

LA REESCRITURA DE LA CONQUISTA DEL DESIERTO EN *EL PAÍS DEL DIABLO* DE PERLA SUEZ

Carolina Grenoville*

Resumen: *El país del diablo* (2015) de Perla Suez narra el sometimiento y genocidio de los pueblos originarios que habitaban la Patagonia a la par que pasa revista a distintas formas simbólicas mediante las cuales la ciencia y el arte legitimaron y capitalizaron la acción imperial (como la fotografía, las piezas de museo, pero también los procedimientos formales propios de la literatura realista). En la presente comunicación se analizará el modo en que la novela de Suez organiza la materia narrativa en una clara tensión entre la recuperación de ciertos procedimientos de la novela realista y su deliberado trastrocamiento. El trabajo de reescritura —que se pone de relieve en la recuperación de tópicos, motivos y procedimientos propios de los relatos expedicionarios compuestos en torno a la Campaña al desierto de 1879— se combina con otras estrategias narrativas, como la narración en tercera persona que se mueve entre los puntos de vista de los distintos personajes, destinadas a desplazar la interpretación de los hechos desde la historia a la historia personal y rescatar así del olvido la elusiva realidad de una experiencia.

Palabras Clave: Literatura Argentina, Historia, Memoria, Conquista, Violencia.

Abstract: *El país del diablo* (2015) of Perla Suez narrates the subjugation and genocide of native people who inhabited the Patagonia and reviews different symbolic forms through which science and art capitalized and legitimized imperial action (such as photography, «pieces» of museum, but also formal procedures of the realist literature). This communication analyzes the ways in which the novel of Suez organizes the narrative material in a clear tension between the recovery of certain procedures of the realist novel and its deliberate disruption. The work of rewriting —revealed in the recovery of typical topics, motives and procedures of the accounts of the Campaign to the Desert of 1879— is combined with other narrative strategies designed to shift the interpretation of the facts from «History» to personal history and rescue from oblivion the elusive reality of an experience.

Keywords: Argentine Literature, History, Memory, Conquest, Violence.

El país del diablo (2015) de Perla Suez activa y explota un imaginario textual y visual común: el de la literatura de frontera¹. Y digo también visual (pese a que el texto incorpora tan solouna imagen—la del bosque de caldenes colosales tomada de *Viaje al país de los araucanos* (publicado por primera vez en

*Universidad de Buenos Aires, CONICET. Correo electrónico: cgrenoville@hotmail.com

¹ Tomo el sintagma «literatura de frontera» de Álvaro Fernández Bravo, que lo emplea para referirse a una tradición nacional de representaciones del paisaje hilvanada por el referente espacial —el territorio— y las culturas descriptas en los relatos, hereditaria de la literatura de viajes europea y partícipe de un plan de apropiación y homogeneización cultural nacionalista (1999, p. 13). David Viñas, por su parte, utiliza la categoría «literatura de frontera» para referirse a un corpus ampliado que abarca sugestivamente desde el *Diario* de Colón al discurso del roquismo y que se organiza a partir de la dialéctica de «lo parecido y lo diferente», «lo que queda 'de este lado' y lo que amenaza 'desde el otro'» (2003, p. 54). Con «literatura de frontera», entonces, aludo al corpus de textos vinculados con la conquista interior en el marco del proceso de consolidación del Estado-nación y que comprende tanto la denominada «literatura del desierto» compuesta por la generación romántica para la cual el «desierto» constituyó la condición de posibilidad de una cultura, una literatura y un proyecto político nacionales (Andermann, 2003, p. 363) como la narrativa expedicionaria integrada por el conjunto de obras escritas entre 1870 y 1900 estrictamente vinculadas a la Conquista del Desierto (Torre, 2010, p. 11).

1881)de Estanislao Zeballos—)porque como bien advierte Graciela Silvestri (2011) el lugar menor que ocupó la representación iconográfica en la cultura rioplatense contribuyó a consolidar imágenes del espacio construidas fundamentalmente a través de los textos. Nuestra cultura visual se cimienta así en procedimientos literarios y figuras retóricas que conformaron lingüísticamente las vistas y ambientes de la Nación. Los paisajes y lugares donde se desarrollan los acontecimientos narrados—enmarcados temporalmente dentro de la Gran Campaña al desierto de 1879— evocan un escenario que se dispone y ordena a partir de referencias puntuales asumiendo de este modo la forma de un repertorio de emblemas, lugares comunes o tópicos dentro de esta tradición: por un lado, los paisajes de la llanura, la cordillera o la fronda y espesura de selvas y boscajes; por otro, el fogón, el fortín, la toldearía y la pulpería, que constituyen de manera casi excluyente los espacios de la sociabilidad en el desierto en los confines del territorio nacional.

