

En el fulgor del caldén. Las figuras del desierto en *El país del diablo* de Perla Suez

Maria Amalia Barchiesi

Università degli Studi di Macerata, Italia

Abstract This study analyses from a semiotic perspective Perla Suez novel *El país del diablo* (2015). It focuses on the narrative and descriptive process which are at the heart of the inversion the text carries out in a specific intertextual relation with the discursive devices of the official story known as the “Conquista del desierto”. This was a military campaign which took place between 1878 and 1885 to take control of vast areas of the Pampas and Argentinian Patagonia from the indigenous populations. It also analyses textual devices that support a perspective shift resulting in a mythical, ecological and animistic vision of the Mapuche tribes.

Keywords Desert conquest. Narrative perspective. Mapuche myths. Landscape. Ecology.

Sumario 1 Introducción. – 2 Metamorfosis del desierto. – 3 La figurativización ecológica del «desierto». – 4 Desierto vertical. – 5 En el fulgor del caldén.



Peer review

Submitted	2018-05-31
Accepted	2019-02-19
Published	2019-06-21

Open access

© 2019 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



Citation Barchiesi, Maria Amalia (2019). «En el fulgor del caldén. Las figuras del desierto en *El país del diablo* de Perla Suez». *Rassegna iberistica*, 42(111), 119-140.

DOI 10.30687/Ri/2037-6588/2019/111/007

1 Introducción

La novela de la escritora argentina Perla Suez *El país del diablo* (2015) se vertebra narrativamente según una original lógica de inversión de perspectiva de los dispositivos discursivos del gran relato oficial de la Conquista del Desierto, campaña militar que conquistó entre los años 1878-85¹ grandes extensiones de territorio pampeano y patagónico, que se encontraban en poder de sus pueblos originarios. La operación textual de Suez conlleva una inversión de corte epistemológico, si seguimos a Walter Mignolo (1998), según la cual las historias comienzan a contarse desde abajo hacia arriba, en vez de desde arriba hacia abajo (Hall 1990, 35). La literatura en este caso se revela, de acuerdo con Anna Loomba (2005, 81), un medio importante para poseer, invertir o desafiar los medios dominantes de representación y sus ideologías.

En las páginas siguientes, nos centraremos en procesos textuales, en lo específico, en procesos narrativos y descriptivos, inherentes a una gradual intersección de dos perspectivas inscriptas en *El país del diablo*: la del blanco conquistador del desierto, ya estudiada ampliamente en diversos ensayos sobre la representación discursiva e icónica de lo que fue para la sociedad blanca necesariamente ‘desierto’ (Alimondia, Ferguson 2010; Rodríguez 2010a; Ujnovsky 2008) y la cosmovisión animista, mítica y ecológica de los indios mapuches, que fueron exterminados, y que la escritora argentina reconstruye en su novela sobre una sólida base de atentas lecturas sobre la cultura, la religión, las leyendas y los mitos del pueblo mapuche.² Para nuestro análisis nos fundamentaremos en los estudios semióticos de Greimas (1984), Courtés y Greimas (1991) y Bertrand (2000), centrados en dos procedimientos textuales: la «puesta en perspectiva» narrativa y la «figurativización» en lo que concierne a los procedimientos descriptivos, teniendo en cuenta además esquemas culturales de percepción, implícitamente incorporados en dichos procesos textuales.

Brevemente, la trama de la novela es la siguiente: un grupo de soldados, que es parte del ejército del General Roca, acompañado por un fotógrafo y agrimensor encargado de documentar con sus tomas fotográficas los territorios conquistados, incendia la toldería donde

1 En Argentina se ha denominado Conquista del Desierto a la campaña militar que encabezó entre fines de 1878 y principios de 1879 el entonces ministro de Guerra, Julio Argentino Roca, contra los indígenas que dominaban el sur de la Pampa. En 1879, el General Roca encabezó una expedición al desierto y alejó a los indígenas más allá del Río Negro, persiguiéndolos, extendiendo luego sus fuerzas hasta la Patagonia para aniquilar su poder ofensivo. La soberanía nacional se extendió sobre el vasto territorio y pudieron habilitarse dos mil leguas para la producción ganadera (cf. Romero 2006).

2 Suez, Perla (2015). «El desierto retratado con belleza, violencia y la magia de lo único». *Telam*, 24 de abril. URL <https://bit.ly/2xkHbyR> (2017-05-07).

vive la adolescente Lum Hué, una joven mapuche recién iniciada como *machi*, y única sobreviviente de dicha matanza. Aniquilada su tribu, Lum, como guía y protectora del pueblo mapuche y gracias a sus poderes chamánicos, perseguirá a la milicia con el propósito de hacer justicia, de restablecer un equilibrio y recobrar el *kultrun*, el timbal sagrado de la tribu, ahora en poder de los soldados.

La religión de Lum es cósmica, animista y chamánica. Para ella la naturaleza está animada por poderes ocultos; poderes que pueden ser favorables o no y que se subordinan a un Poder Supremo. Para controlar estas fuerzas en la naturaleza existen las *machis*, cuya función, principal como la de Lum, es la restauración del equilibrio. Según los estudios de la antropóloga chilena Grebe (1993) acerca de la visión de mundo mapuche existen, entre tantas otras divinidades, los *ngen*, conocidos como los espíritus dueños de la naturaleza agresive. En los *ngen* residen las potencias de la naturaleza asociadas a las plantas y los animales. La misión de estos espíritus es cuidar y preservar la vida, el bienestar y la continuidad de los fenómenos naturales. Es por ello que se considera el sistema de los *ngen* como un generador de principios de etno-ecografía que contribuye a un equilibrio del medio ambiente a través de potencias benéficas. Para los mapuches la naturaleza tiene espíritu, vida propia y es de su creencia que en los elementos, como el agua y la tierra, la flora y la fauna, las piedras y el fuego vive un *ngen*. Por medio de estos espíritus dicha etnia se vincula con su ambiente y crea una autoconciencia en pos de preservar y cuidar el entorno natural donde vive (Grebe 1993, 47-8). Los *ngen* pueden castigar a los hombres mapuches por su conducta depredadora, contaminante, irrespetuosa o de explotación desmesurada, en relación con algún elemento de la naturaleza silvestre, estos espíritus actúan según las pautas normativas de los códigos preservacionistas tradicionales. «Dichos códigos validan la acción punitiva», apunta Grebe (1993, 49).

