

## El pliegue gótico/colonial en la narrativa de Liliana Colanzi

### The gothic/colonial fold in the narrative of Liliana Colanzi

Federico Cabrera

Becario posdoctoral de CONICET

Universidad Nacional de San Juan

federicodavidcabrera@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/my-orcid?orcid=0000-0002-0821-9977>

#### Resumen

El artículo propone una lectura de la narrativa de la escritora boliviana Liliana Colanzi a partir de la pregunta por los modos en que se entrelaza retóricamente el repertorio del gótico con las referencias a las relaciones de dominación colonial sobre las que se asienta la idea de nación. El corpus está conformado por cuatro cuentos que se incluyen en *Nuestro mundo muerto* (2017): "Alfredito", "La Ola", "Meteorito" y "Chaco". En líneas generales, la exposición parte del análisis de la trama, de las voces narrativas y de la construcción de la intriga en cada uno de los textos, con el fin de reconstruir núcleos temáticos que aluden a una violencia fundacional que hace al orden (racial, sexual y moral) dominante y a una representación subversiva de las subjetividades indígenas.

**Palabras clave:** Liliana Colanzi; gótico; colonialidad.

#### Abstract

The article proposes a reading of the narrative of the Bolivian writer Liliana Colanzi from the question of the ways in which the gothic repertoire is rhetorically intertwined with the references to the relations of colonial domination on which the idea of nation is based. The corpus is made up of four stories that are included in *Nuestro mundo muerto* (2017): "Alfredito", "La Ola", "Meteorito" and "Chaco". In general lines, the work starts from the analysis of the plot, the narrative voices and the construction of the intrigue in each of the texts in order to reconstruct a series of metaphors that allude to a foundational violence that makes the order (racial, sexual and moral) dominant and a subversive representation of indigenous subjectivities.

**Keywords:** Liliana Colanzi; Gothic; Coloniality

## Introducción

La escritura de Liliana Colanzi<sup>1</sup> se destaca dentro del campo de la literatura latinoamericana contemporánea por un singular trabajo de reelaboración de tópicos y tradiciones discursivas vinculadas con el “impulso gótico” (Negroni, 2011)<sup>2</sup> o con la ciencia ficción en relación con los mitos, costumbres y creencias indígenas (Stefani, 2022; Gasparini, 2022; González Almada, 2016). De acuerdo con esto, en este artículo propongo una lectura de la narrativa de la autora a partir de la pregunta por los modos en que se entrelazan retóricamente el repertorio del gótico y las referencias a la matriz colonial (Quijano, 2014) sobre la que se configura la idea de nación<sup>3</sup>. Apelo metafóricamente a la noción de “pliegue” (gótico/colonial) como figura que da cuenta de una interacción dinámica e interconectada entre elementos aparentemente disímiles entre sí. a través de movimientos de tensión y relajación (Deleuze, 1989).

En particular, focalizo mi lectura en un corpus acotado de cuentos incluidos en el volumen *Nuestro mundo muerto* (Colanzi, 2017): “Alfredito”, “La Ola”, “Meteorito” y “Chaco”. En líneas generales, este conjunto de relatos pone en escena un conflicto de orden epistémico respecto de los modos de comprender y experimentar situaciones que irrumpen en la cotidianeidad de los personajes y desbordan los esquemas interpretativos de la racionalidad occidental: una nana ayorea que come piojos mientras le cuenta a una niña que las ánimas de los muertos sobrevuelan nuestro mundo, un taxista obsesionado con el relato de una chola que afirma haberse encontrado con un grupo de criaturas verdes y amables que la ayudaron a sobrevivir a la aridez del desierto, un niño que dice comunicarse

---

<sup>1</sup> Liliana Colanzi (Santa Cruz, Bolivia, 1981). Es escritora, editora, traductora y crítica literaria. Ha publicado los libros de cuentos *Vacaciones permanentes* (2011), *Nuestro mundo muerto* (2017) y *Ustedes brillan en lo oscuro* (2022). En 2017 fundó el sello Dum Dum Editora. Desde este espacio editorial ha publicado algunas traducciones y textos de diversas autoras latinoamericanas y ha compilado el libro de ensayos feministas *La desobediencia* (2019).

<sup>2</sup> María Negroni propone la noción de “impulso gótico” como estrategia para dar cuenta del carácter transhistórico y atemporal del arte gótico. Lo define en los siguientes términos: “El impulso gótico representa una especie de resistencia a la idea de que el mundo puede ordenarse. El gótico, básicamente, viene a decir que la luz no cubre todo el espectro de la experiencia humana; más bien es absolutamente parcial, deja afuera todo lo que se niega a ser clasificado. [...] Es muy interesante porque, en general, cuando se dice ‘literatura gótica’, la gente piensa en vampiros y sangre, pero en realidad el gótico es un impulso que propone toda una visión del mundo, de la condición humana y del arte” (2011, p. 60).

