inferir la desterritorialización de la migración contemporánea, pues la trama sucede en la universidad de Cornell y en Santa Cruz, Bolivia. El personaje narrador, una joven escritora y estudiante de posgrado que recuerda a la autora, explica una serie de suicidios en su universidad mediante una fuerza espeluznante y enrarecida denominada, como el título, “La ola”. Esta fuerza es descrita como una interferencia en el ambiente: “La ciudad estaba poseída por una vibración extraña” (31); algo que Sánchez Martínez asocia con una sensibilidad “del fin” inminente que recorre la narrativa latinoamericana reciente (235). La ola aparece también como la causa de un extrañamiento sensorial: “Esa mañana me había despertado la estridencia de miles de pájaros aterrados sobrevolando

⁵ Esto es más claro con la presencia de los zorros que en el folclor andino anuncian las desgracias (Jossa 13): “Los zorros lloraban del otro lado de la carretera, por eso al pueblo le decían Aguarajasé” (83).

el techo de la casa. ¡Cómo chillaban! Cuando corrí a buscarlos, tiritando dentro de mis pantuflas húmedas, sólo quedaban finas volutas de plumas cenicientas manchando la nieve” (32).

Sobre este mismo pasaje, Jossa describe los afectos producidos por la ola, a la manera fisheriana, como un atisbo a lo Real que “es percibido como estridencia y al mismo tiempo es un ruido ensordecedor” (8). La narradora viaja de vuelta a Santa Cruz tras enterarse de que su padre ha sufrido un accidente. En el taxi del aeropuerto, el taxista le cuenta la historia de una cholita, Rosa Damiana. La historia es contada por la narradora sin referir la voz del taxista, haciéndonos leerla en su propia voz: Rosa Damiana intenta encontrar a su padre y se pierde en el desierto en medio de una experiencia mística que la conecta con las fuerzas telúricas y cósmicas del universo:

sintió en sus huesos el grito de todas esas criaturas olvidadas y supo, alcanzada por la revelación, que al amanecer encontraría a su padre y que su madre no iba a morir porque la tierra aún no la reclamaba. Conoció el día y la forma de su propia muerte, y también se le develó 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. (45-46)

El taxista, temeroso de que la cholita lo haya embrujado, la sigue buscando infructuosamente. Sin dar mayor explicación, corta su relato disculpándose “No me haga caso. Sólo los indios creen en esas cosas” (48). La presencia de las fuerzas que explicarían la existencia de una realidad mayor que la conocida, se trunca por la inconsecuencia del hombre. Su silencio detiene la historia, pero no su resonancia, pues la ola, acaso el correlato personal de esas fuerzas asedia todavía a la narradora.

El viaje de la ola desde Santa Cruz a Ithaca y de vuelta a Bolivia extiende los territorios del relato indigenista hacia los cauces del mundo global. Un país cerrado entre sus fronteras, sin mar, deja de ser un espacio extraño fuera de la modernidad, para convertirse en otro sitio más en el que la ola asedia, pues esta es lo espeluznante que unifica al norte y al sur en el *sensorium* global. El descontento realista de Colanzi escapa del binomio local/global sin hacer del primero una representación del segundo. La interferencia referida en la ola es la forma que permite mostrar las contradicciones de la sociedad abigarrada y de la sociedad global desde la negatividad del silencio final.

Escribe González Almada a propósito de este cuento y de otros de autores bolivianos coetáneos a Colanzi, que en sus obras “la identidad . . . se construye a partir del entrecruzamiento entre lo “propio” y lo “ajeno”, en la intersección de un “acá” y un “allá” que aparece como un horizonte de posibilidad para una existencia que deja ‘atrás’ aquello que la retiene en un plano de infelicidad y angustia” (2017, 155). Es decir, el descontento de la escritura no mimética no solamente proviene de la tradición de la escritura fantástica latinoamericana, sino que también puede ser una respuesta estratégica a la disolución de la fija identidad nacional. Al quebrar esa relación, la territorialización de la identidad adquiere una condición fantasmal, se vuelve una interferencia sin resolución entre discursos modernos centrales y periféricos, como se verá.