En la cosmovisión araucano-mapuche, los *ngen* están articulados entre sí, formando una red intercomunicada de fenómenos y procesos naturales del ecosistema (Grebe 1993, 60). Suez introduce en *El país del diablo* dicha concepción de mundo a través de Lum:

Mirar las plantas la abstrae, la hace reunirse con todo lo que extraña [...] Un sonido que no está hecho de palabras le trae sus reflexiones. El indio no es nada sin los animales o los pastos y qué bueno sentir la tierra bajo la planta de los pies. (Suez 2015, 73)

Si la tierra es sagrada según el ideario de mundo de los indios mapuches, también lo es poseer el conocimiento de su cosmovisión. La *machi* Lum Hué posee estos saberes y encarna la autoridad tradicional de su comunidad.

2 Metamorfosis del desierto

La autora se sumerge en los escenarios de la conquista, en el mundo del llamado «desierto», es decir, en la pampa húmeda y la Patagonia argentina del siglo XIX, habitada por los mapuches y el hombre blanco. A lo largo de la novela, el desierto como parte integrante de un ecosistema textual, deja de ser 'objeto observado' para volverse paulatinamente «sujeto operador», en una suerte de metamorfosis narrativo-semiótica que actúa bajo las leyes del animismo punitivo antes mencionado de la cosmovisión mapuche-araucana; eje motivante de dicho mundo religioso (Rothschild 1996, 105), en el cual los espíritus asedian y asechan el macro-clima en el que vive dicha etnia. Al estar el ambiente y todos sus elementos animados y al poseer estos un alma, el entorno se «sacraliza».³

Por otra parte, cabe destacar que el trabajo textual-metamórfico en la ficción novelesca de Suez está inspirado, en realidad, en los particulares procesos narrativos de los relatos míticos de la cultura mapuche con sus múltiples casos de animaciones, personificaciones, metamorfosis, hibridaciones, variadas manifestaciones de la potencia divina (*newen*) (Kuramochi 1994, 6).

Asimismo, el subistema de los *ngen* que implica un discurso mítico conservacionista asociado al animismo (Grebe 1993, 63) es precisamente el que la autora introduce gradualmente en su novela, adoptando la técnica narrativa de la «puesta en perspectiva» que los semióticos Courtés y Greimas definen en estos términos:

[La perspectiva] a diferencia del punto de vista que necesita de la mediación de un observador se basa en la relación enunciador/enunciario y depende de los procedimientos de textualización. Basada en la estructura narrativa polémica del discurso narrativo, poner en perspectiva consiste para el enunciador, en la elección que ha de practicar en la organización sintagmática de los programas narrativos, teniendo en cuenta las coerciones de la linealidad de las estructuras narrativas. Así, por ejemplo, el relato de un atraco a mano armada puede poner de relieve el programa narrativo del asaltante o el del asaltado, asimismo el relato propiano privilegia el programa del héroe a costa del programa del traidor. Mientras que la ocultación tiene por efecto eliminar totalmente de la manifestación el programa narrativo del sujeto en be-

³ La realidad es percibida de otro modo. Los seres naturales dotados de rasgos de otra categoría como ser la sobrenatural o humana o los seres sobrenaturales bajo formas antropomorfas o zoomorfas, transitan en las relaciones discursivas, como reflejos de una concepción del mundo por la dimensión de la realidad terrestre animada y poblada de seres sobrenaturales, interactuando con los seres humanos, con toda naturalidad (Kuramochi 1994, 5-6, «Introducción»).

neficio del anti-sujeto (o a la inversa), la perspectiva conserva los dos programas opuestos, privilegiando - en relación con la instancia receptora del enunciatario- unos de los programas que es entonces explicitado con amplitud a costa del otro que sólo se manifiesta fragmentariamente. (1991, 304 s.v. «perspectiva»)⁴

En otras tras palabras, a diferencia del «punto de vista», con la puesta en perspectiva el programa narrativo descartado permanece en escena. En *El país del diablo* la ‘visión’ del blanco conquistador irá perdiendo peso, se volverá fragmentaria y discontinua, pero sin desaparecer completamente, cediendo el paso a la ‘ofensiva’ del programa narrativo vindicativo del desierto animizado. Un territorio vivo, transformado en un gran ojo que mira todo aquello que lo habita. Suez asigna a la representación espacio-textual una función esencial y decisiva. Se trata de una ‘espacialidad-pantalla’, sede de una axiología y verdadero principio organizador sobre la cual se proyectan casi las mismas imágenes de la conquista, pero enfocadas subrepticamente desde otro lugar, haciendo visible una cosmovisión indisolublemente vinculada a un mundo natural, virgen, con un vivo sentido ecológico. En última instancia, podemos pensar dicho ejercicio de imaginación literaria como una suerte de justicia poética, de solución moral compensatoria de un grave desvío en la historiografía argentina. Siguiendo la teoría que Fermín Rodríguez (2010a) expone en su libro *Un desierto para la nación. La escritura del vacío*, en la cual se fundamenta la autora para idear su ficción,⁵ dicha solución compensatoria estriba en la idea deleuziana de «virtualidad» (Deleuze 2000). Las escrituras del desierto (tradicción a la que ahora se incorpora la novela de Suez) surgen en el umbral que separa lo virtual de lo actual «lo que existe como posibilidad no realizada de la historia» (Rodríguez 2010a, 285). *El país del diablo* constituye por dicho motivo no ya un espacio textual maniqueo sino mestizo, de transición; encrucijada de dos modos culturalmente diferentes de percibir un mismo territorio, que se van alternando a lo largo del sintagma novelesco para culminar con el triunfo de la cosmovisión de los indígenas que la campaña del desierto persiguió y exterminó.

Como nos hace notar Suez en su novela, el pueblo mapuche ha creído siempre en la naturaleza, posee conocimientos sobre ella desde

4 Como pone evidencia Bertrand (2000, 74), ya en el diccionario de Courtés y Greimas, la noción de «puesta en perspectiva» se encuentra junto a la de «focalización», «observador» e «informador» en el amplio campo de las subcategorías del «punto de vista», término genérico que designa el conjunto de operaciones que cumple el enunciadador para estructurar su discurso.