<sup>3</sup> Utilizo el término “matriz de dominación colonial” como sinónimo de colonialidad. Es decir, un dispositivo que opera bajo formas de conocimiento totalizantes y dicotómicas “basada en un sistema clasificatorio racializado y en una racialización de la explotación capitalista, anclada en la experiencia americana pero extendida a todo el orbe a partir de la consolidación del sistema-mundo moderno/colonial y que se produce en el entrelazamiento de las dimensiones materiales y simbólicas” (Añón, 2021, p. 103).

con seres del espacio y un joven que es poseído por el espíritu de un indio mataco. Este conjunto de narraciones, además, propone una subversión de los valores asignados tradicionalmente a la representación del sujeto indígena dentro de la tradición literaria boliviana<sup>4</sup>. Lejos de adscribir a un ideal homogéneo y sumiso, estos textos postulan una alteridad indígena que asedia, desde una zona de indefinición, las estructuras del poder dominante. En palabras de Ilaria Stefani, “los sujetos indígenas (junto a otros sujetos minoritarios) entran en el relato para crear confusión, perturbar las certidumbres sobre lo real y contradecir los discursos de homologación cultural (cuando no de aniquilación) de los discursos institucionales” (2022, p. 70).

Por otra parte, en lo que se refiere al encuadre teórico y metodológico de esta lectura, considero especialmente importante explicitar algunos de mis presupuestos. En primer lugar, desde la perspectiva crítica de Mijaíl Bajtín (1989; 1995) y Raymond Williams (2009), conceptualizo a la literatura como una práctica social que se inscribe en un proceso dialógico en el que resuenan y se refractan múltiples tensiones que hacen al registro histórico y social de una determinada coyuntura. En segundo lugar, retomo los aportes de Rossana Nofal (2021) quien, en una relectura de Walter Benjamin (2000), reivindica la noción de “análisis inmanente” y de la “lógica del detalle” como estrategia interpretativa que indaga en la materialidad del relato para construir y comprender las redes de sentido que atraviesan un texto<sup>5</sup>. Así, la convergencia de ambos presupuestos permite articular un conjunto de herramientas provenientes de la Retórica y de los estudios narratológicos (Genette, 1989; Saint André y Rolón, 2002; Capano, 2016) en diálogo con la dimensión dialógica y social de los enunciados. Esto me ha permitido delimitar y comprender las distintas modulaciones del “impulso gótico” (Negroni, 2011) en relación con las condiciones de dominación colonial en la que se inscriben los textos.

---

<sup>4</sup> Respecto de la configuración del canon literario boliviano durante el siglo XX, Magdalena González Almada advierte lo siguiente: “La tradición literaria boliviana guarda estrecha relación con una producción vinculada a la historiografía y a la construcción de diversos proyectos nacionales. [...] La construcción de un canon, por tanto, tiene en Bolivia como centro del campo a textos escritos al calor de la impaciencia que implicaba una respuesta esquiva a la pregunta por la nación, por su proyecto y su programática, y por los sujetos capaces de llevar adelante ese ideario nacional. Por lo expresado, no resulta llamativo encontrar una escritura postuladora (González Almada, 2017), que toma la voz de los sujetos subalternos (indígenas, cholos, mujeres) para «simular» un protagonismo que, sin embargo, en la vida social estaba clausurado. [...] Por tanto, la tradición literaria boliviana puede pensarse como masculina, de tema político y con predominancia de una narrativa costumbrista e indigenista” (2018, p. 34). Asimismo, es importante señalar que el gesto de subversión de la representación del sujeto indígena no es una marca exclusiva de Colanzi, sino que además se manifiesta en diversas escrituras precedentes tales como las de Alison Spedding (2004) o Juan Pablo Piñeiro (2010; 2014).

<sup>5</sup> “En la pregunta sobre qué discurso adoptar para hacerle justicia al objeto, Benjamin propone una crítica inmanente al texto, que intensifica la obra en tanto está en germen dentro de ella” (Nofal, 2021, p. 3).

De acuerdo con lo señalado hasta el momento, organizo mi exposición a partir del análisis de la trama, del juego de las voces narrativas y del modo en que se construye la intriga en cada uno de los textos. Desde mi punto de vista, en la interacción dinámica de cada uno de estos elementos es posible reconstruir distintos núcleos temáticos que aluden tanto a una violencia fundacional sobre la que se sostiene el orden (racial, sexual y moral) de la nación como al “peligro” de una inversión de esas relaciones de poder a través de una “colonización al revés” (Stefani, 2022).

### **Las almas que vuelven**

El cuento “Alfredito” presenta una narradora en primera persona que se encarga de contar a través de diversos saltos temporales cómo se le metió “el susto, la ñaña, la cosa mala” (Colanzi, 2017, p. 20) en la infancia cuando le tocó presenciar el asesinato de un cerdo; cómo su nana Elsa le transmitía las historias del monte mientras le sacaba los piojos y se los comía; y, principalmente, el miedo que sintió ante la muerte de Alfredito (uno de sus compañeros de escuela) y la posibilidad de que su espíritu la vigile o, incluso, de que el cuerpo pueda volver a la vida.