Territorialidad y profundidad, historia y geología

La forma es la relación entre elementos que organizan la obra y a los que esta les otorga visibilidad. Es la tensión entre contingencia y necesidad en la existencia de esta, por lo que privilegiar uno de los elementos implica el riesgo de entender parcialmente la complejidad de la obra y con ello, reducirla a una manifestación de patrones previamente dados. Sin embargo, es posible realizar un análisis enfocado en una de las dimensiones de la obra, especialmente cuando es en esta donde aparecen las contradicciones de las que la literatura participa.

Si consideramos que un elemento común entre las literaturas del descontento realista y la modalidad cultural de lo *weird* es la superposición de realidades distintas, cuya confrontación produce el efecto no mimético, es posible pensar el espacio ficcional como uno de los elementos más relevantes para su formalización.

La obra de Colanzi contiene numerosos espacios y territorios en los que la heterogeneidad social contemporánea se despliega. Podemos pensar en los territorios indígenas como en “Chaco” o “Cuento con pájaro”; en los espacios nacionales mestizos de “La ola” y “Alfredito”; en las ciudades y movimientos globales de, también, “La ola”, y en “Caníbal”; o en los sitios extraterrestres como en “Nuestro mundo muerto”. Esta diversidad es un signo de la importancia que tienen los lugares y su superposición formal en la obra de Colanzi.

Por esto, no es fortuito que algunos de los estudios sobre la obra de esta narradora se enfoquen precisamente en el valor de los territorios y la innovación con respecto a la tradición narrativa del siglo xx. Como se mencionó

al final del apartado previo, González Almada ha estudiado la configuración territorial de la literatura boliviana contemporánea como parte de la disolución de las nociones identitarias y políticas del Estado nación moderno. Además, ha desarrollado un aparato crítico para el estudio de la territorialización en las obras narrativas.

La estudiosa propone pensar la relación entre territorio y escritura mediante un par de configuraciones: la “territorialización de la escritura”, que es la apropiación de lo escrito como medio en el que el cuerpo y la lengua se afirman (González Almada 2016, 5), y la “textualización del territorio”, que “supone una discusión en torno a la expansión de fronteras —textuales, territoriales— tanto dentro del país como fuera de él” (6). A partir del concepto de *extraterritorialidad*, debido a George Steiner, González Almada lee la obra de Colanzi como un “estar en casa fuera de casa” —una especie de *weird* territorial. Aunque el primer libro de cuentos de Colanzi es de tipo realista, entre este y *Nuestro mundo muerto* es posible identificar una continuidad a partir de la configuración de los personajes en los espacios referenciales. Aun cuando en muchos de los cuentos los personajes intentan escapar de sus respectivas realidades, que muchas veces refieren como avasalladoras, no pueden hacerlo, aunque se trasladen físicamente, pues “el territorio empuja, repele, aísla” (16). En este sentido, es posible definir la obra de Colanzi en relación con el espacio como un continuo movimiento de aprehensión y desaprehensión.

La textualización del territorio es un proceso que resulta inseparable de la formalización de lo Real en la obra. Las dimensiones espaciotemporales son la puesta en forma de las contradicciones del capitalismo tardío, especialmente las relacionadas con el proceso de mundialización y sus crisis (Jameson 2013).

La territorialización del descontento realista, para continuar con la lectura en paralelo con el *weird*, supone el emplazamiento de dos polos: el afuera y el adentro. Qué ocupa cada una de las posiciones es obviamente variable, incluso pueden ser intercambiables dentro de un mismo relato. Es el caso paradigmático de “La ola”, donde el aparente afuera global de Ithaca y el aparente adentro mestizo de Santa Cruz se convierten en un solo adentro poroso, asediado por la fuerza metafísica de la ola. La forma interferencia sucede en el movimiento entre los polos del territorio, es el movimiento la consecuencia de los polos y estos aparecen en la medida en que el movimiento los presenta.

Es cierto que un estudio que considere estos elementos puede ser visto como limitado por el binarismo con el que opera. Sin embargo, como explica Jameson al hablar de la polaridad entre maximalismo y minimalismo en la literatura posmoderna, la oposición binaria es productiva si está unida en una tensión contradictoria “in an effort to subsume being as a whole” (2019, 314) [en un esfuerzo por subsumir al ser como un todo]. Para esto, propongo ampliar la comprensión de la textualización del territorio con el eje de la profundidad, según las definiciones de espacio liso y espacio estriado de Deleuze y Guattari.