5 Cf. Suez, Perla (2015). «Quería construir un western de nuestra Patagonia». *Página 12*, 18 de mayo. URL <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-35556-2015-05-18.html> (2017-05-07).

tiempos ancestrales que han quedado impresos en la toponimia de sus territorios, hoy borrada en parte de los mapas oficiales. La joven *machi* Lum emplea metáforas ‘toponímicas’ para expresar una interseptividad que coincide con la etimología de su nombre. Lum Hué (*hué* en mapuche significa ‘laguna’).⁶

Yo, Lum Hué, que llevo cuatro en mi elemento, el cuatro que es sagrado porque indica la división del universo, el descanso, la lluvia, el tiempo de los brotes y de abundancia, también las divisiones de la gente en la tierra y el sol que está en la noche. Tengo la fuerza de una laguna escondida entre otras dos y por eso mi elemento es el agua. (2015, 14)

Un paisaje interior, cognitivo, que corresponde a una determinada concepción cultural del mundo y un conocimiento íntimo del lugar. Nomenclatura toponímica que constituía asimismo para el mapuche un instrumento de comunicación y demarcación del territorio, como así también estrategias de presencia y resistencia territorial (Tort 2003).

En la historia virtual que nos relata la autora, la hoy erosionada percepción de un espacio enraizado en la cultura mapuche se reactiva para señalar un equilibrio ecológico deteriorado, sea por la técnicas agropecuarias introducidas por la sociedad blanca, sea por nomenclaturas que obedecieron al paradigma técnico-visual del positivismo⁷ que enarbó la Conquista del Desierto del proyecto de civilización y modernización de los años ochenta, ejemplificado palmarmente en las descripciones del libro *Viaje al país de los araucanos* de Estanislao Zeballos (1881), quien después de la conclusión de la campaña del desierto, se adentró en los territorios conquistados con algunos grupos de topógrafos, ingenieros y fotógrafos con el propósito de describir y delimitar las tierras adquiridas. Zeballos emprendió un viaje con objetivos geográfico-científicos siguiendo el mismo recorrido de una de las cinco divisiones del ejército. Poco después se

⁶ Por ejemplo, el topónimo que da nombre a la laguna Marracó, ubicada en lo que hoy es la provincia argentina de Río Negro significa ‘agua pantanosa’ o ‘agua de liebre’ (Ambrosetti 1893, 118); *Thrarú Lavquen* es otro topónimo indígena que significa ‘Laguna del Carancho’, como así también *Tripahué*, ‘Laguna del Barro’ (Alfageme 1997, 16-17)

⁷ La perspectiva realista trataba la fotografía como si fuera una imitación perfecta de un objeto real y externo, es decir, como si fuera una reproducción objetiva. Desde sus inicios en el siglo XIX, la fotografía se consideraba un procedimiento técnico que producía una imagen fiel, natural, objetiva y mecánica, vinculada estrechamente con la epistemología positivista y es la que se utiliza cada vez que se pretende dejar que las fotos hablen por sí mismas, sin ningún tipo de análisis de la imagen (Dubois 1986, 22-32). A este respecto, Greimas (1984) afirma que reconocer que la semiótica visual es una inmensa analogía del mundo es perderse en los laberintos de los presupuestos positivistas, confesar que sabemos lo que es en realidad.

publicó el *Viaje al país de los araucanos*. El trabajo tenía intenciones propagandísticas para que la empresa militar y la política de Estado obtuviera mayor legitimación. El libro, inserto en la tradición de la literatura de viajes, incluye una serie de grabados realizados sobre la base de fotografías que tomó Arturo Mathile, un fotógrafo de origen suizo, durante la expedición (Yujnovsky 2008, 109). Perla Suez incluye en su novela uno de estos grabados, eligiendo estratégicamente la representación de un bosque de caldenes. A este respecto, *Viaje al país de los araucanos* no solo cobra interés para nuestro análisis por ser un texto que coronó el proceso que puso a disposición de la nación el espacio entero del país, concentrando gran parte de la historia y la geografía oficial de la Campaña, sino también por su temprana e inesperada sensibilidad ecológica y sentido del conservacionismo del hábitat pampeano a fines del siglo XIX; sensibilidad que Suez supo recuperar con inteligencia para darle otra vuelta de tuerca.

3 La figurativización ecológica del «desierto»

Detengámonos ahora en los dispositivos descriptivos de *El país del diablo* que descansan principalmente en operaciones discursivas de superficie, de 're-figurativización' de la representación abstractizada del desierto que operó el proceso civilizador del blanco. Antes de adentrarnos en nuestro análisis, se hace necesario introducir algunos conceptos clave de semiótica textual, pues los procesos de espacialización literaria dependen en gran medida de su asignación figurativa. Greimas (1984) es el primero que define los procesos de «figurativización» de un determinado texto. En todo discurso literario, un tema, unidad de significación más o menos abstracta, puede manifestarse por medio de articulaciones semánticas más concretas o figurativas el recorrido temático podrá expandirse discursivamente a través de la introducción de detalles y de recorridos engarzados; no sólo se señalará un espacio, sino también se lo describirá con sus rasgos más sutiles. Las unidades discursivas de significación pueden manifestar una mayor o menor figurativización, en una escala que va de un grado máximo de abstracción a un grado máximo de detallismo, que Greimas llama «iconización» para definir la intención de máxima reproducción (Marsciani, Zinna 1991, 114). Los estudios sobre el nivel figurativo de un texto fueron posteriormente retomados y estudiados por Denis Bertrand (2000), subdividiendo a su vez dicha instancia en tres niveles: el primero es el de la «figuración», en el cual intervienen categorías temáticas fundamentales como 'alto/bajo' (es el nivel figurativo más abstracto), un segundo grado de figurativización comprende las «figuras del mundo», y en el último nivel, de la «iconización», las figuras se enriquecen con detalles cada vez más minuciosos para crear la llamada «ilusión referencial». En

El país del diablo se encuentran cuidadosamente trabajados los tres niveles de figurativización. Se introducen, por una parte, las categorías topológico-figurales 'horizontalidad' / 'verticalidad' que remiten, respectivamente, a las coordenadas espacio-sensoriales del blanco y a las de quienes primero sintieron y experimentaron el territorio pampeano. El segundo estamento figurativo se plasma con el nuevo emplazamiento en el 'espacio-desierto' de las ya extinguidas figuras del indio y su universo semiótico. Por último, en la atribución de una densidad semántico-figurativa máxima a dicho hábitat, reconstruido con suma nitidez descriptiva (que se opone en el par de contrarios 'lleno/vacío' a una representación abstracta, vaciada del mismo) se erige el nivel icónico.

