



Citation: Locaputo, I. (2025) Generare reti nelle “zone di sacrificio” latinoamericane: un’analisi di due racconti di Liliana Colanzi. *Quaderni Culturali IILA* 7: 53-65. doi: 10.36253/qciila-3311

Received: February 2, 2025

Accepted: March 1, 2025

Published: November 1, 2025

© 2025 Author(s). This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<https://www.fupress.com>) and distributed, except where otherwise noted, under the terms of the CC BY 4.0 License for content and CC0 1.0 Universal for metadata.

Data Availability Statement: All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

Competing Interests: The Author(s) declare(s) no conflict of interest.

Disclaimer: The views and opinions expressed in this article are those of the author(s) and do not necessarily reflect the views or positions of the editors.

ORCID:
IL: 0009-0003-2628-0370

Generare reti nelle “zone di sacrificio” latinoamericane: un’analisi di due racconti di Liliana Colanzi

Creating networks in Latin American “sacrifice zones”: an analysis of two short stories by Liliana Colanzi

ISABELLA LOCAPUTO

Università di Padova, Italia
isabella.locaputo@studenti.unipd.it

Abstract. This article analyses two short stories by Bolivian author Liliana Colanzi from the collection *Ustedes brillan en lo oscuro*, both set in ‘sacrifice zones,’ places where there is an accumulation of organic and inorganic waste and where subjects who are themselves rejected in various ways live, as they are marginalised by the system’s imposition of cleanliness. The aim is to demonstrate how Latin America can be considered the starting point to redefine the condition of ‘waste,’ highlighting how it produces alternative forms of social aggregation and reaction to the capitalist system.

Keywords: Latin America, “sacrifice zone”, waste, Wasteocene, Liliana Colanzi, Latin American weird, compost, mutation, posthuman.

Riassunto. Questo articolo analizza due racconti dell’autrice boliviana Liliana Colanzi tratti dalla raccolta *Ustedes brillan en lo oscuro*, entrambi ambientati in “zone di sacrificio” – luoghi in cui si accumulano rifiuti organici e inorganici e in cui vivono soggetti considerabili in vario modo rifiutati, poiché sottoposti a un’operazione di pulizia sociale imposta dal sistema. L’obiettivo è dimostrare come l’America Latina possa essere considerata il punto di partenza per ridefinire il concetto e la condizione di “rifiuto”, evidenziando come essa produca forme alternative di aggregazione sociale e di reazione al sistema capitalistico.

Parole chiave: America Latina, “zona di sacrificio”, rifiuti, Wasteocene, Liliana Colanzi, weird latinoamericano, compost, mutazione, postumano.

Resumen. Este artículo analiza dos cuentos de la autora boliviana Liliana Colanzi de la colección *Ustedes brillan en lo oscuro*, que comparten una ambientación en “zonas de sacrificio”, lugares donde se acumulan desechos orgánicos e inorgánicos y donde viven sujetos que, a su vez, son rechazados y marginados por la imposición de limpieza del sistema. A partir de estos lugares y de estos sujetos, se intenta demostrar cómo América Latina puede ser considerada el punto de partida para una redefinición de la condición

de “rechazo”, que permita formas alternativas de agregación social y de reacción productiva al sistema capitalista, precisamente a partir de los residuos que éste expulsa.

Palabras clave: América Latina, “zona de sacrificio”, basura, Wasteocene, Liliana Colanzi, weird latinoamericano, compost, mutación, posthumano.

«-Ésta es una ciudad completa, redonda -dijo Chucho Flores-. Tenemos de todo. [...] Sólo nos falta una cosa -dijo Chucho Flores.
 -Petróleo, pensó Fate, pero no lo dijo.
 -¿Qué es lo que falta? -dijo.
 -Tiempo -dijo Chucho Flores-. Falta el jodido tiempo.
 ¿Tiempo para qué?, pensó Fate. ¿Tiempo para que esta mierda, a mitad de camino entre un cementerio olvidado y un basurero, se convierta en una especie de Detroit?»
 (Bolaño, 2004, pp. 388-389)

INTRODUZIONE

Scrutando retrospettivamente le soglie del XXI secolo dallo scomodo sgabello del presente su cui siamo appollaiatə, alle nostre spalle si profila un *turn* epistemologico di cui prendiamo gradualmente coscienza come spettatorə più o meno inermə, più o meno attivə e attivatə dalla configurazione spaziotemporale corrente: non siamo statə fagocitatə dalla fine dei tempi, l’apocalittico trittico di zeri dell’anno Duemila non ha spazzato via con un secco colpo di tosse l’umanità, il mondo per come lo conosciamo è sopravvissuto a una cesura calendarizzata che avrebbe potenzialmente potuto coincidere con la sua estinzione. Tutto ciò ammesso che per “fine” s’intenda necessariamente un evento cataclismatico che faccia atterrare l’umanità «by the chance of a cyclone into a strange land» (Baum, 2009, p. 60), o che rinnovi costitutivamente la formula di struttura dell’universo con una conflagrazione di proporzioni planetarie, o che causi il collasso del globo terracqueo su sé stesso, facendolo implodere con un sonoro *crunch*.¹

Un’altra possibile interpretazione è tuttavia quella suggerita dal concetto di *slow violence* (Nixon, 2011): la catastrofe è indefinitamente parcellizzata, la sua proliferazione è incontrollata e avviene sempre in forme sotterranee, che subdolamente si insinuano nelle crepe di un mondo che continuamente tracima, ma che viene puntualmente “rammendato” con violenza in superficie perché se ne possa mantenere e ostentare un’apparenza di pacificata cicatrizzazione. In altre parole, è pur sempre possibile che il mondo venga annichilito «with

a bang», ma in una certa misura c’è una significativa probabilità che si spenga «with a whimper» (Eliot, 2004, p. 83). Questa operazione di nettezza di superficie, metaforica e non, si configura come una pratica operativa corrispondente a una precisa concezione del mondo, che affonda le sue radici nell’etimologia stessa del termine (*mundare* significa appunto “pulire”, “purificare”), nonché nei racconti mitici delle origini, le cosmogonie. Nelle più disparate tradizioni religiosoculturali, il mitologema della creazione si declina nel segno di una separazione ordinata e gerarchizzante, di una forma di pulizia che cala dall’alto verso il basso a spianare il terreno per l’impianto di uno *status quo* funzionale a riprodurre sé stesso anche tramite l’espulsione di eventuali corpi estranei. Inoltre, l’evacuazione delle escrescenze, delle eccedenze residuali è *necessaria* alla costituzione stessa del sistema, che abbisogna di un contrappunto al negativo che ne metta in risalto le caratteristiche di ordine e nitore.

L’«ERA DEGLI SCARTI»

Nel 2017, Marco Armiero e Massimo De Angelis hanno introdotto nel discorso accademico la formula «Wasteocene» (Armiero, 2021), calco *cum variazione* del più noto Antropocene², denominazione ormai popolare riferita alla contemporaneità, nella misura in cui l’impatto dell’umanità sulle sorti del pianeta Terra è ormai talmente profondo da risultare paragonabile a quello di un «agente geologico» (Chakrabarty, 2009). Il merito del cambio terminologico sta nell’evidenziazione di un aspetto dell’Antropocene che nel conio di Crutzen finisce per disperdersi nel suffisso accentratore *anthropos*, vale a dire che l’Antropocene è radicalmente, costitutivamente connesso agli scarti.

In *Vite di scarto*, Zygmunt Bauman osserva a tal proposito che la stessa «sopravvivenza moderna – la sopravvivenza della forma di vita moderna – dipende dall’abilità e dall’efficienza della rimozione delle immondizie» (Bauman, 2014, p. 36), configurando uno scenario in cui la vita degli esseri umani sul pianeta ha già superato la soglia della pienezza del vivere, assotti-

¹ Il riferimento è al *Big Crunch*, evento simmetrico rispetto al Big Bang: secondo questa ipotesi l’universo, dopo aver cessato di espandersi ed essersi progressivamente contratto, collaserebbe.