En su análisis sociohistórico de la organización social, estos autores proponen comprender los espacios mediante un par no binario: el espacio liso y el espacio estriado. Ambos corresponden a la manera en que las sociedades se estratifican para capturar el deseo —las líneas de segmentaridad, en su terminología. El espacio liso corresponde al nómada, a la errancia “anárquica” del animal que crea un territorio mientras anda sobre él, sin diseños preconcebidos; el segundo corresponde al diseño desde el aparato del Estado, al tramado reticular que ordena y separa los componentes de una sociedad. Sin embargo, acotan, “el espacio liso no cesa de ser traducido, transvasado a un espacio estriado; y el espacio estriado es constantemente restituído, devuelto a un espacio liso” (484). No es la existencia de los polos sino su constitución en una tensión contradictoria lo que permite estudiarlos.

Deleuze y Guattari desarrollan varios modelos para denominar las formas históricas que ha tomado el movimiento entre espacios, no para identificarlos plenamente sino para mirar mediante ellos los cuerpos y las fuerzas que los animan. No deseo extrapolar los modelos al estudio de la obra de Colanzi, sino entender de qué manera la tensión entre ambos da cuenta de la estratificación de la forma literaria. Al combinar la dimensión territorial con la estratificación, el análisis permite mostrar la doble textualización de los relatos. La extensión territorial y sus dimensiones sociohistóricas.

Así, por ejemplo, en “Chaco” el mundo indígena asedia al personaje de manera explícita a través de la voz del mataco asesinado que lo acompaña y lo insta a asesinar hasta que muere, y de manera implícita, en la incomodidad ante el abuelo —recuérdese su contribución a la expulsión de los maticos— y la vida infértil en el lugar. La estratificación social, sin embargo, no solo organiza el mundo desigual y violento del Chaco, sino que se despliega territorialmente conforme el personaje viaja para escapar, tras haber asesinado a su abuelo. Lo que por un momento parece el espacio liso del nómada que deshace las fronteras entre el Chaco y Santa Cruz, se convierte

prontamente en el espacio estriado de la violencia dominante, histórica y presente.

Los personajes de Colanzi no parecen habitar los espacios sino vivir constantemente expulsados de ellos. Son personajes que no sólo se mueven o viajan, sino que no pueden “estar en”. No se puede decir que viajen porque hacerlo supone llegar a un punto; los personajes pisan simultáneamente realidades incongruentes sin resolverlas en una imagen. De vuelta a la definición del *weird*, superponen espacios y territorios sin poder experimentar plenamente ninguno, sino acaso viviendo desde un afuera definitivo. Es pertinente pensar su obra desde una “afueridad” que dota de perspectiva las dicotomías espaciotemporales y las formaliza en un mundo abigarrado en el que el espacio es simultáneamente liso y estriado, una interferencia entre posibles. El movimiento del espacio no es el paso de un umbral a otro sino la constitución radical del pliegue; lo que Sanchiz y Bizzarri llaman el “incongruente simultáneo, de lo alucinantemente copresente” (XIV) y “su condición de problemático intersticio abierto entre mundos”. La condición fundamental del desencanto realista en Colanzi es esa forma de lugar sin lugar, lugar-entre.

Quiero detenerme ahora en el cuento “Nuestro mundo muerto”, perteneciente también al libro homónimo y a mi juicio uno de los mejores de la autora, aunque poco estudiado. En este relato es posible identificar los elementos previamente presentados: la interacción entre territorio, estratificación social, espacio liso y estriado mediante la forma interferencia.

“Nuestro mundo muerto” es una ficción espacial en la que Mirka, habitante desahuciada de una colonia marciana, alterna dos historias que se desarrollan en la relación con dos hombres distintos a lo largo de cinco apartados.