De igual modo, así como las menciones del Río Colorado, de los bosques de caldenes y del Gran Salitral, entre otras, nos permiten reconstruir, en principio, un itinerario específico a través de la región patagónica, el sintagma «País del Diablo» nos ubica desde un comienzo en una zona de frontera relativamente indeterminada al sur de la provincia de Buenos Aires. El primer explorador que ofreció una descripción cartográfica de esta región fue el inglés Thomas Falkner en *Descripción de la Patagonia y de las partes adyacentes de la América Meridional*, publicado en 1774², situando el denominado País del Diablo entre las Sierras de Tandil y la Sierra de la Ventana, es decir, al este de Bahía Blanca y lindera al litoral atlántico. La mayor parte de los mapas de los siglos XVIII y XIX coincide en esta referencia topográfica. Zeballos en *Viaje al país de los araucanos* subica el País del Diablo, en cambio, al norte del Río Colorado y al oeste de Bahía Blanca, y es esta demarcación la que recupera el director Andrés Di Tella en el film documental homónimo de 2008. Lo interesante es que tanto Falkner como los exploradores que le siguieron toman este nombre de una voz indígena, «Huecuvu Mapu» o «Wekufe Mapu», que se usaba originariamente para referirse a zonas desérticas o inhóspitas en general. De este modo, al ser empleado casi como un deíctico a un lado y otro de esa comarca para designar, sin una referencia concreta, el lugar del mal, el sintagma mismo concentra las anfibologías, préstamos, manipulaciones y falsificaciones propios de toda frontera. Zeballos ubicará el País del Diablo más al sur y al oeste mientras que los mapuches lo localizarán más allá de Bahía Blanca, en dominios del gobierno argentino. Es en función de la voz que enuncia que se reconfigura cada vez la dialéctica de «lo parecido y lo diferente», «lo que queda 'de este lado' y lo que amenaza 'desde el otro'» (Viñas, 2003, p. 54).

Las relaciones intertextuales entre el texto de Suez y *Viaje al país de los araucanos* así como el lugar destacado que la obra de este intelectual y funcionario ocupa dentro de la narrativa expedicionaria nos permite, en principio, identificar esta comarca con la que describe Zeballos. Ahora bien, la novela, lejos de confirmar el sistema de referencias que se consolida con la literatura del roquismo (los trabajos de Zeballos, Manuel J. Olascoaga, el perito Francisco P. Moreno, etc.), no busca despejar las ambigüedades concentradas en el título sino que, por el contrario, despliega y capitaliza literariamente una serie de

²«La tierra toda entre las primeras montañas y el Casuhati es una extensa llanura, que los indios, por lo general, cruzan en cuatro días, cuando marchan sin toldos. Los Chehehets que viajan al río Colorado, van directamente al Vuulcan, aproximándose más hacia la costa, y pasan entre el Casuhati y el mar unas 15 leguas al este de aquel cerro y otras tantas al oeste del mar; porque así evitan un gran desierto medanoso que llaman Huecuvu Mapu o el *País del diablo*, en que podrían perecer ellos y sus familias si llegase a levantarse una tempestad de viento y los tomase en la travesía» (Falkner, 2003, pp. 141-142).

connotaciones tanto en un nivel referencial como intertextual que mantienen la indeterminación a lo largo del texto. La elección de una focalización que oscila entre el narrador testigo, el punto de vista de unos militares de frontera y el de una mapuche que los persigue para referir un mismo trayecto dramatiza la doble acepción de la frontera como *contenido*, tema o motivo recurrente, pero también como intertextualidad y reescritura, es decir, como *forma* o categoría de argumentos. En efecto, tal y como ha señalado Mary Louise Pratt, «la “zona de contacto” desplaza el centro de gravedad y el punto de vista hacia el espacio y el tiempo del encuentro, al lugar y al momento en que individuos que estuvieron separados por la geografía y la historia ahora coexisten en un punto, el punto en que sus respectivas trayectorias se cruzan» (2011, pp. 33-34).