² Il neologismo è stato coniato nel 2000 dal chimico dell’atmosfera Paul Crutzen.

gliandosi sino a destare una preoccupazione ansiosa per il *sopravvivere*, cioè preservare una forma di vita dopo la morte di qualcosa, *oltre* la morte. La sopravvivenza implica un compromesso che viene sottoscritto a un certo *prezzo*: nel linguaggio stesso si attiva una simmetrizzazione metaforica di dinamiche di valorizzazione o svalutazione di tipo economico, e ciò avviene pressoché in tutti i campi di produzione antropica, compreso quello culturale, all’interno del quale si ricorre a un «compatto manipolo di metafore tratte dal mercato», imperniato sulla «nozione-chiave [...] del “servire a”» (Bettini, 2017, p. 14). Questa considerazione mercificante risulta perfettamente coerente all’interno di un «fronte culturale [progettato] come necessario accanto a quelli meramente economici e meramente politici» per produrre quella che Gramsci definisce «egemonia» (Gramsci, 2014, p. 1457). Adorno e Horkheimer ne tratteggiano le conseguenze nefaste nel mercato della produzione e consumo di prodotti artistico-culturali, in cui la consapevolezza dell’*fruitore* è polverizzata dalla standardizzazione omologante.

I palazzi monumentali, tersi come cristalli, che si vedono spuntare da tutte le parti, rappresentano la pura razionalità priva di senso dei grandi cartelli internazionali a cui tendeva già, a suo tempo, la libera iniziativa abbandonata a se stessa, di cui restano le tracce nei tetri edifici circostanti – d’abitazione o d’affari – delle città desolate. Già le case più vecchie intorno ai centri di cemento armato hanno l’aria di *slums*, e i nuovi *bungalows* ai margini delle città cantano già (come le fragili costruzioni delle fiere internazionali) le lodi del progresso tecnico, invitando a liquidarli, dopo un rapido uso, come scatole di conserva (Adorno e Horkheimer, 2010, p. 126).

Lo scenario delle città contemporanee, disegnato in apertura del capitolo di *Dialettica dell’Illuminismo* che Adorno e Horkheimer dedicano all’industria culturale, è razionalizzato dal binarismo strutturale che oppone un centro pulito e pulito alle costruzioni che si ammassano sui bordi, sui *margini*. È il fallimento della «città per progetti» (Boltanski e Chiapello, 2011, p. 40), laddove la progettazione, sociale e urbanistica, è un’operazione di creazione di un *mundus*, purificato dalle scorie che potrebbero invadere le strade o intralciarne l’affannosa percorrenza da parte dei soggetti schizofrenicamente inseriti nel ciclo di produzione capitalistica. Quella della produzione di rifiuti è una «macchina» (Deleuze e Guattari, 2002), un ingranaggio che si inserisce in un meccanismo di produzione da cui si abbevera continuamente il desiderio schizoide, la cui bocca fagocitante è sempre in preda all’arsura.

I RIFIUTI COME ANTIMERCE: UNA RILETTURA POSTUMANA

I rifiuti, dunque, sono consustanziali al Wasteocene e al suo motore propulsivo, il capitalismo. Sono il rovescio della medaglia della merce, ciò che la sostiene alternandosi ad essa nei cicli di produzione, e subiscono anch’essi un processo di paradossale riconduzione all’identico, di mercificazione: nulla sfugge alle grinfie del capitale. Questo tipo di ragionamento riduce però il rapporto rifiuto/merce a un binarismo, in cui due elementi antitetici si alternano fra di loro nell’inerzia di un ciclo che riproduce sé stesso indefinitamente, benché in forme sempre più violente e radicali: lo statuto di antimerce, dunque, farebbe semplicemente assurgere i rifiuti a denominatore di condizioni fattuali presentate come alternative a una norma e non realmente *creative*. Questo avviene, ad esempio, nella misura in cui anche i rifiuti vengono piattati da un tipo di *storytelling* estetizzante:

¿Homenaje a la basura? ¿“Épica de la miseria” (Wolff 2007)? ¿Espectacularización del vertedero? Las preguntas no dejan de tener cierta legitimidad, sobre todo en el marco de una creciente estetización de la basura, que podría terminar por minimizar la urgencia de frenar el consumo compulsivo de nuestras sociedades y de reducir así la abrumadora producción de residuos (López-Labourdet, 2019, p. 18).

I rifiuti sono tuttavia caratterizzati da un aspetto che eccede rispetto alla mercificazione e all’estetizzazione: sono «qualcosa» che non riconosco come cosa», che è «radicalmente un escluso» e che «mi trae dove il senso sprofonda»: presentano cioè i tratti dell’abietto per come è stato teorizzato da Julia Kristeva. Ciò che viene espulso non cessa «dall’esilio [...] di sfidare il suo padrone. Senza far(gli) segno sollecita una scarica, una convulsione, un grido» (Kristeva, 2006, p. 4).

Che sia nella forma dello smottamento viscerale dato dalla ripugnanza o nell’invasività intangibile della radioattività, i rifiuti scatenano una reazione che deturpa il corpo, facendolo contrarre dal ribrezzo in una smorfia che scuote da capo a piedi, o coinvolgendolo senza possibilità di scampo nella contaminazione e nella malattia.

Rispetto alla limitatezza – quantitativa e qualitativa – degli utilizzi della merce, i rifiuti proliferano incontrollabilmente, prestandosi alla ricontestualizzazione, al riuso e alla riformulazione, aspetto però non sufficiente a superare l’interpretazione dicotomica della coppia rifiuti/merce, perché il riciclo dei rifiuti coincide con un rinnovato asservimento al ciclo di produzione.

Per moltiplicare le prospettive di questa diade, può risultare produttivo approcciarla da un punto di vista

postumanista, apparentando il binomio merce/rifiuti a quello braidottiano di vita/morte (Braidotti, 2014), passando per l'opposizione tra vita depositaria di diritto (*bios*) e vita naturale, nuda, esposta (*zoé*), secondo la concettualizzazione proposta da Giorgio Agamben in *Homo sacer* (Agamben, 2005). Per Agamben la politicizzazione della *zoé*, il suo imbrigliamento nello statuto di *bios*, segna uno spartiacque nella storia della modernità che va però a scapito della *zoé* stessa, poiché determina il suo essere sottoposta a regolamentazioni biopolitiche. L'opposizione *bios/zoé* proposta da Agamben ha però per Braidotti il demerito di intendere la *zoé* soltanto nei termini della sua maneggiabilità e danneggiabilità da parte del potere detenuto dal *bios*.

Al contrario di Agamben, Braidotti identifica *zoé* come energia cosmica, vita che si espande e di cui partecipano tutte le specie, affastellamento caotico – non ordinato, non *mondato* – in perenne movimento, ma soprattutto come qualcosa di «impersonale e inuman[o] nel senso mostruoso e animale di una radicale alterità» (Braidotti, 2014, p. 150), rispetto al quale la morte costituisce una tappa del percorso che *zoé* stessa persegue inarrestabilmente, in nome dell'etica affermativa dell'*amor fati* per cui si autopropetua. In quanto forza vitale la *zoé* «ci correla transindividualmente, transgenerazionalmente ed ecofilosoficamente» (Braidotti, 2014, p. 156). Non è cioè possibile isolarla, prenderne possesso, *mercificarla*, ma neppure è concepibile in un'ottica individuale o unicamente umana. Il continuum vita-morte, l'identificazione della morte come una tappa del percorso irrefrenabile di *zoé*, è leggibile positivamente nella misura in cui prendere familiarità con la morte radica nell'immanenza e invita a pensare alla vita progettualmente, rifiutando la sua presunta preziosità intrinseca e incarnandola come processo da riaffermare costantemente, senza per questo negare la realtà nella sua problematicità, bensì rielaborandola «allo scopo di confermare i poteri vitali di passioni positive quali la guarigione e l'empatia» (Braidotti, 2014, p. 151).