La primera historia, previa a su enrolamiento en la Lotería marciana, y de hecho la causa de este, es la relación con Tommy. Mediante fragmentos en cursivas intercalados con la otra narración, sabemos que Mirka y Tommy viven en un sitio aledaño a una explosión nuclear que ha dejado rastros de radiación con la que han convivido y que los ha contaminado. Esta condición hace que sean invitados por la Lotería marciana a la exploración del planeta. También es motivo de la separación, pues Mirka queda embarazada, pero aborta, aterrada de que nazca una criatura contaminada, “*un niño con dos cabezas*”, “*un niño-pez*” (103, cursivas en el original). El clímax de esta historia sucede en el último apartado, en el que la alternancia se hace más rápida y la narradora describe

el coágulo que fuera de su cuerpo es un “*bultito duro, translúcido. Tiene todo lo que debe tener. Brazos. Piernas. Dedos. Incluso pestañitas*” (105).

La segunda historia es la estancia de Mirka en la estación marciana con sus acompañantes y su relación con Pip, hombre mermado notablemente por un cáncer de piel diagnosticado desde hace unos meses, con quien tiene sexo de manera fallida. El fracaso de Pip en su empeño por penetrar a Mirka se enmarca en la situación emocional de los personajes en Marte: “Él, sin embargo, no iba a darse por vencido. Porque si te dabas por vencido, el desierto te tragaba con su boca antigua e insaciable” (105).

En una resolución simultánea y contradictoria de ambas historias, Mirka le susurra al oído a Pip “*Haceme un hijo . . . y vi a nuestro hijo chapoteando en un océano precámbrico. Estuve siete meses flotando en el vientre del espacio. Haceme un hijo, exigí . . .*” (105). El hijo imposible convertido en un coágulo reaparece en el espacio marciano como la evocación de un deseo, pero no necesariamente de la descendencia que pueden procrear, sino de un presente aferrado a los sentidos en medio de la suspensión inminente de la vida.

La alternancia de las historias hace evidente la mutua interferencia, no sólo porque ambas tramas se cruzan hasta fundirse, sino porque una y otra resuenan sin necesariamente hacer comprensible el desarrollo de la historia sino hasta la conclusión. Es la forma clásica de un cuento con final epifánico que, sin embargo, no sucede. Como sostiene Jossa en relación con “Chaco” y “La ola”: “*hay una oscilación entre la representación de una epifanía más o menos liberadora y la falta absoluta de vías de escape*” (5).

Acaso sea este cuento el que de manera más clara cumple con ciertas estructuras del *weird*. Recurro a la caracterización esquemática que del *weird* hacen Sanchiz y Bizzarri. La primera es “una ‘crisis de presencia’ del Yo que especularmente se refleja en la que definiría una generalizada ‘crisis de ausencia’ del Otro” (XI); aunque Mirka se relaciona sexualmente con dos hombres y con otras personas más en la colonia, la narración alternada entre dos tiempos de la primera persona produce la sensación de nula reciprocidad. Es Mirka quien narra de sí para sí a fin de contener, como se verá, un cosmos a punto de colapsar. La segunda es “la arbitrariedad absoluta de un universo circulante, ‘sin ataduras’, que, para bien o para mal, vuelve totalmente impracticables los viejos cobijos de inmunidad . . . destinando a una eterna trashumancia sin nada que defender” (XII); esto se formaliza de manera evidente en la existencia de una colonia marciana que, pensada para producir esperanza para la humanidad, termina siendo un lugar inhóspito y espeluznante. Sanchiz y Bizzarri se preguntan —en consonancia con González

Almada— si en un mundo en el que las fronteras tradicionales han desaparecido es posible pensar en el funcionamiento de lo que detonaba la experiencia fantástica, que supone un umbral; ante ello sugieren dejar de lado los espacios seguros que eran infiltrados por la imaginación fantástica para enfocarnos en cómo se escribe desde un afuera propio del *weird*. El afuera en este cuento no es solamente el referencial —Marte— ni el alegóricamente obvio —la indolencia humana—, sino la imagen de la tensión contradictoria entre territorialización y profundidad.