Un espacio simbólico al que la escritora intenta restituir virtualmente su identidad, en un intento de reconstrucción paisajística, en un proceso de iconización no solo visual sino también «háptico», que abarca virtualmente todos los sentidos (oído, tacto, visión, etc.):

No lejos de ahí descansa el esqueleto de una acacia con sus espinas de cinco puntas que adornan la vista y un cactus lleno de agua. Vive tan verde como las enredaderas de los humedales. Su tallo se lanza un metro y medio sobre un banco de arena. Ha dado una flor de estambres blancos, veteada de purpura hacia el centro. (Suez 2015, 61)

Un lenguaje figurativo que se extiende al plano de lo auditivo, permitiendo oír al lector la cruda 'voz' de un desierto pre-discursivo enmudecido por las voces de la civilización, que ahora expresa su «elocuencia natural» en un sentido profundamente ecocrítico (Iovino 2015, 103-4):

En la laguna ojo de mar un puma arrastra su presa. Lleva un guanaco apretado al cogote, tironea de la carne y en el silencio se escucha como tritura los cartílagos con las muelas. (Suez 2015, 62)

Perla Suez desanda el proceso de vaciamiento que los sectores dirigentes de la Argentina operaron sobre el espacio pampeano, en su labor de documentación fotográfica de las tierras conquistadas a medida que el ejército del General Roca avanzaba, y cuya resultante fue una llanura casi sin vestigios de árboles y de personas, si bien fuera un espacio que, hasta esa época, nunca había dejado de ser habitado, transitado y simbolizado por las poblaciones indígenas (Alimondia, Ferguson 2010, 9). Fermín Rodríguez en *Un desierto para la nación* estudia aspectos discursivo-ideológicos de dicho proceso de vaciamiento del desierto. Los textos construyeron laboriosamente este territorio como algo vacío, un blanco que requería ser llenado como en *La Cautiva* de Echeverría y en *Facundo* de Sarmiento y que

el ejército de Roca terminó de vaciar lo que estos textos literarios habían comenzado a borrar con sus propios medios. «Ese lugar pretendidamente vacante», arguye Rodríguez (2010b), «hizo surgir una proliferación inmensa de discursos que no cesan de reafirmar la llanura libre y vasta: un espacio vaciado por este trabajo de la lengua que inscribe reiteradamente una falta ahí donde no faltaba nada».

La escritora argentina colma el vacío simbólico creado por estos territorios discursivos con las desaparecidas y borradas 'figuras del mundo' araucano, a saber, de los innumerables bosques nativos de la pampa poblados de caldenes, algarrobos, canelos, árboles de importancia capital para la supervivencia de las poblaciones autóctonas y por ende sagrados, que cubrían antes de la llegada del blanco el 24 por ciento de la superficie de estos territorios (Scarone 1993). «Una naturaleza llena de fieras, animales, de vida», enfatiza la escritora en una entrevista,⁸ es decir, restableciendo su etno-botánica, cuyos nombres comunes pueden resultar incluso desconocidos a lectores autóctonos. En suma, iconizando, referenzializando un espacio abstracto, aplanado visualmente por la conquista, cuyas fotografías que sirvieron para legitimar la consolidación de un poder e inaugurar una nueva etapa nacional prefirieron enfocar un horizonte vacío para anclar discursivamente sus relatos oficiales según el supuesto orden epistémico de lo verdadero y necesario, pues la fotografía, recordamos, fue una tecnología de la época; su uso, en el desierto, acompañando el desarrollo de la campaña militar, era, al mismo tiempo que su registro simbólico y testimonial, la validación y celebración de que ese ejército era portador de un nivel superior de «civilización», que venía a apropiarse de esas 'tierras vacías' para ponerlas en producción (Almondia, Ferguson 2010, 2).

En su nueva construcción del espacio «desierto» *El país del diablo* se sustenta no sólo en las teorizaciones ya mencionadas sobre dicho proceso de vaciamiento sino también en dos nociones clave que Gilles Deleuze y Felix Guattari desarrollan en su libro *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia* (1988): el espacio «nómada» y el espacio «sedentario». Ambos filósofos dedicaron un capítulo al concepto de lo «liso» y lo «estriado». Lo liso es amorfo, informal, sin escala, adimensional, sin centro, infinito, cenestésico. El mar, la estepa, el desierto o los hielos son espacios lisos, y están habitados por las intensidades, los vientos y los ruidos, las fuerzas y las cualidades cenestésicas. A su vez, el espacio estriado es extensivo, y está dominado por cualidades visibles y mensurables. Contrariamente al mar, la urbe es el espacio estriado por excelencia, y así como el mar se deja estriar gracias a las cartas de navegación o a la astronomía, tam-

⁸ Suez, Perla (2015). «El desierto retratado con belleza, violencia y la magia de lo onírico». *Telam*, 24 de abril.

bién la urbe se deja alisar. Son espacios lisos el mar, el desierto, el campo. La ciudad es un espacio estriado, mientras que el campo de la agricultura y el mar como lugar de la navegación son ejemplos de cómo el espacio liso puede volverse estriado.

Perla Suez describe el pasaje arrasador del ejército sobre la Araucanía como dispositivo de transformación de un «espacio liso» en un «espacio estriado»:

Los caballos avanzan con el viento en contra. Sus cascos marcan el ritmo de una guadaña que siega dejando a sus pasos surcos en la tierra aplanada. (2015, 61)

Para Deleuze y Guattari, el desierto o los hielos son espacios lisos, y están ocupados por las intensidades, los vientos y los ruidos, las fuerzas y las cualidades cenestésicas. A su vez, el espacio estriado es extensivo, y está dominado por cualidades visibles y mensurables. El desierto es pues un espacio liso y nómada, carece de orientación, de centro; varían sus referencias y sus conexiones, problemas típicos de los lugares sagrados que carecen de orientación. El desierto es un espacio donde se invierten los valores, en el sentido que de que hay que recurrir a otros para entenderlo. En otras palabras, un territorio de la inversión, un «país del diablo».