Per Braidotti la morte è «l'eccedenza concettuale *inuman*a [corsivo mio]: l'irrappresentabile, l'impensabile, l'improduttivo buco nero che tutti temiamo. Tuttavia, la morte è anche sintesi creativa di flussi di energia e divenire perpetui» (Braidotti, 2014, p. 150). La morte è sottrazione ed eccedenza: la morte è rifiuto. È impensabile perché respingente, come l'abietto da cui ci scostiamo con orrore.

L'AMERICA LATINA COME “ZONA DI SACRIFICIO”

Trasportando questo ragionamento nell'analisi delle pratiche necropolitiche contemporanee che si diramano

distruttivamente su tutta la superficie della Terra, è possibile individuare come luoghi “tanatologizzati” determinate zone del mondo le cui iniquità strutturali sono causate da dinamiche di soggiogamento, carburate dalla spinta del progresso economico: sono le cosiddette “zone di sacrificio”, aree del Sud globale adibite a vere e proprie discariche del cosiddetto Primo mondo, in cui viene concentrato tutto ciò che quest'ultimo espelle in nome della creazione di sé stesso come *mundus primus*, ordine primario. Spesso si tratta di luoghi che hanno subito processi di colonizzazione e decolonizzazione, in cui in diverse fasi determinate «macchine» (ad esempio quelle della flotta, della piantagione, della miniera; nella contemporaneità quelle dell'industria della carne e del *fast fashion*) hanno messo in moto una gestione necropolitica della componente umana, animale, ambientale, col risultato di annichilire la pulsione della *zoé* attraverso quelli che Glissant definisce «vieux impossibles qui déterminent toujours les intolérances, les massacres et les génocides» (Glissant, 1995, p. 91) – sia in senso letterale sia a livello di immaginario e di (im)possibilità *de facto* di sganciare la propria esistenza da binari pre-determinati di oppressione. Tra questi territori si annovera anche l'America Latina, nella complessità costituita dall'insieme degli stati di cui è composta.

Ne *Las venas abiertas de América Latina* (1971), l'uruguayano Eduardo Galeano indaga le modalità in cui le risorse dell'America Latina vengono depredate in maniera sistematica da parte di paesi specializzati nelle pratiche estrattive; per il cubano Antonio Benítez-Rojo, Colombo avrebbe disteso sull'Atlantico il tubo di un «*vacuum cleaner* medieval» (Benítez-Rojo, 1989, p. vii) fino ad arrivare ai Caraibi e attivare un processo di suzione violenta di materie prime e manodopera. Anche le pratiche del saccheggio estrattivista contribuiscono a configurare scenari di discariche, di cimiteri, perché privano chi e cosa li abita dell'autodeterminazione, soffocando l'*amor fati* della *zoé* e condannando all'asfissia di una violenza concreta ed epistemica, cioè in definitiva a una condizione di subalternità strutturale, quella dei «dannati della terra»³, coloro che sono rifiutate, coloro che sono rifiuti.

Rileggere questo tipo di *damnatio* come punto (pro) positivo è complesso; a ben vedere, però, la condizione di rifiuto in cui si trova immersa chi abita il Sud globale è probabilmente uno degli ultimi avamposti della *zoé*, che perde la sua carica generativa se inserita in un ciclo di produzione impazzito come quello del tardocapitalismo. La *zoé* potenziale che riposa al fondo delle esisten-

³ Il riferimento è al titolo del saggio *I dannati della terra* (1961) di Frantz Fanon, in cui si sostiene la necessità della lotta armata per l'emancipazione dal giogo coloniale.

ze umane e non umane è, nel cosiddetto Primo mondo, totalmente ingabbiata dalle sovrastrutture del capitale, che impone a chi ne è parte – volente o nolente – una serie di percorsi preconfezionati che nulla hanno di innato o necessario, tutto hanno di socialmente costruito e normato. Il Primo mondo non ha mai cessato di essere il Vecchio mondo, attingendo a piene mani non soltanto dal circolo vizioso dell’eurocentrismo, innescato dalla fallacia per cui esso si alimenta delle stesse rappresentazioni che produce, ma anche dall’antropocentrismo, per cui il suddetto circolo ospita comodamente al suo centro il rappresentante di un’unica specie vivente, quella umana. L’Antropocene si addensa attorno a un soggetto che non è più in grado di fornire risposte soddisfacenti dinanzi a un «iperoggetto» (Morton, 2013) come il capitalismo, che gli è sfuggito di mano: è stato *anthropos* a vuotare il mare bevendolo fino all’ultima goccia, a cancellare via l’intero orizzonte con un colpo di spugna.⁴ Anche le proiezioni avvertite come universali si decompongono, e *anthropos*, in questo senso, è morto; se c’è stata una fine del mondo, è quella che riguarda il mondo che questo soggetto ha prodotto per millenni attorno a sé, a sua immagine e somiglianza.

IL “COMPOSTISMO” DI DONNA HARAWAY

I rifiuti e le rifiutate non rientrano nella cornice di una configurazione del mondo antropocentrica, o meglio, ne fanno parte ma solo in quanto scarto, proprio per la definizione di “mondo” di cui sopra. Da questo posizionamento extra-localizzato si possono ri-costruire delle configurazioni di realtà e immaginari che non respingano la contaminazione, ma che la ricerchino attivamente, la alimentino e che di essa si nutrano, in un’ottica anti-anthropocentrica che preveda l’accordo multispecie, la costruzione di un tessuto relazionale che connetta tra loro gli esseri viventi appartenenti alla categoria estesa di “rifiuti”. È lo scenario prospettato dall’esercizio di fiction speculativa proposto da Donna Haraway in *Staying with the Trouble* con *The Camille Stories. Children of Compost*, in cui viene dipanata la genealogia di cinque generazioni, ognuna rappresentata da una Camille⁵. Le Camille di Hara-

way sono simbiotici, in parte umani e in parte animali, nati all’interno di Comunità del Compost, gruppi di individui il cui scopo è negoziare strategie per vivere a contatto con le difficoltà globali; una di queste strategie è appunto la nascita di esseri viventi che possano «live collectively in intimate and worldly caretaking symbiosis with another animal as a practice of repairing damaged places and making flourishing multi-species futures» (Haraway, 2016, p. 146). Di generazione in generazione, seguiamo la proposta di pratiche pedagogiche di futuribilità di un mondo attraversato da catastrofi e catastrofismo, che comprendono la cura delle relazioni amicali, la modifica protesica di parti del corpo umane con parti del corpo degli animali simbiotici, lo spostamento lungo le rotte migratorie, la presa in carico decoloniale delle conseguenze dei rapporti di potere preesistenti, l’interdipendenza con le generazioni passate. Rispetto a quest’ultimo punto, Camille 2 si interfaccia con una Comunità del Compost del Messico centrale, dove viene ospitata da un gruppo indigeno Mazahua, stringendo legami in particolare con le donne del movimento radicale dell’Ejército de Mujeres Zapatistas en Defensa del Agua.⁶ Durante il suo primo Día de los Muertos, Camille 2 assiste alla *simpoiesi*⁷ tra le farfalle monarca e le anime delle morte umane:

Camille 2 found it difficult at first to grasp how active the dead were across this region and how critical to the work of compostists to restore damaged land and its human and nonhuman beings. Camille 2 had to learn to let go of colonialist notions of religion and secularism to begin to appreciate the sheer semiotic materiality of those who came before. Until sympoiesis with the dead could be acknowledged, sympoiesis with the living was radically incomplete. [...] Modernity was driven underground, but remained undead. Making peace with this vampire ancestor was an urgent task for the Communities of Compost (Haraway, 2016, pp. 156-157).

Camille 2 si scontra con l’evidenza dei costrutti della modernità – dell’euro-anthropocentrismo capitalistico –, la cui decostruzione avviene intergenerazionalmente, senza una cesura netta con il passato che faccia *tabula rasa*, ma con una messa in discussione costante e vibrante il cui obiettivo non è sradicare il vampirismo coloniale, ma imparare a farsene carico, reintegrandolo

⁴ Libera parafrasi da Nietzsche, *La gaia scienza*, aforisma 125.