Aunque el cuento se narra en dos tiempos distintos pero simultáneos — la distancia de los tiempos cronológicos se anula en la alternancia de las narraciones en presente—, los tiempos de la narración son otros. Mientras exploran la superficie marciana, el grupo de la Lotería marciana se encuentra con animales que no corresponden con la realidad del planeta. Un ciervo dorado semejante a los que Mirka había visto en los Urales terrestres y un “pez prehistórico [que] emergió de la superficie marciana y trazó un arco de varios metros en el aire antes de volver a zambullirse en el desierto” (104).

El pez y el hijo imaginario pertenecen a un tiempo que está fuera de la percepción de Mirka, pues existe más como ruina geológica. La ruina es el tiempo que proviene de un pasado más que remoto pero cuya cercanía amenazante lo hace también imagen del tiempo por venir, casi en un guiño al final de *2001: A Space Odyssey*: un cuerpo al mismo tiempo anciano y fetal flotando en el espacio vacío, ajeno a todo menos a la fuerza cósmica que lo sostiene.

Los tiempos de la tierra y de Marte escapan a la conmensurabilidad humana; en este, el paisaje desértico es un “paisaje herrumbroso en el que a veces destellaban las vetas plateadas de las rocas y de los volcanes muertos” (97); mientras que en aquella sabemos del tiempo por los restos nucleares que, es sabido, continúan contaminando la tierra incluso millones de años después de que los materiales hayan sido utilizados: “*Aquí fue la explosión . . . Las moras crecen por todos lados, se ven jugosas. Arranco una y me la llevo a la boca. Tommy la hace volar de un manotazo. Están contaminadas, dice. Todo está contaminado*” (99, mi énfasis).

Pero no es sólo la destrucción en la tierra la que da cuenta de la persistencia de lo humano —no necesariamente de la humanidad—, en Marte también se hace presente el tiempo de la cultura humana mediante la basura espacial que habrá de permanecer: “Íbamos dejando atrás planicies salpicadas de artefactos averiados, sondas agonizantes que intentaban comunicarse con la Tierra, desechos de los chinos, indios, rusos y americanos. Un vertedero de

aparatos obsoletos que peinaron ese suelo mucho antes de la primera relocalización” (96).

Según Jussi Parikka, los metales utilizados en la fabricación de *hardware* tienen un tiempo de sobrelvida, luego de su uso, equivalente al de la mitad del de los desechos nucleares. El tiempo de los minerales, explica Parikka, es un tiempo que rebasa la escala humana: “[materiality] it is expressed in the perspective of minerals that are sedimented for millions of years before being mined by cheap labor in African countries for use in IT factories” (105) [[la materialidad] se expresa en la perspectiva de minerales que se sedimentan durante millones de años antes de ser extraídos por mano de obra barata en países africanos para su uso en fábricas TI —tecnología de información].

El tiempo de los desperdicios del capitalismo tardío es notablemente mayor que el de la cultura humana; nos sobrevivirán como los fósiles del futuro de la intervención en la naturaleza y, como en el cuento, en el espacio. Es un legado en el espacio y el tiempo que puede equipararse a las fuerzas cósmicas que antecedieron a la existencia humana y que el *weird* ha puesto en forma simbólica. Sigue Parikka: “If history has been the discourse concerning narratives of men and their lives, then fossils set the scene for a different challenge: a world without humans, and narrativizing a future-present in which media and residues of waste might be the only monuments we left behind” (135) [Si la historia ha sido el discurso sobre las narrativas de los hombres y sus vidas, entonces los fósiles preparan el escenario para un desafío diferente: un mundo sin humanos, que narrativiza un futuro-presente en el que los medios y los residuos de desechos podrían ser los únicos monumentos que dejamos atrás].

A pesar de la distancia entre la temporalidad de las rocas planetarias y la de los desechos tecnológicos y nucleares, todas, incluyendo la humana, conviven en el presente del “mundo muerto”. La superficie marciana y el bosque terrestre conviven a su vez en la memoria de Mirka y en la enunciación del relato. La intersección de tiempos produce un espacio profundo en el relato y en el cuerpo de Mirka. En la memoria del hijo abortado y la proyección del hijo en un océano precámbrico se crea un espacio liso que conecta dos momentos en un solo cuerpo. El espacio estriado de la exploración de la Lotería marciana que intenta preparar la superficie del planeta para instalar paneles solares para las colonias aparece como espacio alisado por la memoria y la persistencia de las ruinas.