Por otra parte, «La Araucanía» fue literalmente vaciada desde un punto de vista ecológico, como sucedió ya a fines del siglo XIX y principios del siglo XX por la tala indiscriminada de sus árboles (Scarone 1993) o los continuos incendios, fruto de los enfrentamientos entre blancos e indios (Alfageme 1997). En lo que hace a la ocupación por parte de la población blanca de buena parte del territorio, esta estuvo ligada, en un primer momento, hacia la ganadería de tipo extensivo. Paralelamente, se inició la explotación directa del bosque con el objeto de la provisión de leña y postes para el alambrado de los lotes, que se comercializaban en provincias limítrofes (Alfageme 1999-2000, 160). Así lo documenta en su *Viaje a la Pampa Central* (1893) el antropólogo positivista Juan Ambrosetti, quien a fines a fines del siglo XIX recorre los mismos territorios de Zeballos, admirando sus recursos naturales:

El incendio duró mucho tiempo y sus despojos se ven aún hoy con profundo sentimiento de tristeza al recorrer los grandes montes que cubren aún la pampa. (Ambrosetti 1893, 48)

Bosques en la actualidad inexistentes, espacios sagrados mapuches que Perla Suez convoca constantemente en su novela, como así también las figuras naturales de una flora vernácula de la pampa: ñiños, espinillos, cardos, laureles, acacias, cortaderas, ortigas, cebiles, cuernos del diablo, verdaderos protagonistas en sus descripciones del de-

sierito. Acerca de esta vegetación nativa del hábitat araucano una leyenda mapuche cuenta que cuando algún Dios baja del *wenu-mapu*⁹ a la tierra, su lugar predilecto es el bosque nativo milenario plantado por su mano en la creación divina original. Un testimonio, según Grebe, relata la emoción profunda que embarga a un mapuche que penetra en sus dominios. Es una experiencia mística que lo aproxima a sus dioses. En el bosque se siente intensamente la presencia divina; el dios ha bajado y está allí. En suma, el bosque es la catedral o iglesia para el mapuche creyente (Grebe 1993, 57). En los bosques nativos de la Araucanía se encontraban todo lo creado, la flora y la fauna autóctonas. Es posible reencontrar en ellos una réplica del mundo primigenio de la caza-recolección junto a sus animales nativos, árboles y plantas silvestres. Cuando talan o queman un bosque nativo, agrega Grebe, se muere la milenaria flora y fauna y el espíritu también se va (57-8).

En *El país del diablo*, como ya lo anticipamos, se proyecta esa perspectiva que fue sistemáticamente silenciada en los relatos sobre los acontecimientos y resultados de la conquista del desierto. Dicho enfoque transforma el 'espacio-pantalla' de los hechos, postulando un observador implícito, es más, es el mismo desierto animizado que ahora observa: «decenas de ojos parpadean en la penumbra» (Suez 2015, 43); «el ojo del desierto la vigila» (48). El desierto 'vivo' desconoce la relación sintáctica 'observador-observado', privilegiando el vínculo metonímico que rige la cosmovisión mapuche cuya actividad de espacio agente es asumida secretamente por un actor que forma parte de su ecosistema narrativo: la visión de la *machi* Lum.

Cosmovisión que 'avanza', en términos espacio-textuales, 'conquistando' el sintagma novelesco imponiendo la discontinuidad y fragmentación que la caracteriza. Suez abre su novela con el viaje iniciático de Lum Hué que precede el ataque a la toltería, impregnando esta última escena con la visión temporal-mítica de la protagonista cuyo resultado es un estallido simultáneo de fragmentos, sin tiempo:

No hay tiempo. Los jinetes caen sobre la toltería avanzando en avalancha. Patas de caballo 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. (2015, 21)

En la introducción de *Mitológicas. Lo crudo y lo cocido*, Lévi-Strauss (1968, 19) define el mito como una máquina de suprimir el tiempo, es

⁹ Es para los mapuches el aposento ordenado y simétrico de los dioses, espíritus benéficos y antepasados (Grebe, Pacheco, Segura 1972, 49).

decir, inmoviliza el tiempo que transcurre y supera la antinomia de un tiempo histórico y consumado y un tiempo permanente. Fragmentación por lo tanto del universo discursivo-profano sobre el desierto, de sus intenciones teleológicas, de un proyecto de modernización de fines del siglo XIX que mira, en términos temporales, hacia el futuro.

4 Desierto vertical

Si bien en *El país del diablo* el sutil contrapunto en el plano de su enunciación entre dos focalizaciones internas implícitas, que pone en juego la puesta en perspectiva, crea estratégicamente zonas textuales borrosas que resulta difícil distinguir, nos deja intuir dos modos de interpretar el paisaje, uno de ellos se encuentra representado en el fotógrafo Deus, personaje que se inspira en el retratista Andrea Pozzo, el fotógrafo oficial que acompañó al ejército del General Roca en la conquista del desierto realizando grandes panorámicas, donde los sujetos y objetos fotografiados se pierden en una inmensidad vertiginosa. Dicho fotógrafo resaltaba en todas las fotos un rasgo preciso de la percepción del espacio: el vacío (horizontes muy lejanos, tierras sin límites, grandes espacios, etc.) (Alimondia, Ferguson 2010, 4-8). Perspectiva condensada en el siguiente pasaje de la novela:

El horizonte parece una cuerda tendida sobre el llano, Deus mide a zancadas el terreno y dibuja con lápiz sobre un plano. (Suez 2015, 34)

El rígido encuadramiento que privilegia el sentido horizontal de la foto, la centralidad del enfoque y una equilibrada distribución de planos, formaban parte del conjunto de reglas de composición de la época, propia de la estética positivista. El segundo modo de interpretar el escenario pampeano coincide, en cambio, con la cosmovisión araucano-mapuche que privilegia otra sintaxis del paisaje según sus expectativas, como en la siguiente descripción que tematiza y topicaliza el bosque en desmedro del horizonte:

El bosque oculta el horizonte, desde el claro puede verse un pedazo de cielo turbio. (71)

En otro pasaje de la novela, leemos:

Teniente, voy a tomar una vista, dice Deus.

Hacen un alto. Deus y Ancatril bajan de la mula el cajón con el equipo fotográfico y lo asientan [...] en el cajón hay unas botellas color sepia con rótulos y una caja donde guardan placas húmedas. Deus baña una de ellas en una emulsión. Aspira el vapor invisible y

sin peso del éter. Mira por el ojo de vidrio, los árboles se levantan a más de quince metros, son de un brillo argentado los canelos del bosque.