En primer lugar, al ordenar la fábula se distinguen tres bloques temporales que aluden a un pasado lejano en el que la nana Elsa fue “sacada del monte” por la abuela de la protagonista para cumplir tareas de servidumbre, a una excursión escolar a las ruinas de Samaipata<sup>6</sup> y al velorio de Alfredito. Es importante destacar que la mayoría de las acciones se concentran en este último bloque: la noticia de la muerte, la preparación de la narradora para asistir al ritual fúnebre, las conversaciones con los compañeros y la sospecha de que Alfredito puede volver a la vida. En el movimiento de la trama y la fábula<sup>7</sup> es posible identificar un gesto de paulatino develamiento de la información que llama la atención insistentemente sobre la memoria cultural de la nana (nacida en la comunidad de los indios ayoreos<sup>8</sup>), el extrañamiento que generan en los personajes los rituales de la muerte y, sobre todo, la figura de la “ñaña” o el susto que convive con la narradora desde pequeña. También es importante señalar que, si bien los acontecimientos que refieren al

---

<sup>6</sup> El Fuerte de Samaipata es un centro arqueológico precolombino ubicado en el departamento de Santa Cruz, Bolivia. Funcionaba antiguamente como observatorio astronómico y como centro ritual (veneración a la Luna).

<sup>7</sup> Umberto Eco caracteriza estos conceptos en los siguientes términos: “La fábula es el esquema fundamental de la narración, la lógica de las acciones y la sintaxis de los personajes, el curso de los acontecimientos ordenado temporalmente [...]. La trama, en cambio, es la historia tal cual como de hecho se narra, tal como aparece en la superficie con sus dislocaciones temporales, sus saltos hacia adelante o hacia atrás [...]” (2000, pp. 145-146).

<sup>8</sup> La comunidad de los indios ayoreos habita la región del Gran Chaco (especialmente entre Bolivia y Paraguay).

velorio de Alfredito son temporalmente más reducidos, tienen mayor extensión textual. Esto contribuye a un ritmo narrativo marcadamente evocativo que llama la atención sobre el espacio de la muerte y, desde allí, lee lo demás.

En segundo lugar, es importante señalar que las competencias cognitivas de la narradora están limitadas por su condición de personaje: solo sabe lo que conoce, experimenta y ve. Este detalle es fundamental en la construcción de la tensión narrativa por cuanto instala el relato en una atmósfera de indefinición que se mantiene aún después de finalizar la lectura del cuento. Pero, además, dentro del discurso de esta narradora aparecen otras voces: el texto ofrece distintos pasajes en estilo directo para transcribir los diálogos entre los personajes y también apela al estilo indirecto libre para referir principalmente a la voz de la nana Elsa. Este personaje se encarga de transmitir diversas historias asociadas con su vida y la de su comunidad en el monte, tales como la aparición de almas en pena o el pacto de su tío con el diablo. De este modo, la figura de Elsa va adquiriendo espesor simbólico a lo largo del texto como testimonio de una forma de vida y de comprensión del mundo alternativa respecto de las creencias y hábitos dominantes en la sociedad y en la casa en la que ha sido obligada a vivir.

En relación con esto último, se advierte a lo largo del texto una tensión respecto de voces que censuran y/o deslegitiman este tipo de historias desde la mirada de una episteme colonial. Así, por ejemplo, cuando la madre de la narradora se entera de las historias que Elsa le transmite a su hija, amenaza con “botarla de la casa si seguía inventando disparates” (2017, p. 28). Por otro lado, en medio del episodio de la excursión a las ruinas de Samaipata se incluye un pasaje a través del cual un guía explica a los visitantes la creencia de que las almas de las víctimas de los rituales incas aún sobrevuelan el lugar. Ante esto, la maestra afirma que “solo la gente ignorante y vulgar creía en esas cosas” (p. 22). Más allá del registro de la disidencia de las voces, me interesa llamar la atención sobre las operaciones discursivas que despliegan estos comentarios: no solo identifican aquello que no forma parte de su sistema de percepción del mundo como un disparate o un invento (opuesto a la idea de verdad), sino que además lo marcan como algo perteneciente a estratos sociales inferiores. En ese sentido, las prácticas y saberes ancestrales se van tejiendo a lo largo del relato como algo que responde al orden de lo prohibido y de lo negado pero que, sin embargo, no se desactiva, sino que funciona de manera lateral y/o subterránea.

En tercer lugar, en lo que se refiere al trabajo con el tiempo, la mayor parte del relato se posiciona en el velorio como punto de referencia y, desde allí, se proyectan diversas analepsis y prolepsis que permiten cargar de sentidos y tensiones el tiempo y las preguntas

que movilizan a los personajes. Es importante señalar también que los espacios son reducidos: la casa de la protagonista, la casa del vecino, las ruinas de Samaipata y la sala velatoria. Cada una tiene una historia singular, por cuanto la casa es el espacio en el que se asesina violentamente al cerdo, las ruinas de Samaipata introducen en el espacio narrativo la pregunta acerca de la posibilidad de que las almas de los muertos puedan retornar al mundo de los vivos y la sala velatoria despliega una teatralidad singular que recubre el dolor y los movimientos de un cuerpo en transición entre la vida y la muerte.