⁵ Come puntualizzato dalla traduttrice Claudia Durastanti nell’introduzione all’edizione italiana di *Staying with the Trouble*, «Ogni parola usata da Donna Haraway in questa raccolta di saggi è una sfida e un rischio» (Haraway, 2019, p. 7), e ciò vale in particolare per *I Bambini del Compost*: i protagonisti del racconto di Haraway sono degli esseri multispecie, non riconducibili a un genere specifico, che articolano relazioni di parentela non convenzionale, esseri che una lingua come l’italiano mal si presta a descrivere.

⁶ Gruppo militante radicale realmente esistente, formatosi nel 2005 a seguito dello straripamento del fiume Malacatepec a Villa de Allende, Messico, che ha inondato 300 ettari di raccolti (Gómez-Fuentes, 2009).

⁷ Per “simpoiesi” Haraway intende il «making with», il «con-fare» (come traducono Claudia Durastanti e Clara Ciccioni), cioè un farsi collettivo e interdipendente di esseri che sono in una rete relazionale entropica, in contrapposizione all’autopoiesi che indica una gestione centralizzata, che tende alla stabilizzazione.

senza assorbire il trauma, bensì mantenendo la complessità dolorosa e giocosa del *trouble*. E a innescare e rinviare questa pratica di esercizio critico è un gruppo di militanti dell'America Latina.

Una delle pratiche che sta maggiormente a cuore all' "compostista" (così Haraway definisce chi appartiene dinamicamente alle Comunità del Compost) è quella di raccontare storie.

One of their great disappointments in these accounts was that so many [stories] started from the premises of starting over and beginning anew, instead of learning to inherit without denial and stay with the trouble of damaged worlds. Although hardly free of the sterilizing narrative of wiping the world clean by apocalypse or salvation, the richest humus for their inquiries turned out to be sf – science fiction and fantasy, speculative fabulation, speculative feminism, and string figures. Blocking the foreclosures of utopias, sf kept politics alive (Haraway, 2016, p. 150).

L'acronimo *SF* compare spessissimo nel corso della trattazione di Haraway, a indicare una congerie di referenti tra loro intrecciati come fili di un pensiero non lineare. Uno dei referenti è appunto quello di *speculative fabulation*, di affabulazione speculativa, creazione di storie che si avviluppano attorno all'esperienza di contatto col *trouble* e che costituiscono l'humus più fertile per la ricerca, l'esercizio del dubbio e delle proposte non risolutive di occuparsene con pratiche in perenne movimento. Pur riconoscendo la problematicità di alcune narrazioni "sterilizzanti" di stampo millenarista, in cui la fine del mondo viene prospettata come un evento trasformativo in cui l'apocalisse ripulisce ogni cosa, le compostiste individuano nelle narrazioni SF un potenziale di *praxis* che sospende l'ipoteca del presente imposta dall'utopia e mantiene viva la politica relazionale, fertilizza l'immanenza, concima le «humusities» che si sostituiscono alle «humanities» (Haraway, 2016, p. 97). Le Camille abitano e creano narrativamente il compost che è il risultato del processo di triturazione e fermentazione dei rifiuti.

LILIANA COLANZI: UN CASO DI STUDIO

Questa sezione è dedicata all'analisi di due racconti dell'autrice boliviana Liliana Colanzi, tratti dalla raccolta *Ustedes brillan en lo oscuro*, considerabili delle storie "harawayane": sulla scena agiscono infatti membri di Comunità del Compost, formate da esseri a loro modo rifiutati dal sistema, che creano delle alleanze multispecie in "zone di sacrificio" latinoamericane.

Liliana Colanzi (1981) è una scrittrice, docente universitaria di letteratura e editrice⁸ boliviana, appartenente all'ultima generazione di autrice del *new weird* latinoamericano (Sanchiz, 2022). All'attivo ha la pubblicazione di quattro raccolte di racconti, delle quali *Ustedes brillan en lo oscuro* (2022, Páginas de Espuma) è l'ultima. Rispetto alla precedente produzione di Colanzi, i racconti di *Ustedes brillan en lo oscuro* spalancano spesso scenari riconducibili alla post-apocalisse globalizzata, in una Bolivia *weird* e mutante, resa "zona di sacrificio", in cui la componente indigena resiste adattandosi e negoziandosi identitariamente rispetto alla necropolitica imperante. Questo configura una fase successiva, postapocalittica e postumana, rispetto alla precedente raccolta *Nuestro mundo muerto*, incentrata tematicamente sulla perdita delle identità tradizionali e sulle fasi terminali di un mondo, quello boliviano e latinoamericano, che si va sfaldando progressivamente, in un contesto di apocalisse globale strettamente connessa con il passato (e presente) coloniale.

I racconti selezionati sono *La cueva* e *Atomito*. Questi racconti sono accomunati da un tipo di narrazione multiprospettica; mentre in *Atomito* la narrazione si dipana in maniera più lineare, con l'avvicinarsi di vari personaggi tra cui rimbalza la focalizzazione, *La cueva* è suddiviso internamente seguendo una precisa assegnazione delle diverse sezioni ai vari personaggi.

LA CUEVA

La cueva è una narrazione transepocale che procede per frammenti, prendendo abbrivio da uno scenario preistorico e congedandosi dall' lettore con la descrizione di un paesaggio non più abitato da esseri umani; l'ambientazione è sempre la medesima, quella della grotta, attraversata da esseri viventi che lasciano tracce del loro passaggio in vario modo.

Il primo personaggio è una donna appartenente a un gruppo di cacciatrici del Pleistocene, che si reca nella grotta per partorire due gemelli, un parto doppio che è «la inequívoca señal de su transgresión» (Colanzi, 2022, p. 8); prima di sgozzare i neonati e correre via nella steppa innevata dalla glaciazione, la donna deposita sulla parete nel fondo della grotta le impronte dei loro piedi insanguinati e quella delle proprie mani. A rinvenirle nella contemporaneità è il secondo personaggio, la giovane Xóchitl Salazar, rifugiatasi nella grotta per sfuggire a una tempesta di fulmini. Con la torcia del suo cellulare Xóchitl illumina la parete di fondo della grotta, rischia-

⁸ Nel 2017 ha fondato la casa editrice Dum Dum Editora.

rando pitture rupestri che si interpolano le une con le altre. La perfetta sovrapposibilità con l’impronta di una mano umana appartenente a un passato indefinitamente remoto terrorizza la giovane, instillandole la sensazione inquieta di trovarsi al cospetto di qualcosa che va sinistramente oltre le singolarità degli elementi disegnati, che risiede proprio nel cuore del loro intreccio straniante: «lo que el conjunto revelaba era un orden prohibido, una herejía» (Colanzi, 2022, p. 9).

Nel terzo blocco, nella grotta compare per la prima volta un elemento non antropico: da una fiammella argentata che sorge dall’oscurità si genera una crisalide che emette particelle luminescenti, gradualmente assorbite dai funghi e dai pipistrelli che costellano il soffitto della grotta. I pipistrelli sviluppano una mutazione nel cavo orale e nasale, che consente loro di captare le onde sonore generate dal ronzio degli insetti di cui si cibano: ciò determina su larga scala la decimazione degli insetti e una diminuzione degli effetti del loro parassitismo sulla specie umana e sulle coltivazioni. L’insediamento umano nei pressi della grotta raggiunge conseguentemente una prosperità produttiva ed economica, che scatena però le invidie dei popoli vicini: durante una notte che segue i festeggiamenti in onore della divinità del tuono, quando le abitanti del villaggio sono ancora in preda ai postumi dell’ubriachezza, un esercito nemico irrompe nella città in una scena dal sapore iliadico, distruggendo parimenti l’insediamento e quel filo di storia umana intrecciato con fatica dalla popolazione locale.