Las certezas desde las que parte el lector desprevenido parecen desmoronarse con el correr de las páginas a medida que se abren distintos interrogantes subsidiarios a la trama: ¿Cuáles son los límites precisos de esta comarca? ¿Cuál es el origen de este vocablo? ¿Con qué tradiciones dialoga el texto de Suez (Falkner, Zeballos, los tehuelches)? ¿A quién remite finalmente el diablo en este sintagma y, por consiguiente, a quién pertenece este país? En suma, el sintagma organiza un espacio textual en el que se solapan y colisionan distintas estrategias de representación y formas de veridicción, ya que remite a la vez a una serie de textos, a una o varias zonas geográficas, a la convergencia de historias y memorias locales dispares y antagónicas convirtiendo no solo al territorio en cuestión sino también al mismo significante en un campo de batalla.

Por otra parte, las referencias toponímicas que intervienen en la composición de la espacialidad donde se desarrollan los hechos se complementan en la novela con lo que Certeau denomina una «enunciación peatonal», esto es la focalización en los modos en que los personajes actualizan el conjunto de prohibiciones y posibilidades que organizan un orden espacial. Dice Certeau: «la enunciación peatonal presenta tres características que de entrada la distinguen del sistema espacial: lo presente, lo discontinuo, lo ‘fático’» (1996, p. 110). La novela de Suez subsume la descripción distanciada del paisaje a otro modo de espacialización a partir de la inscripción de los cuerpos en movimiento en el texto: el recorrido de los protagonistas. *El país del diablo* se abre con la expedición tierra adentro de un grupo de soldados que saquea y destruye una de las últimas tolderías al norte del Río Colorado: «Una vasta compañía de soldados ha sido lanzada al vacío. Hombres blancos e indios marchan, un ejército de pulgas adiestradas. Avanzan tan rápido que las ruedas de las carretas parecieran correr hacia atrás. Las mulas van cargadas de fusiles. Se internan en el país del diablo» (Suez, 2015, p. 13).

Simultáneamente a la quema de la toldería, tiene lugar el viaje sagrado de Lum Hué—un joven mestiza de catorce años hija de madre mapuche y padre blanco—gracias al cual se convertirá en *machi* o protectora de su pueblo. Al despertar de su trance, descubre los despojos de la masacre y, entre los cuerpos, distingue el rostro de su maestra, la vieja machi de la tribu. El punto de partida de la novela se solapa, entonces, con el comienzo de otro viaje en el que al menos momentáneamente se invertirán los roles: será Lum la que de ahí en más irá a la caza de los soldados asesinos hasta alcanzar—por medio del castigo por mano propia—aunque más no sea una reparación: «Vencida, cae de rodillas con las manos en el suelo. La mirada perdida en la muerte. Se llena las manos de cenizas y se frota la cara

para teñirse de gris. Es lo que hacen los chamanes para adquirir el resplandor de los espectros, para ser uno de ellos» (Suez, 2015, p.38).

Lum Hué y los miembros del batallón definen de este modo dos viajes simultáneos y superpuestos aunque de signo contrario: mientras que la protagonista persigue, luego de un viaje escatológico (tanto por su carácter iniciático como por el descenso místico implicado en este), a quienes habían devastado su aldea y asesinado a su pueblo, estos emprenden la vuelta al fortín luego de la incursión en el País del Diablo. Es decir que mientras los soldados desandan el camino, Lum se aventura temerariamente (como lo manifiesta un anciano mapuche que intenta convencerla de que vuelva sobre sus pasos advirtiéndole del peligro que corre) en territorio blanco para vengar la muerte de su gente.