En relación con esto último, quisiera detenerme en el análisis del sistema descriptivo. En efecto, la narradora construye una escena extraña desde diversas perspectivas, como a partir del sistema verbal que usa para presentar ciertos objetos: “La llama de un cirio temblaba en el piso de cerámica. Los ramos de flores estiraban hacia nosotros sus brazos vegetales” (p.28). Es interesante ver cómo se apela a la personificación y a la acumulación de objetos que parecen rebosar y acosar al cuerpo humano. Este efecto de avance de las cosas sobre los cuerpos se manifiesta también en la configuración de una guardarrope (Nofal, 2014) que hace hincapié en la incomodidad, la extrañeza y el exceso: “Había algo chocante y raro en estar reunidos un día de semana a esa hora, vestidos como para una fiesta, rodeados de adultos y crucifijos, y por causa de Alfredito” (p. 25). El vestuario se construye como algo incómodo y extraño no solo porque pone el foco en lo estético (vestirse para una fiesta) sino porque tapa, disimula y niega el movimiento del cuerpo y del dolor. El extrañamiento que construye la descripción desde la mirada de la niña y de sus compañeros encuentra su correlato en el despliegue de la intriga por cuanto son ellos los únicos que pueden entender al final del relato que, efectivamente, “Alfredito iba a volver” (p. 29).

### **“Las historias de los indios”**

El cuento “La Ola” presenta otra narradora protagonista que, desde la ciudad de Ithaca (Estados Unidos), comenta el estupor que le genera saber que se ha iniciado nuevamente un ciclo de suicidios de jóvenes sin explicación aparente. A partir de esta situación inicial, el relato ofrece distintos saltos temporales que recrean algunas escenas de la infancia de la protagonista: el momento en que se entera que su padre mató a otro hombre en un accidente, las peleas familiares durante la cena de Nochebuena y la angustia que siente cada vez que “la Ola” –una figura que muta a lo largo del texto y que resulta imposible de ser definida para la propia narradora– la acosa en el espacio que se abre entre la vigilia y el sueño.

En una segunda secuencia narrativa, la protagonista decide viajar a Bolivia, su país de origen, para acompañar a su padre en la agonía. En medio de ese trayecto se encuentra con un taxista que interrumpe la narración para contar la historia de los distintos viajes que realizó como chófer profesional y, particularmente, su encuentro con Rosa Damiana Cisneros, una chola que afirma haber cruzado a pie la frontera con Chile para buscar a su padre. Así, nuevamente, el relato se interrumpe para introducir otra historia. Dentro de esta última, se detalla cómo Rosa Damiana decide atravesar el desierto para buscar a su padre, cómo cree agonizar luego de ingerir el fruto de un cactus y cómo revive en medio de la noche gracias a la ayuda de “los Guardianes”, unos pequeños hombres de color verde y de grandes barbas que, al parecer, encarnaban una sabiduría ancestral.

El taxista cierra el relato de su encuentro con Rosa Damiana atravesado por la necesidad de volver a verla pero, a su vez, con un poco de culpa por lo que acaba de contar le dice a la protagonista: “No me haga caso. Solo los indios creen en esas cosas. A veces no me doy cuenta ni de lo que estoy hablando” (p. 47). Desde un punto de vista similar, en otro pasaje del texto, la misma narradora afirma que, ante el desconcierto que le implica su contacto con la Ola, “aunque todavía no pudiera darle un nombre, Eso, lo otro, estaba reservado para los seres fallados como yo” (p. 36). Así, al igual que sucede en “Alfredito”, llama la atención cómo en estos pasajes se presenta un gesto de negación o sospecha respecto de aquellas experiencias o formas de interpretar el mundo que resultan ajenas para el dominio de la racionalidad. Asimismo, resulta especialmente interesante el modo en que parecen equipararse episodios diversos (relatos de contacto con seres de otros planetas y creencias indígenas) como un conglomerado de experiencias y conocimientos significados de manera peyorativa desde un punto de vista racional/occidental.

En esta reconstrucción de la trama, uno de los elementos que se destacan se refiere al constante desplazamiento de la narración como en una especie de juego de cajas chinas que va incluyendo paulatinamente la voz del taxista y de Rosa Damiana. Así, la narración anuda un conjunto de historias que instalan la mirada en figuras que habitan el intersticio entre aquello que vemos y eso que intuimos, tal como sucede con la imagen de la Ola que habita entre el sueño y la vigilia o con la de los Guardianes que “ahora dormían, disecados, bajo el polvo” (p. 44). De esta manera, es posible distinguir la tensión entre lo secreto y lo velado como uno de los núcleos temáticos que atraviesa el texto.