Se trata de un tiempo abigarrado en el espacio cósmico. Así, el cuento no es solo el relato sobre un futuro posible, sino sobre un tiempo extendido sobre

la materia; no es tampoco uno sobre la extensión territorial de la vida en otros planetas sino la de la profundidad secular de lo no humano.

En su tramado de referencias y formas, el cuento se constituye finalmente como una especulación sobre el valor de la profundidad como método de conocimiento del mundo. Aunque podría parecer desasido de la tradición local, y por ello más cerca del *weird* global, el cuento cierra con unos versos del libro *Vidas y muertes* (1986) del poeta boliviano Jaime Saenz (1921-1986), identificados en las notas: “sentí los dedos arañando la tierra, en súbito arrebatado de terror, buscando un asidero para no caer/ para no caer al cielo” (105).

La obra de Saenz ha sido calificada de visionaria y telúrica, aunque con la particularidad de que estas características poseen una doble dimensión, existencial y cósmica (Moga). Leo la decisión de Colanzi de utilizar a Saenz para concluir este cuento como un indicador de su interés por eliminar algún rastro de resolución fácil del binomio nacimiento y muerte, y con ello de otros binomios. Hay una reticencia por resolver los pares opuestos, pero no necesariamente por evitarlos. Así como en este cuento no hay una resolución del par vida/muerte, es posible leerlo en paralelo con la irresolución del par extensión/profundidad.

En otra parte del mismo libro, Saenz escribe: “En cuanto a las cosas del mundo, imposible es mirarlas de cerca; habrá que mirarlas en la distancia, siempre en la distancia” (15). La distancia es uno de los tropos fundamentales de su obra, desde ella es posible deshacer las falsas dicotomías entre los polos de la existencia. Como explica Monasterios, la poética de Saenz se mueve en la disolución de la oposición entre la intimidad y las dinámicas sociales —andinas y urbanas—, y “gravitará en torno a una urgencia por ‘olvidar’ el determinismo racional y atreverse a estar en el mundo ‘mascando lo que no se sabe’” (25).

En Colanzi la distancia se crea mediante la extensión territorial y mediante la profundidad que aleja los espacios entre sí hasta, paradójicamente, superponerlos en un choque enrarecido. La profundidad es una manera de mirar las cosas, una en la que se crea también un tiempo que no corresponde con el tiempo contemporáneo de mirarlas. Es un tiempo que se arquea sobre sí mismo y que muestra la acumulación de espacios y territorios. Es el tiempo de las rocas geológicas y de los planetas, y es también el tiempo de los cadáveres, de los dolores de los cuerpos atravesados por la historia. Colanzi, al retomar el libro de Saenz, hiende en la estratificación de la experiencia sensible para presentar el gran espacio liso de lo no humano.

Conclusiones

Es claro que la literatura no mimética no es ni ha sido una forma de escapismo, ni de puro regocijo de la fantasía. Sus formas no son las de la literatura realista, pero sus contradicciones son semejantes.

A contracorriente de algunas de las tendencias de la crítica contemporánea que han estudiado con denuedo y provecho las dimensiones culturales y simbólicas de la literatura como discurso, considero que una obra como la de Liliana Colanzi puede ser mejor pensada a partir de la especificidad de la literatura y su forma. Al entender la forma como un espacio de disputa entre las condiciones sociales que la sostienen y como especulación de sus propias contradicciones, es posible entender la riqueza artística y la hondura crítica sin menoscabo una de la otra.

La obra de Colanzi utiliza los cauces propios de la literatura del descontento realista para mostrar su relación con la tradición de la literatura fantástica hispanoamericana y mundial, haciendo visibles, al mismo tiempo, las contradicciones del mundo contemporáneo. La forma interfiere, si no exclusiva, sí consecuencia posible de las características generales de la literatura no mimética, especialmente la ambigüedad, la irresolución, la confrontación.