«El desierto habla», dice Deus

No puede capturar ese momento porque solo va a revelarse polvo y luz y necesita densidad de los cuerpos, la opacidad, para componer una imagen. (39-40)

El encuadre horizontal de Deus se irá derrumbando a lo largo de la novela en lo que aquí llamamos una 'orografía de lo profundo' y, en especial, en una escena sumamente significativa al respecto; en las profundidades de un espacio aborigen con propensión vertical, pues el cosmos araucano está concebido como una serie de plataformas que aparecen superpuestas en el espacio. Estas fueron creadas en orden descendente en el tiempo de los orígenes, tomando como modelo la plataforma más alta, recinto de los dioses creadores (Grebe, Pacheco, Segura 1972). Cito el episodio en el que Suez imagina un derrumbe de la célebre «Zanja de Alsina» en el momento de su construcción:

La zanja estaba inundándose. Los hombres embarrados desde el sombrero hasta las botas trepaban unos sobre otros para salir de ese agujero.

Las hormigas emergen a la luz, los hombres se quedan ciegos y los brazos les pesan como barras de hierro. Los más vigorosos de hunden en el lodo y continúan cargando baldes con arcilla necesaria para empezar a revocar la muralla. El agua agrieta las paredes, se desgajan y el barro cae en cascadas desde unos seis o siete metros de altura.

«El paredón a va a venirse abajo», vociferan arriba.

Ancatril resiste.

La masa de agua golpea su espalda y él permanece encorvado. Toneladas de tierra se derrumban con un rugido. Y enseguida es noche. (2015, 44)

Cabe recordar que la «Zanja de Alsina» fue uno de los tentativos de trazar fronteras poco antes de la campaña del desierto ante el avance de los malones. En la escena que citamos, la llanura pampeana se entierra en un abismo que la engullirá en un movimiento vertical, destruyendo los valores ubicados en la superficie técnicamente aplanada y estriada por el ejército y su proyecto civilizador en su paso por los territorios araucanos. El derrumbe en este pasaje, como tantas otras descripciones presentes en la novela obedece a las leyes de un espacio percibido verticalmente, que en el libro de Suez se insinúa en un índice metonímico de la cosmovisión mapuche ('madera-árbol sagrado'):

El teniente no vaciló, no pudo saludarlo y bajó la escalera apurado agarrándose de la baranda. La madera lisa como la de los caldenes de la Araucanía. (46)

«No vaya a caerse a lo hondo, sargento», le aconseja Ancatril. Dicen que en esta laguna a veces se forma un embudo, un remolino en el agua que chupa a los hombres. Aunque nade rápido la corriente se lo lleva hasta lo hondo y se lo traga. (54)

5 En el fulgor del caldén

Suez incluye estratégicamente en las primeras páginas de la novela el rito y viaje de iniciación chamánica de la joven *machi* Lum, en el cual reside secretamente el principio estructurante de la percepción espacio-vertical del desierto:

Es de madrugada, aún está oscuro. La machi camina cargando su cuerpo con pasos cortos entre los pastizales. Con la mano izquierda, sostiene alto el tambor ritual, el cultrún, en el que está dibujado el universo, dividido en cuatro partes con los símbolos de la tierra y el cielo [...] Delante de ella camina la india que será iniciada. Tiene catorce años. La espalda ancha de los araucanos, ojos alargados y profundos que parecen grabados con un cuchillo [...] Llegan a un valle donde hay un tótem hecho de madera de unos cuatro metros. Es el *rewe*. El lugar donde nacerá un hombre nuevo. Está cubierto de varios vegetales, el maqui, la quila y el manzano. En medio hay un peldaño lleno tallado con siete peldaños. Los últimos dos son una cabeza y un sombrero. El primer peldaño representa la totalidad, el segundo, la sabiduría, el tercero la tradición, el cuarto el trabajo, el quinto la justicia, el sexto la libertad y el séptimo es la cúspide, la gente. Está orientado hacia el oeste, porque marca el movimiento del día, el nacimiento del sol y el paso de las estaciones. Es la representación de un hombre de pie en un punto del planeta. (2015, 11-12)

Cabe precisar que en el ritual mapuche dos elementos son fundamentales: el *rewe* y el *kultrun*. Si el *rewe* es un ícono construido culturalmente y compartido socialmente (Grebe 2000, 275), el *kultrun*, del cual se apodera el grupo de soldados y que Lum tiene que recuperar, consiste en un timbal chamánico asociado al *rewe*, ambos constituyen una pareja complementaria de íconos paradigmáticos que representan el cosmos y la tierra, respectivamente; ambos han sido construidos con maderas sagradas de árboles silvestres que representan metonímicamente la naturaleza virgen (275-9).

El *rewe* es una suerte de tótem objetivado mediante un tronco de árbol de laurel o canelo labrado, árboles sagrados que cuentan con siete peldaños. Es la concreción de la representación vertical estratificada del cosmos que une y comunica la tierra con otros estratos del universo y por tanto un árbol cósmico que reverdece cada cuatro años, es decir, un *axis mundi*, eje del cosmos mapuche. El árbol para Chevalier y Gheerbrabt (1990) es el símbolo de la regeneración perpetua, y por tanto de la vida en su sentido dinámico. Está cargado de fuerzas sagradas, en cuanto es vertical, brota, pierde las hojas y las recupera, y por consiguiente se regenera; muere y renace innumerables veces. Símbolo de la vida, en perpetua evolución, en ascensión hacia el cielo, el árbol evoca todo el simbolismo de la verticalidad. Este simboliza el carácter cíclico de la evolución cósmica: muerte y regeneración (Chevalier, Gheerbrabt 1990, 62). Dicho símbolo, además de sus connotaciones espacio-verticales, implica una temporalidad cíclica que en *El país del diablo* se intertextualiza estructuralmente en las tres partes que la dividen, tituladas «Sufriamiento», «Muerte» y «Resurrección».