En el caso de “Meteorito”, la narración se divide en tres grandes bloques diferenciados gráficamente a través de un doble espaciado. En el primer bloque, un narrador en tercera persona describe la conformación y el desplazamiento de un meteoritoide a lo largo del espacio sideral hasta que ingresa a la atmósfera terrestre, se

desintegra y cae en el pueblo de San Borja (Bolivia). En el segundo bloque se presenta un narrador en tercera persona con perspectiva interna que se focaliza en Ruddy, un hacendado que se desvela recordando a un niño que cumplía funciones de peón en uno de sus campos y que recibió una patada de una vaca en la cabeza. Este hombre lava los platos tratando de no hacer ruido e intenta dormir en el sillón, pero, sin embargo, no lo logra, porque el recuerdo del pequeño peón –que afirmaba comunicarse con seres de otros planetas– lo ha instalado en una paranoia constante acerca de la posibilidad de que alguien o algo extraño pueda ingresar en su hogar. En el tercer bloque, Ruddy, junto con su esposa, su hijo y el capataz, se dirige a la casa del niño herido y pregunta a su madre por él, pero ella solo se limita a decir que su hijo desapareció. Esto coloca la narración en una zona de incertidumbre por cuanto se insinúa la posibilidad de que el niño moribundo haya sido rescatado por seres de otro planeta –tal como él mismo había profetizado que sucedería con la llegada del meteorito– o que su madre, cumpliendo con una costumbre ancestral, lo abandonó en medio del monte para que la naturaleza se haga cargo de él, ya que “la gente decía que eso era algo que hacían los cambas con sus muertos” (p. 64). En medio de estas elucubraciones, Ruddy experimenta un calor que lo agobia junto con la “energía mala” (p. 64) de las criaturas del monte que se posa sobre él hasta que pierde el control de su camioneta.

El recuerdo de la palabra del niño se repite varias veces a lo largo del segundo y del tercer bloque. Esto introduce dentro del relato una ruptura y un conflicto que tensiona la mente y el cuerpo del personaje principal respecto de los modos de comprender la vida y el universo. Así se relata el encuentro entre Ruddy y el pequeño:

Te voy advirtiendo que no me gustan los flojos ni los charlatanes –continuó– y no me quiero enterar que estás distrayendo a mi gente con historias de ángeles y de aparecidos. El chico respondió con voz serena y firme: Pero no son historias de ángeles y aparecidos. ¡Qué cuero tenía! Ni los vaqueros más antiguos se atrevían a contradecirlo. [...] ¿Cuál es tu gracia?, le dijo, divertido. A veces hablo con gente del espacio, dijo el chico. Había escuchado a los vaqueros repetir con miedo las historias de los indios, leyendas sobre el Mapinguari, la bestia fétida del monte, pero este asunto de extraterrestres era nuevo para él. (p. 55)

Al igual que sucede en los relatos analizados anteriormente, la voz del personaje asume una actitud que no solo descrea de la palabra ajena, sino que además la descalifica y la agrupa dentro del amplio corpus de las “historias de los indios”. Sin embargo, el recuerdo de esta conversación se repite varias veces a lo largo de la noche en la que cae el meteorito, especialmente el de un pasaje en el que el niño afirma que esos seres “están viniendo” (p. 55). Esto encuentra su punto culminante en la pregunta que no puede terminar de enunciar cuando la madre del joven afirma que su hijo desapareció: “¿Me está

queriendo decir que el meteorito...? empezó él” (p. 62). De esta manera, se va entretejiendo una intriga narrativa que se sostiene en el espacio de la duda y del conflicto entre la negación de aquello que irrumpe dentro de los modos racionales de entender la existencia y la sospecha de que hay fuerzas que actúan de manera subrepticia y que no se llegan a vislumbrar.

En relación con el sistema descriptivo, esto último encuentra su correlato con la construcción discursiva de la noche y, en particular, del monte como un territorio plagado de una oscuridad amenazante y de formas de vida que no pueden ser identificadas. Cito a modo de ejemplo: “Oscurecía y la noche –él podía sentirla– estaba habitada por una vibración distinta. El resplandor de los curucusís lo distraía. Pájaros de ojos fosforescentes pasaban volando bajo. Todo estaba vivo y le hablaba” (p. 61). En este sentido, el monte – que habla en su nocturnidad y despliega una escenografía inquietante a los ojos de aquel que se resiste al diálogo con lo diferente– supone una reelaboración del tópico de la “morada gótica” (Negroni, 2011, p. 281)<sup>9</sup>.

### **La posesión del otro o una colonización al revés**

“Chaco” inicialmente presenta un narrador protagonista en primera persona del singular que vive con su madre y con un abuelo que lo maltrata hasta que un día, al volver del colegio, se encuentra con un indio mataco<sup>10</sup> durmiendo al costado de la ruta y, sin ningún motivo, decide asesinarlo tirándole una piedra grande en la cabeza. El joven escapa, nadie se preocupa por la muerte del indio: “Al día siguiente llegaron dos policías y se llevaron al mataco dentro de una bolsa negra. No hicieron muchas preguntas, era no más un indio. Nadie lo reclamaba” (p. 81). A partir de ese momento, la identidad del narrador se duplica debido a que ingresa el espíritu del indio dentro de su cuerpo. Esto implica un desfasaje en el lenguaje del narrador debido a que se yuxtaponen dos lenguas y dos memorias culturales. El espíritu del indio se apodera de este personaje y lo convence para que asesine a su abuelo con la misma piedra con la que cometió el primer homicidio. Luego de este episodio, los personajes –que ahora se fusionan en una voz narrativa en primera persona del plural– deciden migrar a la ciudad de Santa Cruz y, para ello, piden ayuda a un camionero con el que mantienen relaciones sexuales. Al llegar a la ciudad, los

---

<sup>9</sup> De manera similar, en su análisis del cuento “Tela de araña” de Mariana Enríquez, Marcos Seifert sostiene lo siguiente: “Es significativo que la selva y los pueblos selváticos se construyan en cronotopo del gótico ya que reemplazan una espacialización cerrada sobre sí misma como la del castillo, casa o mansión con una zona abierta a la circulación, a lo social” (2021, p. 13).