El pequeño escuadrón se compone de cinco soldados encargados de cubrir la retaguardia: Deus, fotógrafo, agrimensor y miembro de la aristocracia porteña, será el encargado no solo de retratar la expedición sino también de realizar las mediciones en el terreno; Ancatril, un indígena enrolado en el ejército contra su voluntad en tiempos de la presidencia de Alsina para trabajar en la construcción de la tristemente célebre zanja de la Patagonia; el teniente Obligado, personaje contradictorio, acosado permanentemente por sus propios recuerdos de infancia, cuando convivía pacífica y amistosamente con los indios, y que acabará finalmente pasándose al bando contrario; por último, los militares Carranza y Rufino son el prototipo del soldado raso de frontera, conocedores de primera mano de un sinfín de anécdotas, mitos y leyendas sobre enfrentamientos entre el ejército y los indios que amenizan la vida en el campamento. A lo largo de su itinerario aparecen una serie de motivos recurrentes en los textos que integran el ciclo de la frontera, como la profanación de tumbas indígenas³, las desapariciones misteriosas en el desierto⁴, la recolección de objetos destinados a engrosar los catálogos de los museos de Buenos Aires⁵, los actos de conquista y fundación⁶. El camino de vuelta asume así la forma de un relato expedicionario en el que las condiciones sumamente precarias de la vida en el desierto se intercalan con la evocación de las hazañas, batallas y malones que protagonizaron o presenciaron estos hombres. En este sentido y pese a no haber referencias explícitas, la novela de Suez se emparenta más con los «cuentos de fogón» que recopila Manuel Prado en su *Conquista de la pampa* (1892) que con el registro eminentemente utilitario de las obras de Zeballos. La heterogeneidad y el desaliño de la tropa, las penurias que deben afrontar, la relativización de las diferencias entre indios y blancos nos remiten al improvisado ejército que describe Prado en algunos de sus «cuentos». Hacia el final de la travesía, Deus se encuentra más preocupado por su reinsertión en la sociedad porteña y en el núcleo familiar que por la

³ «El cuerpo que los hombres encuentran está momificado. Deus lo examina, le saca las joyas de plata que lo acompañan y las guarda en su bolso.

Ancatril se arrodilla al verlo. Se le llenan los ojos de lágrimas. Piensa que una maldición lo seguirá por haber participado en la profanación de esa tumba» (Suez, 2015, p. 121).

⁴ El primero de los soldados en ser asesinado es el sargento Carranza, a quien Lum sorprende y ataca mientras hacía la plancha en una laguna, «tendido mirando con calma las nubes que cruzan» (Suez, 2015, p. 66). Tanto el episodio de la desaparición de este soldado como el escenario en el que se desarrolla constituyen una clara reelaboración de la historia del soldado Carranza que se narra en el capítulo XV «El País del Diablo» de *Viaje al país de los araucanos* de Zeballos. Suez parece haber encontrado en este pasaje del texto de Zeballos el fundamento de su novela: no solo recupera el título del capítulo, el nombre del soldado, el motivo de la desaparición y el paisaje en que transcurre la trama sino que el clima de suspenso, los indicios de la presencia de otros y la sospecha de una persecución también están presentes en este capítulo de *Viaje al país de los araucanos*.

⁵ «Si no hubiesen sido tan carniceros, acusa a Deus y Carranza, hasta la vieja hubiese podido adornar el Museo de Ciencias Naturales y el Perito Moreno habría estado contento» (Suez, 2015, p. 29).

⁶ «Deus asienta el teodolito. Lo hace rotar sobre sus limbos, anota las mediciones en una carta topográfica y determina el punto más elevado del terreno. Toma las coordenadas y marca el mapa con una cruz. Clava una estaca en el suelo señalando el paso del ejército en su marcha a través del desierto. El lugar donde construirán el mojón» (Suez, 2015, p. 75).

amenaza de la muerte: «La guerra no me ha cambiado, es el desierto el que me cambió, el desierto nos vuelve locos, nos hace perder el sentido del tiempo y la distancia. Se engulle nuestros aparatos y lo poco de civilizados que tenemos. Aquí no es posible la civilización» (Suez, 2015, p.134).

Pero por sobre estos elementos, son el objeto y la modalidad de la escritura los que aproximan significativamente a ambos textos: las distintas «historias de sangre»—así denomina el comandante Prado a sus relatos— en las que participó la generación que «conquistó el desierto» son la materia privilegiada tanto de la crónica como de la novela. Asimismo, estas historias se articulan en la novela —al igual que ocurre en *Conquista de la pampa*— fragmentariamente en distintos niveles de enunciación y géneros discursivos, que incluyen documentos, diarios de viaje, memorias, sueños, recuerdos y relatos protagonizados por otros personajes que no participan de la trama narrativa.