En pocos años nadie se acordaba de aquella ciudad ni de sus habitantes. Lo único que quedó de esta breve civilización fue su tejido, que se mantuvo vivo a través de las esclavas y pasó a formar parte de la cultura vencedora (Colanzi, 2022, p. 10)

Le pratiche tessili del villaggio, la cultura materiale che affonda le sue radici in uno scaltrito sapere pratico affinato e tramandato dalle schiave, vengono integrate nel sistema di produzione del popolo vincitore, unica rimanenza del popolo sconfitto, polverizzato quasi *in toto* dalla violenza delle armi.

L’inabissamento della storia umana viene ripreso nella quinta sezione, in cui un ragazzo e una ragazza appartenenti a due popoli in un conflitto perpetuo – la cui origine non ha più i contorni netti di una competizione economico-produttiva, ma è sfumata da secoli cui è sopravvissuto unicamente il livore reciproco – progettano di sfuggire ai percorsi predeterminati imposti loro dalle rispettive famiglie e di rifugiarsi nella grotta. La giovane è titubante e medita di venir meno all’accordo amoroso:

Una cosa la atormentaba más que otras: nadie sabía que ellos se querían. En algunos años ellos morirían, y llegaría el momento en que ninguna de las personas que los conocían por sus nombres y que caminaban ahora por la tierra estarían vivas, y sería como si eso que surgió entre ambos jamás hubiera existido (Colanzi, 2022, p. 13).

L’angoscia della ragazza non è legata all’impermanenza dell’esistenza terrena in sé, ma nello specifico al mancato inserimento nel corso di una tradizione, alla non tramandabilità di un’appassionata vicenda d’amore non registrabile negli archivi della storia umana, perché priva di testimoni che la possano suffragare e consacrare a una durevolezza che vada al di là delle singolarità di due risibili vite umane. Tutte le creature non umane, invece, non conoscono questo tipo di ansia di registrazione sempiterna nelle cronache ufficiali: i pipistrelli mutanti di cui sopra sopravvivono alla distruzione del villaggio, estinguendosi all’improvviso soltanto per via dell’interferenza antropogenica causata dal passaggio di un frate domenicano (significativamente in viaggio per presenziare ad un processo per eresia di alcuni indios zapotechò), il cui starnuto causa uno *spillover* del virus importato dall’Europa contro cui i pipistrelli – così come le popolazioni indigene vittime delle prime ondate della colonizzazione – non sono dotati di anticorpi. Le specie che vivevano nella grotta con i pipistrelli e che si alimentavano del loro guano – scarabei, larve, funghi, batteri, coleotteri – vengono meno anch’esse, producendo il crollo a catena di un sistema simbiotico perfettamente sincronizzato.

Fueron tiempos quietos en la caverna, al menos para los ojos incapaces de ver el trasiego de la vida microscópica. Hasta que una manada de coyotes empezó a frecuentar la gruta y el ciclo comenzó de nuevo, parecido al de antes pero nunca exactamente igual. El ciclo de la vida cuyo eje es la mierda, el guano, el excremento generoso. El regalo que un ser vivo hace al otro, sin saberlo, y a través del cual la existencia continúa. La mierda como vínculo, como eslabón fundamental en el mosaico de las criaturas (Colanzi, 2022, p. 11).

Attraverso i rifiuti organici, resi compost dallo smiuzzamento solerte di funghi e batteri, il ciclo della vita può riprendere proprio dalla dimensione residuale della morte, apparentemente inerte, in realtà fremente e fermentante. A osservare la riattivazione del ciclo ci sono i troglobi, animali terricoli specializzati in strategie di adattamento in habitat ipogeo, che scompaiono dopo lungo tempo senza aver mai incrociato lo sguardo testimoniale di chi avrebbe potuto sancire l’effettività della loro esistenza. Rispetto alla componente umana, gli esseri viventi animali e vegetali mutano e si adattano,

immergendosi nel compost, nutrendosi di esso e nutrendolo a loro volta, nonché fornendo una risposta di resistenza gioiosa all'annosa domanda antropocentrica che si poneva Berkeley: se un albero cade in una foresta e nessuno lo sente, fa rumore? L'empirismo britannico tuonava una replica assiomatica di segno opposto rispetto a quella disegnata dal movimento lento e invisibile dei troglobi incolori.

All'inizio del settimo blocco, un personaggio di nome Onyx Müller varca un portale che si materializza all'interno della grotta. L'aggettivazione riferita ad Onyx è declinata con il neutro, a segnalare il superamento di una concezione di genere binaria, che colloca il frammento in un futuro non meglio definito. Onyx Müller è impegnatə in un videogioco ad alta immersività, che dovrebbe ricreare un ologramma del festival di Woodstock del 1969 in cui ləi e lə sua compagnə di gioco possano muoversi e agire virtualmente, in un'operazione *hauntologica* (Derrida, 1993) di resurrezione, riutilizzo, riciclo di un passato che viene riproposto in forma di remix e *gamification*. Si ritrova con sua sorpresa proprio all'interno nella grotta, uscendo dalla quale lə accoglie il verdeggiare di un bosco rigoglioso, che «le pareció una copia de un póster tridimensional de la antigua cafetería California, donde servían los mejores dónuts con glaseado de chocolate de su infancia» (Colanzi, 2022, pp. 14-15).

Quel paesaggio, che Onyx ritiene essere mimeticamente ispirato a un luogo che a sua volta è intrappolato all'interno di un poster e il cui ricordo agisce su di lui come una madeleine proustiana a scatole cinesi, viene invaso dall'ombra di uno pterosauro, proiettata da una creatura che invece che smarginarsi in pixel continua a sorvolare la boscaglia che attorna il personaggio. I piani della realtà e della rappresentazione si confondono fino al collasso, ingenerando una serpeggiante inquietudine, che si combina a quella derivante dallo scenario di un passato privo della componente umana.

L'elemento antropico si riduce gradualmente – dello stesso Onyx non viene fornita la descrizione di particolari fisici che possano ancorarlə indubbiamente a un'appartenenza alla specie umana –, fino a scomparire del tutto negli ultimi due frammenti. Nell'ottavo blocco l'unica traccia del passaggio umano, oltre alle impronte e alle pitture ancora presenti sul fondo della grotta, che ritraggono tuttavia degli esseri non più riconoscibili per la generazione di viventi cui appartiene il personaggio principale, è una bottiglia di Coca-Cola: di questo oggetto la creatura protagonista si prende cura maniacalmente, riciclando a suo modo il rifiuto e convertendolo in una sorta di strumento musicale su cui poggia le sue ventose per produrre suoni ancestrali. Gli indizi testuali, ancora una

volta, non risultano sufficienti per ricostruire un profilo completo dell'essere: è dotato di ventose; nutre un'attrazione collezionistica per gli oggetti accumulati nella grotta, organici e inorganici; è più vecchio rispetto al resto della sua famiglia, che sta emigrando verso altre stelle e non è interessata ad alcuna forma di recupero o indagine relativa al passato, e che anzi prova vergogna nei confronti del suo unico membro non omologato:

Era señal de decadencia mirar hacia el pasado: los suyos siempre estaban formando nuevas colonias, mutando y adaptándose. Su fijación con las cosas de antes les parecía obscena y se esforzaban mucho por ocultarla ante los demás (Colanzi, 2022, p. 15).

La forma di colonizzazione che gli esseri appartenenti alla stessa specie del personaggio mettono in atto non è impositiva, ma mutante e adattiva, eppure lui sceglie di discostarsene, preferendo riunirsi al compost della grotta, in cui si accumulano le stratificazioni dei rifiuti depositati dalle precedenti generazioni, in una sorta di *Wunderkammer* che contiene tutta la storia del mondo. La creatura viene rifiutata anch'essa dalla comunità di appartenenza, e si unisce a una Comunità del Compost in cui convivono elementi organici e inorganici, dal guscio di un armadillo alla succitata bottiglia di Coca-Cola, elementi il cui recupero archeologico non è musealizzante e mortificante, ma connettivo: sono oggetti che proprio in quanto morti costituiscono il prodotto di una sintesi creativa e generativa del flusso di *zoé*, tutt'altro che inerte ma pulsante e responsiva. Nel finale del frammento l'essere decide di «parir una vez más» (Colanzi, 2022, p. 15), ma in una direzione opposta rispetto all'atto di espulsione della cacciatrice del Pleistocene: recupera delle larve di falena che inserisce nelle pieghe del suo addome, quasi innestandole come simbionti protesici, e si inoltra nel profondo della caverna per diventare fonte di nutrimento dei troglobi.