<sup>10</sup> La comunidad de los indios maticos (también conocidos como wichís) habita la zona del Gran Chaco, principalmente el departamento de Tarija (Bolivia) y las provincias de Formosa, Chaco y Salta (Argentina).

personajes son atropellados por un auto y mueren en un episodio confuso que da lugar a la posibilidad de un suicidio.

Magdalena González Almada (2018) sostiene que “Chaco” pone en escena distintas violencias que van *in crescendo* y que entrelazan la intimidad de una familia con la configuración simbólica de la nación y lo ancestral con lo moderno. En este sentido, el descentramiento y la duplicación de la voz y de la identidad del protagonista se entienden como la intersección de dos subjetividades marcadas por múltiples violencias: “El «otro» –indígena– habita el cuerpo de «el otro»–marginal–; la violencia los reúne, pero, también, su posición periférica en la cartografía social” (González Almada, 2018, p. 40). La marginalidad del protagonista está dada no solo por la pobreza de su familia, sino también por ser hijo de madre soltera y por ser homosexual en medio de una sociedad marcadamente patriarcal. Esto se manifiesta especialmente en los insultos que le profiere el abuelo. Cito a modo de ejemplo: “Usted, flojo, marica, mentiroso, salga de aquí, dijo” (p. 83). En el caso del indio, su marginalidad está dada por su pertenencia étnica, en una sociedad racialmente estratificada en la que los cuerpos que quedan por fuera del esquema socialmente dominante son reducidos a la precariedad (Butler, 2010) absoluta.

Por otra parte, en lo que se refiere a la intersección entre lo familiar y lo nacional, me parece especialmente importante llamar la atención sobre el hecho de que el abuelo del protagonista participa del proceso de colonización de tierras indígenas en la región de Chaco, como acontecimiento fundante en el que convergen múltiples violencias simbólicas y materiales:

El abuelo había colaborado con la gente del gobierno que expulsó a los maticos de sus tierras. En ese lugar un cazador de taitetuses encontró petróleo mientras cavaba un pozo para enterrar a su perro, picado por la víbora. Los emisarios del gobierno sacaron a los maticos a balazos, incendiaron sus casas y construyeron la planta petrolera Viborita. [...] El colla Vargas dijo que varios avivados aprovecharon el desalojo para violar a las maticas [...]. A mi abuelo no le pagaron la plata que le prometieron por echar a los maticos, y que necesitaba para saldar una deuda. (p. 80)

De acuerdo con lo señalado, Ilaria Stefani (2022) interpreta la posesión del cuerpo del protagonista del cuento por parte del indio matico como un acto de “revancha étnica” a través del cual, al asesinar al abuelo del protagonista, cobra venganza por las muertes de su comunidad<sup>11</sup>. Asimismo, la posibilidad del suicidio con el que se cierra el texto “se podría interpretar como una segunda revancha del hombre indígena que, tras haber

---

<sup>11</sup> Stefani destaca, además, que, si bien el tópico de la revancha étnica tiene una larga tradición dentro de las literaturas andinas, la escritura de Colanzi se destaca por el singular trabajo de reelaboración de este tópico en clave de representación gótica o sobrenatural (2022, pp. 68-69).

matado al abuelo, decide deshacerse de su verdugo dejándose atropellar por el coche” (Stefani, 2022, p. 70). En este punto, retomo la tesis central del ensayo de Margarita Saona (2004), *Novelas familiares: figuraciones de la nación en la novela latinoamericana*, para pensar los modos en la que la representación ficcional de los esquemas familiares constituye un doblez alegórico de los procesos de configuración de los estados nacionales en América Latina. Desde esta perspectiva, entiendo que, en el caso particular de “Chaco”, la narración explora el pliegue o la herida que se abre en el tejido comunitario a partir del despojo y la segregación colonial. En este sentido, la figura de la posesión del cuerpo puede ser entendida a la manera de un ejercicio de colonización al revés, a través del cual se invierte el orden de la violencia, tal como propone Stefani (2022).

### **Conclusiones**

A la República le tocaba elevar la condición del indio. Y contrariando este deber, la República ha pauperizado al indio, ha agravado su depresión y ha exasperado su miseria (Mariátegui, 2006, p. 34).