El carácter fragmentario de la novela permite, por un lado, acoger las distintas historicidades del pasado y recuperar antiguas disputas en torno a la constitución del archivo de la cultura nacional. Por otro, se revela especialmente apto para narrar la violencia. En efecto, la escritura fragmentaria y el empleo del presente del indicativo imprimen a las escenas la forma de instantáneas, componiendo así verdaderas tomas del pasado. La narración pormenorizada de los eventos cede terreno en el texto de Suez a un encadenamiento de figuras metonímicas cuyos núcleos semánticos condensan los truculentos enfrentamientos entre blancos e indios y dotan a los acontecimientos de un ritmo vertiginoso:

No hay tiempo. Los jinetes caen sobre la toldería avanzando en avalancha. Patas de caballos se entreveran con cacharros, rápido pisotean todo. La gente de los toldos corre inútilmente buscando salvarse del poder de los fusiles. Gritos. Voces metálicas. Polvo. Soldados de frontera ojerosos y sucios se echan sobre los indios como hienas. Manos, brazos abiertos reventando en una nube de fragmentos (Suez, 2015, p. 25).

La ausencia de verbos en pretérito, las oraciones unimembres y la enumeración apretada de sustantivos comunes con escasa adjetivación equiparan el relato de lo acontecido a una imagen visual y producen el efecto de una presentización cuasi-objetiva de la historia.

En el plano del relato, por otra parte, los personajes son conscientes del carácter espectacular que debe asumir el enfrentamiento para lo cual, en distintas oportunidades, ajustan su accionar a las posibilidades y limitaciones de la técnica fotográfica de ese entonces. A falta de instantánea (dispositivo con el que se lograría por primer vez congelar un determinado momento de la realidad en las fotografías), en *El país del diablo*, los soldados todavía deben adaptar sus movimientos a los tiempos de exposición de los primeros daguerrotipos con miras a la representación de la escena bélica que los libraría del olvido, tal y como ocurre en el episodio en que Carranza remata a la vieja machi, maestra de Lum, que agonizaba entre los restos de la toldería:

El soldado que se llama Carranza se acerca, pateo el cuerpo con su bota y desenfunda un cuchillo. El fotógrafo observa con fascinación,
Espere Carranza voy a buscar mi equipo.
Deus trae el cajón con su máquina fotográfica. La prepara frente a la escena, coloca una placa y le da indicaciones al soldado,
Hágalo lentamente porque debo exponerla por algunos segundos.
El sargento se inclina y clava el cuchillo despacio en el pecho de la mujer, lo deja allí y se queda en pose sonriente hasta que el fotógrafo le dice que lo saque (2015, pp. 28-29).

Tanto en el plano de la enunciación como en el del enunciado, entonces, la construcción del relato de lo acontecido sigue muy de cerca otras formas simbólicas más cercanas al registro visual: mientras que la

representación textual de las fotografías de Deus se orienta a exhibir el carácter semi-ficcional y artificioosamente construido de la faceta épica de la Campaña, la escritura sintética de la novela, que remeda la cadencia producida por el montaje cinematográfico, pone en evidencia en definitiva los abusos del poder y el sangriento exterminio de las poblaciones ya derrotadas actualizando el conflicto y la contienda entre formas políticas y estéticas antagónicas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Andermann, J. (2003). Crónica de un genocidio: últimas instantáneas de la frontera. En Jitrik, N. (Comp. serie) & Schwartzman, J. (Comp. Vol.). *Historia crítica de la literatura argentina*. Vol. 2. *La lucha de los lenguajes* (pp. 355-381). Buenos Aires: Emecé.
- Certeau, M. de (1996). *La invención de lo cotidiano. 1. Artes de hacer*. México: Universidad Iberoamericana.
- Falkner, T. (2003). *Descripción de la Patagonia y de las partes contiguas de la América del Sur*. Buenos Aires: Taurus.
- Fernández Bravo, Á. (1999). *Literatura y frontera. Procesos de territorialización en las culturas argentina y chilena del siglo XIX*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Pratt, M. L. (2011). *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Silvestri, G. (2011). *El lugar común. Una historia de las figuras de paisaje en el Río de la Plata*. Buenos Aires: Edhasa.
- Prado, M. (2005). *Conquista de la pampa. Cuadros de la guerra de frontera*. Buenos Aires: Taurus.
- Suez, P. (2015). *El país del diablo*. Buenos Aires: Edhasa.
- Torre, C. (2010). *Literatura en tránsito. La narrativa expedicionaria de la Conquista del Desierto*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Viñas, D. (2003). *Indios, ejército y frontera*. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor.
- Zeballos, E. S. (1994). *Viaje al país de los araucanos*. Buenos Aires: Ediciones Solar.