Il racconto si chiude con un ritorno imperfetto all'immagine originaria del parto: la *Ringkomposition* viene spezzata dal placido scenario di un mondo inumano, in cui la caverna, erosa dalle intemperie, è stata ridotta a un promontorio di roccia, circondato da una distesa di funghi dai riflessi cangianti; un uccello viola vi si posa e depone un uovo d'oro. La pioggia, che aveva bagnato da capo a piedi Xóchitl Salazar, cui i popoli devoti al dio del tuono avevano intonato inni, che aveva disperso gli scheletri dei pipistrelli depositatisi al suolo dopo il contagio del virus del frate domenicano, suggella la narrazione ricoprendo delicatamente il prato iridescente.

Nella grotta si crea una Comunità del Compost che attiva continui processi di rinnovamento strutturale dei

rapporti simbiotici di convivenza multispecie, in cui la componente umana viene gradualmente decentrata e risignificata come una delle fasi possibili di una storia che la trascende. Gli esseri umani non riescono a compenetrarsi nel sistema aperto che la grotta spalanca: le loro esistenze rimangono irrigidite nello statuto di *bios*, sotto l’egida del conformismo sociale, ammaestrate dal timore o dall’astio reciproco, mentre la vita terrosa e sotterranea prosegue senza sosta in un lavoro interno di generazione di *kinship*, di legami simbiotici, scavando all’interno di rifiuti organici e inorganici.

Una delle figure che ricorre maggiormente nel racconto è quella del fungo, immagine fulcro del saggio *The Mushroom at the End of the World. On the Possibility of Life in Capitalist Ruins* dell’antropologa sino-americana Anna Tsing, in cui il fungo matsutake, che cresce spontaneamente in contesti di degrado, abbandono e contaminazione radioattiva, viene analizzato come modello di riformulazione dei rapporti interspecie tramite la contaminazione.

How does a gathering become a “happening”, that is, greater than a sum of its parts? One answer is contamination. We are contaminated by our encounters; they change who we are as we make way for others. As contamination changes world-making projects, mutual worlds – and new directions – may emerge. Everyone carries a history of contamination; purity is not an option. One value of keeping precarity in mind is that it makes us remember that changing with circumstances is the stuff of survival (Tsing, 2015, p. 29).

Più che come “zona di sacrificio”, la grotta si configura come «zona di contatto», termine con cui Mary Louise Pratt indica uno spazio di incontro-scontro coloniale, in cui si crea una «spatial and temporal copresence of subjects previously separated by geographic and historical disjunctures, and whose trajectories now intersect» (Pratt, 1992, p. 7), e che rende necessaria la formazione di una rinnovata grammatica interrelazionale: il termine “contact” viene preso in prestito dall’ambito linguistico, in particolare dal processo di sviluppo di lingue di contatto come i *pidgin*.⁹

ATOMITO

Rispetto a *La cueva*, *Atomito* configura uno scenario decisamente più antropizzato, in cui è individuabile una

vera e propria “zona di sacrificio”: si tratta della città di Abajo, sorta come *mushroom town*, città satellite rispetto a El Alto, comune boliviano nel dipartimento di La Paz, in Bolivia. L’ambientazione, più precisamente, è il quartiere La Yareta, dove un gruppo di ragazzi aymara¹⁰ forma un *kinship*, stretto da un legame che prescinde dai vincoli di parentela e che consente loro di fronteggiare le difficoltà quotidiane di un’esistenza minacciata dalla violenza del controllo e dell’azione invasiva della polizia. Le abitanti della Yareta ricevono promesse di fornitura di servizi essenziali (acqua potabile, rete fognaria, linea elettrica), che valgono come strumento compensativo e ricattatorio rispetto alla loro esposizione a possibili contaminazioni radioattive. Poco distante dalla casa in cui la giovane aymara Kurmi Pérez si trasferisce assieme a sua madre, infatti, al di là di un recinto di filo spinato, sorge una centrale nucleare: lo scenario presentato dal racconto è un *aftermath* che ha le caratteristiche dell’«ecologia del terrore» (Davis, 2022) enucleate da Mike Davis nel saggio omonimo, combinate a operazioni di turistificazione e *gamification* del rischio nucleare tramite l’introduzione di un personaggio cartonesco, Atomito, la mascotte della centrale.

Dopo la morte della madre, la dimora di Kurmi spalanca le porte ad altri quattro giovani aymara, che condividono con lei il trauma di una perdita che ha segnato irrimediabilmente le loro esistenze: Never Orkopata detto el Orki lavorava come DJ prima dei tafferugli intorno alla centrale; Yoni lavora come rider per una rosticceria che vende pollo fritto, *Pollos Bin Laden*, per restituire i soldi che ha chiesto in prestito per acquistare la bara in cui ha seppellito suo padre, ammalatosi di cancro; Percéfone attende il risveglio di suo fratello, in coma dopo essere stato coinvolto in disordini con la polizia per via delle proteste contro la centrale; il Moko lavora come *pajpaku*, termine che in Bolivia indica una categoria di venditori ambulanti che promuovono mercanzia prodigiosa ammalando le potenziali clientele con il loro eloquio. Il gruppo condivide l’appartenenza a uno stadio di liminalità dell’esistenza, tra la tardo-adolescenza e l’età adulta (il Moko abbandona la scuola, Kurmi lascia gli studi all’università), nonché ad una condizione di precarietà e marginalità che costringe ognuno a negoziare delle pratiche di sopravvivenza, che siano rimediare lavori di fortuna o fare uso di sostanze alteranti. Sono delle aymara contemporanee, che sopravvivono come emblema di una cultura originaria ricontestualizzata in uno spazio caratterizzato dalla compresenza di oggetti fra loro irriducibili culturalmente:

⁹ I *pidgin* sono lingue di contatto che si formano in tempi molto rapidi, per esempio in seguito a processi di invasione coloniale, per garantire una comunicazione efficace che medi tra la lingua del colonizzatore e la lingua delle colonizzate (Banfi e Grandi, 2008).

¹⁰ Una delle principali popolazioni indigene delle Ande centrali, stanziata in Bolivia fin dal periodo precolombiano (Centro Latinoamericano y Caribeño de Demografía, 2014, p. 190).

Suben al segundo piso, en el que no hay muebles excepto un pequeño altar con la foto de su madre rodeada de hojas de coca e iluminada por velas eléctricas de todos los colores. En la otra esquina está el sintetizador Yamaha que uno de los chicos consiguió de segunda mano en la feria 16 de julio (Colanzi, 2022, p. 19).

Sull'altare coesistono foglie di coca e lucine colorate, che ricreano uno scenario à la *Stranger Things*, senza soluzione di continuità fra oggetti sganciati dal contesto di produzione originario. La casa di Kurmi si trova inoltre in un luogo circondato da rifiuti di vario tipo:

La casa [...] da a un descampado. [...] Los vecinos aprovechan el descampado para arrojar basura, por lo que las carcasas de heladeras y cocinas viejas se yerguen como monolitos bajo el cielo altiplánico. Desde ese segundo piso se vislumbran las luces de la Central y de los almacenes a medio kilómetro de allí, que titilan en un hermoso enjambre de luciérnagas. De día también se ven los tanques militares que hacen guardia alrededor de las instalaciones arrastrándose como lánguidas orugas de un extremo al otro del perímetro (Colanzi, 2022, p. 18).