De los árboles sagrados de los mapuches que ya han prácticamente desaparecido quedaron en la pampa vestigios toponímicos, rastros hoy incomprendidos de su importante presencia en el territorio. Estanislao Zeballos comenta la magnificencia de un caldén venerado por los indios en uno de los capítulos de su *Viaje al país de los araucanos*, denominado «Mamúel Mapú». Describe el paraje de Monte de *Quethré Huilthré*, topónimo que en lengua mapuche significa ‘caldén solitario’ (*Quethré* significa ‘aislado’, ‘cortado’, ‘solitario’; mientras *Huilthré*, es el nombre aborígen del caldén):

La traducción de «Caldén solitario» se explica muy bien una vez en el terreno. Sobre un islote formado en el prolongado valle levántase años atrás un sólo árbol, un caldén. Está ahí todavía. Como las encinas sagradas de los galos, objeto de veneración de los indios, respetado de rayos, incendios y aquilones. La magnitud de su tronco acusa los años de su vida y el ramaje se remonta veinte metros en los aires y se esparce sobre un área de 250 metros cuadrados. Es un verdadero gigante forestal [...] El árbol sagrado y solitario se propagó durante los años. Sus semillas desprendidas de las ramas y cobijadas por tierra fértil brotaron alrededor del coloso, formándole una prole lozana y numerosa. De esta suerte, la isla se pobló de los hijos del viejo caldén. (Zeballos 1881, 188)

Los indios mapuches atribuían a algunas especies arbóreas virtudes sobrenaturales, como el árbol canelo en Chile o el *caldén* en Argentina, plantas a las que los indígenas rendían *culto* en toda oportunidad. En la novela, los soldados que Lum persigue en el desierto:

Encuentran un árbol solitario, ha sido sagrado para los indios. Es enorme, antiguo. El teniente quiere retratarse junto a este. La tierra está revuelta.

Aquí había una tumba de mi pueblo, dice Ancatril.

Vieron piedras movedizas en lugar de una cruz. (99)

Casamiquela en su ensayo *En pos del gualicho* (1988) explica el culto de los árboles y su significado en la cultura araucana. En los caminos o «rastrilladas» de los indios que daban acceso o atravesaban la actual provincia de La Pampa se practicaba el antiguo rito nordpatagónico del «Gualicho». El culto hacia estos árboles parece tener en general un carácter propiciatorio, el de favorecer un viaje o trayecto difícil y de allí que en general se los encontrara a la vera de las históricas rastrilladas, junto a las ofrendas habituales, consistentes muchas veces en simples trapitos o hilachas (Casamiquela 1988, 43-7). Los árboles que merecían veneración, en especial el Palo santo, *Mapul-cumé* (*Guaicun chilensis*), debían quedar en un lugar apartado, lejos de toda habitación; debía ser elegido por la *machi* y consagrado por medio de ceremonias especiales. Dichos árboles llevaban extraños adornos; estos se cubrían con pedazos de trozos de género y trozos de pieles. Cada uno de estos colgajos era un *kati*, un 'atadito' o 'bultito', o sea la cárcel de un espíritu de enfermedad, allí encerrado por la *machi* por medio de sus encantos con el propósito de que no sea más nocivo ni peligroso para el resto de la comunidad (43-5). Casamiquela incluye en su libro el episodio que tuvo como protagonista al árbol sagrado de la isla de Guaminí, hoy laguna Alsina, ubicada en el extremo este de la provincia de Buenos Aires:

Los soldados leñadores burlones, mofándose de la credulidad de los indios, resolvieron derribar ese famoso árbol y convertirle en leña para el fuego. Los indios le avisaron del peligro que había en tocar a los *kati*, y mucho más al árbol mismo, porque los espíritus de todas las enfermedades ayudados por el gualicho, hacían morir siempre a los imprudentes y atrevidos. Estos consejos excitaban aún más a los soldados en concluir con el árbol, y riéndose de la credibilidad de los 'infelices' indios, dieron principio a derribar el *Mapul cumè*. Aquella osadía les costó la vida. (44)

Los soldados encargados de transportar la leña en sus canoas, concluye Casamiquela, desaparecieron en las aguas de la laguna sagrada de los mapuches que rodeaba la isla.

En el 'ecosistema' de la novela, a la manera de la cosmovisión araucano-mapuche, los árboles y el fuego se encuentran vinculados metonímicamente, pues el fuego, en su doble papel de fuente semiótica de luz y agente devastador que destruyó el árbol de Guaminí y los bosques de caldenes pampeanos, cumplió un rol fundamental en las luchas de la campaña del desierto. Este es también un tercer elemento

esencial en el ritual mapuche, es el *ngen-kütral*, en *mapudungun* (lengua mapuche) ‘fuego’, que se expresa en forma positiva cuando su fuerza acompaña y da vida al mapuche en todo el desarrollo de su existencia, y manifiesta su fuerza negativa cuando se enoja y sus llamas se encumbran y se expanden devorando todo a su alrededor como un gran monstruo ardiente.

El fuego fue, pues, un actante privilegiado y ambivalente en las descripciones de Estanislao Zeballos que Suez retoma y resemantiza en varias escenas de *El país del diablo* para invertir el punto de observación implícito en ellas. Zeballos se pasea por un paisaje en ruinas, devastado, incendiado, donde los indios fueron exterminados o desarmados, y los sobrevivientes, obligados a huir:

El estado de los montes era conmovedor, los indios en su desesperación pusieron fuego a los campos. Las huellas por doquiera miro revelan que este territorio fue no hace mucho un océano de llamas. La misma selva lo era de fuego. Ahí están sino los colosos convertidos en esqueletos de carbón, brotando de nuevo del tronco mismo [...].

Fue necesario marchar rápidamente de noche para salvar el oleaje gigantesco de llamas, que se alzaban desde las graneas hasta la copa de los seculares caldenes, iluminado con su resplandor siniestro los regimientos y los batallones adelante del fuego y a retaguardia los indios que contemplaban, como legiones de demonios, el cuadro pavoroso de su obra. (Zeballos 1881, 180)

Este mismo fulgor que Suez intertextualiza en su novela permite ver a contraluz, en blanco y negro, como en el negativo de una fotografía, la proyección de sombras, de bultos, de figuras renegridas, de esqueletos. Metáforas de lo ocultado y suprimido por la historia oficial. Figuras carbonizadas de un espacio fantasmagóricamente vertical emergente de la planicie y del olvido para volverse protagonistas.

Como dijimos, en *El país de diablo* coexisten dos observadores: la ‘contemplación’ del blanco del desierto conquistado, coagulada en el ojo vítreo, muerto, de sus cámaras fotográficas en pos de un ‘no paisaje’; mirada inscrita en *Viaje al país de los araucanos*. El otro modo de ‘ver’ pertenece a la *machi* Lum Hué, que sufre de visiones, sueños, de los *pewma*, sueños premonitorios que ponen en comunicación con el mundo sobrenatural:

Ella tiene una mirada que puede ver a través de la tierra y lejos en el cielo, es valiente, ama la música y los animales y ha aprendido con rapidez cuáles son las plantas medicinales. (22)

Sus sueños de adivina son una de las experiencias más comunes e importantes en las *machis*, estos se conciben como un medio para que

los ancestros y los espíritus se expresen, como sucede en el desierto en *El país del diablo*.