Acaso la dimensión espaciotemporal es el sitio fundamental en el que operan los procedimientos principales de la literatura no mimética. Por ello, no resulta sorprendente que sea esta dimensión en la que la obra de Colanzi despliega su fuerza crítica e imaginativa. Su obra es la modulación posible de varias tradiciones literarias y, al mismo tiempo, sin proponérselo explícitamente, una reflexión sobre los procesos de despojo y agotamiento del modo de producción contemporáneo. La historicidad de sus cuentos no es un marco estrecho de lectura sino la vía en la que estos dan cuenta de lo posible como imaginación y como crítica.

Bibliografía Citada

- AMATTO, Alejandra. 2020. "Transculturación del debate. Los desafíos de la crítica literaria latinoamericana actual en dos escritoras: Mariana Enríquez y Liliana Colanzi". *Valenciana* 26. 207-230.
[<https://doi.org/10.15174/rv.vi26.535>] página descargada el 28 de septiembre, 2023.
- BARRENECHEA, Ana María. 1972. "Ensayo de una tipología de la literatura fantástica". *Revista Iberoamericana* 38 (80): 391-403.

- [<https://www.liverpooluniversitypress.co.uk/doi/10.5195/reviberoamer.1972.2727>] página descargada el 28 de septiembre, 2023.
- BIZZARRI, Gabriele. 2019. "Fetiches pop y cultos transgénicos: la remezcla de la tradición mágico-folclórica en el fantástico hispanoamericano de lo global". *Brumal. Revista de investigación sobre lo fantástico* 7 (1): 209-229. [<https://doi.org/10.5565/rev/brumal.561>] página descargada el 28 de septiembre, 2023.
- COLANZI, Liliana. 2017 "Liliana Colanzi: La voz indígena en mis cuentos es un fantasma que regresa a incomodar". *Opinión*. [<https://www.opinion.com.bo/articulo/ramona/liliana-colanzi-voz-indigena-gena-mis-cuentos-es-fantasma-regresa-incomodar/20170122220700674236.html>] página descargada el 28 de septiembre, 2023.
- . 2016. *Nuestro mundo muerto*. Mexico: Almadía.
- DELEUZE, Gilles y Félix Guattari. 2012. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. José Pérez Vázquez y Umbelina Larraceleta, trads. Valencia: Pre-Textos.
- DERRIDA, Jacques. 1995. *Espectros de Marx: el estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva Internacional*. José Miguel Alarcón y Cristina de Peretti, trads. Madrid: Trotta.
- EYERS, Tom. 2017. *Speculative Formalism: Literature, Theory, and the Critical Present*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press.
- FISBACH, Erich. 2014. "Régionalisation et mondialisation. Les enjeux de la littérature narrative dans la Bolivie du XXI e siècle". *Caravelle* 103. 123-137. [<https://journals.openedition.org/caravelle/1013>] página descargada el 28 de septiembre, 2023.
- FISHER, Mark. 2016. *The Weird and the Eerie*. London: Repeater.
- GONZÁLEZ ALMADA, Magdalena. 2022. "Territorios textuales disidentes: leyendo con María Lugones las literaturas de Bolivia". *Estudios Feministas* 30 (1): 1-12. [<https://doi.org/10.1590/1806-9584-2022v30n185059>] página descargada el 28 de septiembre, 2023.
- . 2020. "La fibra con la que se tejen las palabras. Indagaciones sobre las divergencias poéticas en la literatura boliviana de los siglos XX y XXI". *Recial* 11(18). [<https://revistas.unc.edu.ar/index.php/recial/article/view/31299>] página descargada el 28 de septiembre, 2023.
- . 2019. "Escrituras migrantes: desplazamientos identitarios y territoriales en textos de Magela Baudoin, Fabiola Morales y Liliana Colanzi". *Cuadernos del Hipogrifo* 12. 32-46. [<https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/98735>] página descargada el 28 de septiembre, 2023.
- . 2017. Relaciones de poder, imaginarios sociales y prácticas identitarias en la narrativa boliviana contemporánea 2000-2010. Tesis de Doctorado. Universidad Nacional de Córdoba. [https://rdu.unc.edu.ar/bitstream/handle/11086/21118/TESIS_DEFINITIVA.pdf?sequence=3&isAllowed=y] página descargada el 28 de septiembre, 2023.