Le immagini delle «carcasse» dei frigoriferi in lentissima decomposizione, delle luci della centrale che formano uno «sciame di lucciole», dei carri armati che si trascinano come «languidi bruchi» contribuiscono a costruire uno scenario in cui elementi organici e inorganici si compenetrano fra di loro e la sovrabbondanza del ciarpame di natura tecnologico-elettronica disegna un nuovo tipo di natura, non *naturans* ma *machinans*. I rifiuti esondano dai limiti imposti dagli usuali dettami di nettezza urbana anche perché il tecnico degli elettrodomestici della Yareta, ammalatosi, non può prendersi cura dei «televisores viejos, planchas quemadas, tablets rotas y hornos destartalados» (Colanzi, 2022, p. 20), che come pazienti in attesa di assistenza medica sovraffollano la sala d'attesa costituita dalla strada antistante l'officina, rispecchiando l'aumento del numero di abitanti nei pressi della centrale che hanno contratto forme di cancro.

L'evento che produce una svolta nelle vite della Comunità del Compost che si rifugia in casa di Kurmi è una tempesta di fulmini scatenatasi contemporaneamente a un litigio tra alcune componenti del gruppo, che si scagliano a vicenda insulti furiosi in castigliano e in aymara. La tensione fa sbottare Kurmi, e nello stesso momento la scarica di una saetta cade proprio su una delle torri della centrale. La narrazione viene intervallata da un intermezzo in cui a prendere la parola, in corsivo, è Atomito, la mascotte della centrale. Il bambino, definito dallo slogan «el súper amigo de todos ustedes» (Colanzi, 2022, p. 20, p. 25), racconta con tono infantile i giochi che pratica nell'impianto nucleare, che riprendo-

no le dinamiche dei sogni della Kurmi bambina, suscitate dalla sua bambola a forma di Atomito, con delle variazioni che sottolineano i risvolti inquietanti del pericolo che si annida nella centrale e nella sua relativa controllabilità: «¿Esos barriles que están llevando a los galpones? Están llenos de un divertido material incandescente que sirve para jugar. ¡Volquémoslos! Jaja. Soy un bromista» (Colanzi, 2022, p. 25).

Le autorità cercano di manipolare la percezione del rischio nucleare da parte della popolazione, attribuendo la colpa dell'esplosione a gruppi terroristici; nel frattempo, l'evento scatena una reazione metamorfica imprevista sia in Kurmi che in Orki. Quest'ultimo balla per le strade del mercato della città, in preda a una forma di trance, dirigendosi verso la centrale; la sua danza menadica diventa oggetto di video virali e meme che circolano sul web. Kurmi, dal canto suo, è immersa anche lei in una forma di sospensione: l'esplosione ha attivato un canale di connessione con sua madre, come se il cortocircuito nel funzionamento del reattore avesse prodotto una forma di incontro rinnovato con un passato perduto. Dalla bocca del reattore fuoriesce del fumo bianco, che la madre di Kurmi, di cui la ragazza riesce distintamente a udire la voce, è certa sia il segnale del ritorno di qualcosa di inatteso e a lungo violentemente represso:

[L]o que está saliendo de la boca del reactor no es vapor. Da lo mismo que traigan a todos los ingenieros del país a repararlo. Es algo más antiguo que escapa a raudales del corazón abierto de la tierra. No es vapor, repite. La risa de su madre restalla en su cabeza. El aire le trae el eco de una risa de niño, hecha de la materia de los sueños.
– Son almas – le dice. (Colanzi, 2022, p. 31)

La trance di Orki è contagiosa e anima una processione di persone dirette alla centrale, che ballano sulle note terminali di un'apocalisse che scoperchia le viscere del mondo e fa ascendere le anime in superficie. Sulla città incombe l'ombra di un'enorme nuvola che ostruisce la luce solare e assume gradualmente i contorni di Atomito, che fa capolino da dietro la montagna.

Un aspetto cruciale del racconto è costituito dal quartiere La Yareta, così denominato per via della presenza di un'enorme yareta (fig. 1), una pianta dalla crescita estremamente lenta, di mezzo centimetro all'anno. Dopo l'esplosione della torre della centrale, Kurmi osserva la yareta in tutta la sua imponenza silenziosa, che frattura in modo *weird* il continuum del paesaggio brullo su cui si staglia:

[L]a yareta es una enorme espuma verde contra el paisaje lunar. [Kurmi] [p]iensu que hace dos mil años, cuando la yareta se abría por primera vez en una minúscula rose-



Figura 1.

ta, otros dioses poblaban la tierra; en otros mil o dos mil años el arbusto todavía vivirá. ¿Qué va a quedar de este mundo en otros dos mil años?, se pregunta.

– Las montañas – responde la voz de su madre con toda claridad. [...] No hay que mirar las cosas como las ves vos, sino como las ve la yareta – dice su madre –, solo entonces vas a saber cómo camina la montaña. (Colanzi, 2022, p. 31).

Così come per i troglubi de *La cueva*, dal punto di vista della yareta l’esplosione della centrale, che ha prodotto l’apocalisse sul cui ritmo ballano Orki e le altre persone similmente invase, è soltanto *una* fine del mondo specificamente umana, non *la* fine del mondo in senso universale. La grafia svolazzante con cui la mano umana registra la storia comincia a divenire tremula, ma il cammino delle montagne non si arresta: la yareta relativizza la narrazione catastrofista della storia umana, crescendo a un ritmo millimetrico che si contrappone all’accelerazione capitalistica concretata nella centrale.

Nell’incipit e nel finale compare un quadro, recuperato dalla polizia di Abajo in seguito alla scoperta di un traffico illegale di opere d’arte che coinvolge importanti famiglie locali, datato con certezza al XVIII secolo; eppure, dietro la figura della Virgen Pachamama¹¹ ritrat-

ta, tra i raggi che promanano dal massiccio roccioso, si intravede il disegno di Atomito. L’immagine risulta sincretica su più livelli: contiene in sé il doppio livello della Pachamama che si cela dietro le apparenze della Vergine, ma a sua volta la Pachamama stessa nasconde una figura di *trickster* bambino, l’elemento di una trinità in cui si giustappongono il culto indigeno, la cristianizzazione di matrice coloniale e una divinità contemporanea, che sovrintende all’atomizzazione imperante. Queste tre divinità appaiono già sovrapposte sincreticamente in un quadro di molto anteriore rispetto agli eventi del racconto, a indicare una preesistente capacità di negoziazione con il progresso. Il mondo indigeno, del resto, ha già attraversato e superato un annichilimento del proprio portato culturale da parte della colonizzazione, dunque è dotato di strumenti per affrontare ermeneuticamente e fattivamente una rinnovata apocalisse.

Come apprende Camille 2 grazie alla Comunità del Compost del Messico centrale che la accoglie, è necessario farsi carico anche della simpoiesi con la morte. Oltre alla madre di Kurmi, che si connette alla figlia e spinge l’attenzione di quest’ultima sulle anime che in forma di fumo fluiscono via dalla torre del reattore, anche

¹¹ La Pachamama, dea madre della terra, era una divinità venerata da popolazioni delle Ande. La cristianizzazione forzata della colonizzazio-

ne implicò che nelle rappresentazioni mariane la Pachamama venisse celata ritraendo la Madonna come una montagna (Valencia Parisaca, 1999).

Percéfone è un personaggio connesso alla morte: il suo nome rimanda a quello della dea greca dell'oltretomba, in una cui "filiale" si reca quando va a trovare suo fratello. Il fratello di Percéfone si trova in ospedale, in coma, e per giunta viene accusato dalla polizia di aver preso parte al corteo di manifestantø contro la centrale. Quando il ragazzo, ancora ricoverato, apre gli occhi, l'apocalisse infuria fuori dalla finestra e «el mundo se le hace nuevo, como si acabara de nacer» (Colanzi, 2022, p. 32): il mondo riparte da un'apocalisse in corso, cui sopravvive chi vi intravede l'apertura di uno spazio di possibilità generativa.