La palabra ch'ixi tiene diversas connotaciones: es un color producto de la yuxtaposición, en pequeños puntos o manchas, de dos colores opuestos o contrastados: el blanco y el negro, el rojo y el verde, etc. Es ese gris jaspeado resultante de la mezcla imperceptible del blanco y el negro, que se confunden en la percepción sin mezclarse del todo. La noción ch'ixi, como muchas otras (allqa, ayni), obedece a la idea aymara de algo que es y no es a la vez, es decir a la lógica del tercero incluido [...] La potencia de indiferenciado es que conjuga los opuestos. Así como el allqamari conjuga el blanco y el negro en simétrica perfección, lo ch'ixi conjuga el mundo indio con su opuesto, sin mezclarse nunca con él. (Rivera Cusicanqui, 2010, pp. 69-70)

Dos epígrafes, una misma historia. Por un lado, en 1928, José Carlos Mariátegui publica los *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* como parte de un itinerario político e intelectual profundamente comprometido con la comprensión de los procesos históricos que han dado lugar a la conformación del orden social dominante en Perú y con la transformación de las asimetrías sociales sobre la que se sostiene dicho orden. En este recorrido, llama la atención sobre el “problema del indio” como un sujeto históricamente castigado y excluido de los distintos órdenes políticos modernos que van desde la Colonia hasta la República. Por otro lado, en 2010, en vísperas de la celebración de los bicentenarios de distintas naciones latinoamericanas, Silvia Rivera Cusicanqui publica el ensayo *Ch'ixinakax utxiwa. Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores* en el que revisa críticamente las distintas modalidades a través de las que se manifiesta la idea de un colonialismo interno en la construcción de las representaciones de lo comunitario y se pregunta, a la vez, por la potencialidad política de

lo *ch'ixi* como categoría que reivindica la diferencia y el carácter abigarrado del mestizaje. Entre un epígrafe y otro se cuentan infinitas historias que dan cuenta de la complejidad de la colonialidad como una matriz de dominación transhistórica (y transnacional) que preordena y jerarquiza cuerpos y formas de sentir, pensar y comprender el mundo de acuerdo con los desplazamientos globales de las relaciones de poder (Quijano, 2014; Añón, 2021).

En el marco de estas tensiones destaco la narrativa de Liliana Colanzi como una intervención singular que, a partir de las estrategias y protocolos de los lenguajes artísticos, ofrece una lectura a contrapelo de la matriz colonial sobre la que se edifica la idea de nación. En líneas generales, esto se manifiesta a través de un trabajo de reelaboración y relocalización del repertorio de la escritura gótica en relación con paisajes, personajes y mitos andinos. Precisamente, las ficciones del corpus movilizan principalmente un conflicto de índole epistemológico que implica la negación y degradación de los discursos y saberes que desbordan las fronteras de la racionalidad (colonial) dominante. De esta manera, esta narrativa despliega una “política del monstruo” (Giorgi, 2009) que se sostiene sobre un gesto histórico de negación y segregación del otro.

Desde esta misma perspectiva, otro de los elementos que se destaca dentro del recorrido por los textos del corpus se refiere al hecho de que estos proponen una imagen subversiva de las subjetividades indígenas en relación con las representaciones tradicionales cristalizadas dentro del canon de la narrativa boliviana (González Almada, 2018). En estos cuentos, la imagen del sujeto indígena se asume como una otredad monstruosa –en el sentido de que encarna valores, ideas o imágenes que la sociedad rechaza– que asedia desde las grietas e intersticios de un orden social (y colonial) que se resquebraja permanentemente. Como sugiere José Miguel Cortés, en su estudio sobre las representaciones de lo monstruoso en las artes:

El monstruo anuncia la fragilidad del orden en que vivimos, un orden que se puede quebrar en cualquier momento; profetiza el avance del caos. Asimismo, la atracción por lo monstruoso puede ser entendida como el retorno, la recuperación de lo reprimido o como la convulsiva proyección de objetos de un deseo sublimado. (1997, p. 22)

En el contexto de una matriz de dominación colonial, la idea de lo reprimido se resignifica también como la restitución de lo oprimido. Es en este sentido que se puede hablar de la amenaza de la “colonización al revés” (Stefani, 2022) como un tópico que recorre los cuentos.

Para finalizar, quisiera volver sobre la idea de nación que aparece en diferentes momentos de este trabajo. En efecto, tanto Benedict Anderson (1993) como Homi Bhabha

(2010) han definido esta categoría como un sistema de significación cultural a través de la cual se organizan y se imponen formas de vida en una comunidad. A la luz del recorrido analítico propuesto en este trabajo, recupero la imagen del pliegue gótico/colonial como una operación de lectura y escritura que conecta y contorsiona materiales (imágenes, ideas o discursos) disimiles en una relación de continuidad. En este sentido, entiendo que la escritura de la autora ensaya un gesto crítico que se interroga por los límites y alcances de la idea de nación desde una perspectiva que atiende especialmente a lo borrado, lo negado y lo elidido.