- . 2016. "Territorialidades, textualidades. Torsiones y configuraciones en textos de Juan Pablo Piñeiro, Sebastián Antezana y Liliana Colanzi". *Saga. Revista de Letras* 6. 1-27. [<https://rehip.unr.edu.ar/xmlui/handle/2133/12358>] página descargada el 28 de septiembre, 2023.
- GREGORI, Alfons. 2013. "Las corrientes de investigación en teoría de lo fantástico presentes en el hispanismo: estado de la cuestión". *Studia Romanica Posnaniensia* 40 (2): 5-23. [<https://doi.org/10.14746/strop.2013.402.001>] página descargada el 28 de septiembre, 2023.
- 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. 49-59. [<https://doi.org/10.14198/AMESN.2017.22.04>] página descargada el 28 de septiembre, 2023.
- JACKSON, Rosemary. 2003. *Fantasy: The Literature of Subversion*. London: Routledge.
- JAMESON, Fredric. 2019. *Allegory and Ideology*. London: Verso.
- . 2015. *The Antinomies of Realism*. London: Verso.
- . 2013. *Postmodernism, or: The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham, N.C.: Duke University Press.
- JOSSA, Emanuela. 2020. "Rareza y postración: análisis de 'Chaco' y 'La Ola' de Liliana Colanzi". *Orillas: revista d'ispanística* 9. 15-23. [https://www.researchgate.net/publication/344107186_Rareza_y_postracion_Analisis_de_Chaco_y_La_Ola_de_Liliana_Colanzi] página descargada el 28 de septiembre, 2023.
- LÓPEZ PELLISA, Teresa y Silvia Gabriela Kurlat Ares, eds. 2020. *Historia de la ciencia ficción latinoamericana I. Desde los orígenes hasta la modernidad*. Madrid: Iberoamericana/ Vervuert.
- MOGA, Eduardo. 2017. "La revelación y la muerte". *Cuadernos Hispanoamericanos*. [<https://cuadernoshispanoamericanos.com/la-revelacion-y-la-muerte/>] página descargada el 28 de septiembre, 2023.
- MONASTERIOS PÉREZ, Elizabeth. 2021. "¿No habría algún lugar en que se pudiese estar como en la propia casa? Saenz, la cuestión del 'estar', el encuentro con Heidegger y la proyección de estos asuntos en Kusch y Churata". *Bolivian Studies Journal* 26. 15-40. [<https://doi.org/10.5195/bsj.2021.247>] página descargada el 28 de septiembre, 2023.
- SAENZ, Jaime. 2008. *Vidas y muertes*. La Paz: Plural editores.
- SÁNCHEZ MARTÍNEZ, Francisca. 2019. *Lo local frente a lo global en la narrativa latinoamericana del siglo xxi: sobre el fin de la idea del fin de la literatura latinoamericana*. Tesis de Doctorado, Universidad Autónoma de Madrid, Facultad de Filosofía y Letras, Departamento de Filología Española. [<https://repositorio.uam.es/handle/10486/689214>] página descargada el 28 de septiembre, 2023.
- SANCHIZ, Ramiro y Gabriele Bizzarri. 2020. "New Weird from the New World": escrituras de la rareza en América latina (1990-2020): Introducción".

Orillas: revista d'ispanistica, núm. 9. 1-14.

[<https://www.orillas.net/orillas/index.php/orillas/article/view/45/43>]
página descargada el 28 de septiembre, 2023.

VANDERMEER, Ann y Jeff VanderMeer, eds. 2008. *The New Weird*. San Francisco: Tachyon Publications.

VIRGUETTI VILLARROEL, Pablo. 2019. "Desplazamientos conceptuales en la literatura boliviana actual". *América sin nombre* 24 (1): 73-81.
[<https://doi.org/10.14198/AMESN.2019.24-1.06>] página descargada el 28 de septiembre, 2023.

ZGORZELSKI, Andrzej. 1984. "On Differentiating Fantastic Fiction: Some Supragenological Distinctions in Literature". *Poetics Today* 5 (2): 299-307.



New articles in this journal are licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 United States License.



This journal is published by the [University Library System](#) of the [University of Pittsburgh](#) as part of its [D-Scribe Digital Publishing Program](#), and is cosponsored by the [University of Pittsburgh Press](#).