Più che una "zona di contatto", quella di *Atomito* è una "zona di contrasto", in cui le ferite inferte dalla colonizzazione non si sono rimarginate, ma si sono anzi infettate, generando un'organizzazione urbana purulenta e fallimentare, diretta emanazione della volontà del centro che dall'alto (El Alto) viene imposta normativamente sul basso (Abajo), unicamente in nome del profitto. In questo contesto in cui i rifiuti si ammassano senza soluzione di continuità rispetto alla montagna simbolo della Pachamama, si produce una convulsione radioattiva che approfondisce le faglie del sistema, galvanizzandone le componenti maggiormente resistenti: il risultato non è un ritorno ad un ordine rovesciato, in cui vengano riabilitate le forme arcaiche a scapito del progresso capitalistico, ma una sovrapposizione cangiante in cui balugina la resistenza alla strutturazione di qualsiasi discorso (omogeneo o disomogeneo che sia), la «reivindicación de la heteróclita pluralidad» (Cornejo Polar, 2003, p. 6) latinoamericana.

CONCLUSIONI

Nei racconti presi in analisi, in maniera distinta e specifica, due Comunità del Compost agiscono e reagiscono nelle rispettive zone di pertinenza. In entrambi i contesti la condizione di rifiuti, che accomuna gli esseri viventi e gli scenari, organici e inorganici, da loro attraversati, viene risignificata produttivamente come peculiare luogo di enunciazione, a partire dal quale configurare possibilità di superare l'apocalisse di senso e di fatto causata dall'avvento di eventi epocali. Nel compost latinoamericano, costituitosi sulla base di una fine del mondo di matrice coloniale, fermenta un nuovo inizio che riparte dalla morte come rifiuto, dal rifiuto come morte, che non genera un sistema alternativo, ma contamina il sistema già esistente, inquinandone le storture con inaspettate forme di alleanza postumana tra soggetti marginalizzati.

BIBLIOGRAFIA

- Adorno, Theodor Wiesengrund e Max Horkheimer. 2010. *Dialettica dell'Illuminismo*, trad. di Renato Solmi. Torino, Einaudi Editore. Prima edizione in lingua originale: 1944.
- Agamben, Giorgio. 2005. *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*. Torino, Einaudi Editore. Prima edizione: 1999.
- Armiero, Marco. 2021. *L'era degli scarti. Cronache dal Wasteocene, la discarica globale*. Torino, Einaudi Editore.
- Banfi, Emanuele e Nicola Grandi. 2008. *Le lingue extraeuropee: Americhe, Australia e lingue di contatto*. Roma, Carocci Editore.
- Baum, Lyman Frank. 2009. *The Wonderful Wizard of Oz*. New York, Barnes & Noble Classics. Prima edizione: 1900.
- Bauman, Zygmunt. 2014. *Vite di scarto*, trad. di Marina Astrologo. Bari, Editori Laterza. Prima edizione in lingua originale: 2003.
- Benítez-Rojo, Antonio. 1989. *La isla que se repite. El Caribe y la perspectiva posmoderna*. Città del Messico, Ediciones del Norte.
- Bettini, Maurizio. 2017. *A che servono i Greci e i Romani?*. Torino, Einaudi Editore.
- Bolaño, Roberto. 2016. 2666. Barcellona, Alfaguara. Prima edizione: 2004.
- Boltanski, Luc ed Ève Chiapello. 2011. *Il nuovo spirito del capitalismo*, trad. di Matteo Schianchi. Milano, Mimesis Edizioni. Prima edizione in lingua originale: 1999.
- Braidotti, Rosi. 2014. *Il postumano. La vita oltre l'individuo, oltre la specie, oltre la morte (vol. 1)*, trad. di Angela Balzano. Roma, DeriveApprodi. Prima edizione in lingua originale: 2013.
- Centro Latinoamericano y Caribeño de Demografía (CELADE), Comisión Económica para América Latina y el Caribe (CEPAL). 2014. *Los pueblos indígenas en América Latina. Avances en el último decenio y retos pendientes para la garantía de sus derechos*. Santiago de Chile, Naciones Unidas.
- Chakrabarty, Dipesh. 2009. "The Climate of History: Four Theses". *Critical Inquiry*, vol. 35, n° 2, inverno 2009, pp. 197-222. <https://doi.org/10.1086/596640>
- Colanzi, Liliana. 2022. *Ustedes brillan en lo oscuro*. Madrid, Páginas de Espuma.
- Cornejo Polar, Antonio. 2003. *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural de las literaturas andinas*. Lima, Berkeley, Latinoamericana Editores. Prima edizione: 1994.
- Davis, Mike. 2022. *Ecology of Fear*. Londra, Verso. Prima edizione: 1998.

- Deleuze, Gilles e Félix Guattari. 2002. *L’anti-Edipo. Capitalismo e schizofrenia*, trad. di Alessandro Fontana. Torino, Einaudi Editore. Prima edizione in lingua originale: 1972.
- Derrida, Jacques. 1994. *Spettri di Marx. Stato del debito, lavoro del lutto e nuova Internazionale*, trad. di Gaetano Chiurazzi e Annalisa Romani. Milano, Raffaello Cortina Editore. Prima edizione in lingua originale: 1993.
- Eliot, Thomas Stearns. 2004. *The Complete Poems and Plays*. Londra, Faber & Faber.
- Fanon, Frantz. 2007. *I dannati della terra*, trad. di Carlo Cignetti. Torino, Einaudi Editore. Prima edizione in lingua originale: 1961.
- Galeano, Eduardo. 2004. *Las venas abiertas de América Latina*. Città del Messico, Buenos Aires, Siglo XXI Editores. Prima edizione: 1971.
- Glissant, Édouard. 1995. *Introduction à une poétique du divers*. Parigi, Gallimard.
- Gómez-Fuentes, Anahí Copitzky. 2009. “Un ejército de mujeres. Un ejército por el agua. Las mujeres indígenas mazahuas en México”. *Agricultura, sociedad y desarrollo*, vol. 6, n° 3, dicembre 2009, pp. 207-221. http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1870-54722009000300001&lng=es&tlng=es
- Gramsci, Antonio. 2014. *Quaderni del carcere*. Torino, Einaudi Editore. Prima edizione: 1948-1951.
- Haraway, Donna. 2016. *Staying With the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*. Durham, Londra, Duke University Press.
- Haraway, Donna. 2019. *Chthulucene. Sopravvivere su un pianeta infetto*, trad. di Clara Ciccioni e Claudia Durastanti. Roma, Nero Editions. Prima edizione in lingua originale: 2016.
- Kristeva, Julia. 2006. *Poteri dell’orrore. Saggi sull’abiezione*, trad. di Annalisa Scolco. Milano, Spirali Edizioni. Prima edizione in lingua originale: 1980.
- López-Labourdette, Adriana. 2019. “Estéticas del vertedero. Contagio, expansión y desborde en prácticas culturales latinoamericanas contemporáneas”. *Iberoamericana*, vol. XIX, n° 72, novembre 2019, pp. 35-55. <https://doi.org/10.18441/ibam.19.2019.72.35-55>
- Morton, Timothy. 2013. *Hyperobjects. Philosophy and Ecology After the End of the World*. Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Nixon, Rob. 2011. *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*. Cambridge (Massachusetts), Londra, Harvard University Press.
- Pratt, Mary Louise. 1992. *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation*. Londra, Routledge.
- Sanchiz, Ramiro. 2022. *Bienvenidxs al continuo weird*, in *Mundo weird: antología de nueva ficción extrañavol. 1*, pp. 9-18. Barcellona, Holobionte Ediciones.
- Tsing, Anna. 2015. *The Mushroom at the End of the World. On the Possibility of Life in Capitalist Ruins*. Princeton, Princeton University Press.
- Valencia Parisaca, Narciso. 1999. *La Pachamama: revelación del Dios creador*. Quito, Ediciones Abya Yala. https://digitalrepository.unm.edu/abya_yala/114