## Referencias

- Anderson, B. (1993). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Añón, V. (2021). Colonialidad. En B. Colombi (Coord.), *Diccionario de términos críticos de la literatura y la cultura en América Latina* (pp. 103-113). Buenos Aires, Argentina: CLACSO.
- Bajtín, M. (1989). *Teoría y estética de la novela*. Madrid, España: Taurus.
- Bajtín, M. (1995). *Estética de la creación verbal*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI.
- Benjamin, W. (2000). *El concepto de crítica de arte en el Romanticismo Alemán*. Madrid, España: Península.
- Bhabha, H. (2010). *Nación y narración. Entre la ilusión de identidad y las diferencias culturales*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI.
- Butler, J. (2010). *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*. Barcelona, España: Paidós.
- Capano, D. A. (2016). *Campos de la narratología. Teoría y aplicación*. Buenos Aires, Argentina: Biblos.
- Colanzi, L. (2017). *Nuestro mundo muerto*. Buenos Aires, Argentina: Eterna Cadencia.
- Cortés, J.M. (1997). *Orden y caos. Un estudio cultural sobre lo monstruoso en las artes*. Barcelona, España: Anagrama.
- Deleuze, G. (1989). *El pliegue. Leibniz y el Barroco*. Barcelona, España: Paidós.
- Eco, U. (2000). *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Lumen.
- Gasparini, S. (2022). "Aquí no me escucharán gritar": violencia y horror en la narrativa latinoamericana reciente escrita por mujeres. *Tesis (Lima)*, 15, 257-288. Recuperado de <https://revistasinvestigacion.unmsm.edu.pe/index.php/tesis/article/view/23522>

- Genette, G. (1989). *Figuras III*. Barcelona, España: Lumen.
- Giorgi, G. (2009). Política del monstruo. *Revista Iberoamericana*, 75(227), 323-329. Recuperado de <https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/iberoamericana/article/view/6575/0>
- González Almada, M. (2016). Territorialidades, textualidades. Torsiones y configuraciones en textos de Juan Pablo Piñeiro, Sebastián Antezana y Liliana Colanzi. *Saga. Revista de Letras*, 6, 1-27. Rosario, Argentina. Recuperado de <https://doi.org/10.35305/sa.v2i6.93>
- González Almada, M. (2018). Escrituras migrantes: desplazamientos identitarios u territoriales en textos de Magdalena Baudoin, Fabiola Morales y Liliana Colanzi. *Cuadernos del Hipogrifo. Revista de literatura hispanoamericana y comparada*, 10, 32-46. Roma. Recuperado de [http://www.revistaelhipogrifo.com/?page\\_id=1557](http://www.revistaelhipogrifo.com/?page_id=1557)
- Mariátegui, J.C. (2006). *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Buenos Aires, Argentina: El Andariego.
- Negrón, M. (2011). Los bordes del fantástico. Diálogo con María Negrón. *Cuadernos Sigmund Freud*, 27, 279-291.
- Nofal, R. (2014). La guardarropía revolucionaria en la escritura de Laura Alcoba. *El taco en la brea*, 1, 277-287. Recuperado de <https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar/publicaciones/index.php/EITacoenlaBrea/article/view/4217>
- Nofal, R. (2021). La divergencia del entrelugar en los personajes de *Stella Manhattan* de Silviano Santiago. *Heterotopías. Revista del área de estudios críticos del discurso*, 4(7), 1-11. Córdoba, Argentina. Recuperado de <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/heterotopias/article/view/33736>
- Piñeiro, J.P. (2010). *Illimani púrpura*. La Paz, Bolivia: 3600.
- Piñeiro, J.P. (2014). *Cuando Sara Chura despierte*. Córdoba, Argentina: Portaculturas.
- Quijano, A. (2014). *Cuestiones y horizontes. De la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/decolonialidad del poder*. Buenos Aires, Argentina: CLACSO.
- Rivera Cusicanqui, S. (2010). *Ch'ixinakax utxiwa. Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Buenos Aires, Argentina: Tinta Limón.
- Saint André, E. y Rolón, A. (2002). Semiótica y pragmática. Signos y relaciones entre signos. En E. Saint André (Coord.), *Leer la novela hispanoamericana del siglo XX* (pp.57-83). San Juan, Argentina: EFFHA.
- Saona, M. (2004). *Novelas familiares: figuraciones de la nación en la novela latinoamericana contemporánea*. Rosario, Argentina: Beatriz Viterbo.

Seifert, M. (2021). El país de la selva: la bruja y el gótico mesopotámico en “Tela de araña” de Mariana Enríquez. *Cuadernos del CILHA*, 34, 1-21. Recuperado de <https://revistas.uncu.edu.ar/ojs3/index.php/cilha/article/view/3781>

Speddign, A. (2004). *De vez en cuando Saturnina*. La Paz, Bolivia: Mama Huaco.

Stefani, I. (2022). “Solo los indios creen en esas cosas”: significación del sujeto indígena en “Soroche” de Mónica Ojeda y “Chaco” de Liliana Colanzi. *Orillas. Revista d’Ispanística*, 11, 61-72. Padua, Italia. Recuperado de <http://www.orillas.net/orillas/index.php/orillas/article/view/474>

Williams, R. (2009). *Marxismo y Literatura*. Buenos Aires, Argentina: Las cuarenta.

Fecha de recepción: 21 de abril de 2023

Fecha de aceptación: 5 de junio de 2023

Licencia  Atribución  
– No Comercial – Compartir Igual  
(by-nc-sa): No se permite un uso comercial de la obra original ni de las posibles obras derivadas, la distribución de las cuales se debe hacer con una licencia igual a la que regula la obra original. Esta licencia no es una licencia libre.