Con respecto a una doble percepción del espacio pampeano, es importante señalar que *Viaje al país de los araucanos* despliega un sistema de metáforas y predicados perceptivos que remite al esquema de interpretación visual del positivismo. Cito algunos pasajes extraídos del capítulo XV, denominado precisamente «El País del diablo»:

[entre los *nebulosos* detalles geográficos que hemos recogido en el pasado... [...] En 1878, parte de Buenos Aires el Gral. Roca para ocupar el río Negro y *rasgar por completo el velo* que sustraía a estas comarcas a la investigación científica. (Zeballos 1881, 287-8; cursivas añadidas)

En el capítulo V, denominado «Carahué», asistimos análogamente al proceso de una paulatina aprehensión visual del paisaje.

El viajero que sale del arroyo de Guaminí, que sube y baja colinas y pasa por el arroyo del Venado, comienza a divisar en los confines lejanos, a la derecha del camino, sombras fugaces que aparecen y desaparecen a la vista, envueltos en los velos fantásticos del espejismo, cuyas oscilaciones las lanzan o bajan sin cesar. A medida que se acerca a aquellas sombras, sus movimientos desaparecen y sus conjuntos dejan las formas vagas de nebulosas flotantes en las capas del aire rarificado, adquiriendo su contorno líneas determinadas. (87)

En el desierto de *El país del diablo* el discernimiento visual de Zeballos parece invertirse en la frustrada captura perceptiva del fotógrafo Deus de un paisaje en fuga, inaprensible:

El fotógrafo contempla el espesor de la luz en los cuerpos grises. La realidad tiene una nitidez deslumbrante y cree escuchar que el diafragma se cierra, pero su retina no alcanza a capturar su imagen. (54)

El punto de vista 'discursivo' del blanco, con su deseo de un desierto objetivado y enmudecido cambia de cifra en la novela. La pampa es ahora actante narrativo, crece; provista de su propio lenguaje figurativo puede 'hablar', se enuncia con las modalidades epistémicas de su incertidumbre visual, según las coordenadas de una realidad fantasmagórica, insegura, resultado del espacio ganado en el libro de Suez por la perspectiva visionaria de la india *machi* que imposibilita a los soldados aferrar visualmente lo observado; 'artificio/maleficio' semiótico-descriptivo que se logra mediante la incierta figurativización de imágenes, que los soldados con los mismos patrones

visuales que exhibe el texto de Zeballos en sus descripciones tratan vanamente de divisar en el desierto:

A media mañana ya arden los toldos. El fuego proyecta una luz inmensa sobre la tierra seca. Bajo esa lumbre se recorta la sombra de una carreta. (23)

Se levanta viento frío sobre la resolana que reverbera entre las cortaderas. Los hombres ven un bulto a lo lejos [...] sombras que huyen. (36-7)

El humo ensombrece el horizonte y cuando la joven machi cabalga hacia el fuego una nube espesa vela la tarde dejando un vacío. Los caldenes esqueletos negros entre los que ella y el animal se pierden de vista. (48)

El teniente se retrae. La luz cae en el espejo de agua y lo encandila. Solo ve una figura renegrida y la laguna se la traga [...] Girones de nubes rojas permanecen quietas flotando en una calma borrosa sin viento, no se puede distinguir si la laguna es gris y el cielo rosado o a la inversa. (56)

La novela cierra con una escena elocuente al respecto:

Unos puntos luminosos se mueven en la lejanía, no son luciérnagas, son los ojos del desierto que observa y todo es borroso para quienes miran. (153)

El 'desierto-diablo' engaña, confunde, manipula al observador blanco con figuras que se disuelven o confunden categorías; imágenes espectrales que difuminan el diseño de la conquista, borran líneas y contornos, volviendo imprecisas las nítidas formas de la sintaxis narrativa y de la captura de su paisaje, presentes en la documentación histórica que representó dicho espacio textualmente. País endemoniado donde todo tentativo de definición tiene su revés pues si «el país de diablo» fue la pampa inhóspita del indio salvaje para el ejército de los blancos, esta pudo haber sido, a su vez, desde un virtual punto de vista araucano, el país del «gualicho», fuerza negativa e invisible, genio maligno por excelencia en el escenario pan-pampeano y nordpatagónico (Casamiquela 1988, 1). Para Lum Hué, el gualicho adquiere la forma de una fuerza interoceptiva, que nos revela la dinámica textual de la novela:

Ngenechen, dame fuerzas, no tengo pueblo ni familia, solo esta yegua que me has entregado y la tierra que me da de comer. No tengo motivo para estar en este mundo, todo me lo han quitado,

Ngenechen. Fueron esos hombres, los huincas traídos por el gualicho. Y hay que tenerle miedo al gualicho, me dijo mi madre, el gualicho está en todos lados, es una enfermedad, una calamidad, está en la laguna que tiene aguas malas, el gualicho se me metió en las vísceras. (Suez 2015, 55)

Desde esta perspectiva, el «gualicho», que causa al indio todos los males, todos los dolores, todas las desgracias, y que el hombre blanco denominó por comodidad «diablo», como señala Ambrosetti (1976) en su ensayo *El diablo indígena. Supersticiones y leyendas del folklore argentino*, se materializa en la enorme destrucción ecológica y cultural que conllevó, en nombre de un 'demoníaco' progreso modernizador, la conquista del desierto respecto de una cosmovisión que estuvo indisolublemente arraigada a vastas extensiones del territorio argentino.

En *El país del diablo*, el propósito de hacer justicia, de restablecer un equilibrio, no solo es parte de la historia contada sino la finalidad principal de su autora. Suez regresa a los territorios de la conquista del desierto para concederles una nueva oportunidad, para librar en este lugar simbólico una nueva batalla, esta vez de índole textual, literaria, y de signo inverso. Suez rasga la superficie estriada del desierto, le quita el velo de las voces que lo enunciaron y vaciaron; su finalidad es liberarlo de los dispositivos discursivos de la sociedad blanca. Su desierto habla un lenguaje nítido y desnudo, de máxima adherencia a su referente; es un espacio que se transforma siguiendo las formas narrativas de personificación-animización de los mitos mapuches y actúa según el orden de un animismo punitivo, invirtiendo los términos de una histórica persecución. La puesta en perspectiva narrativa y las descripciones densamente figurativas de este desierto novelesco constituyen dos artificios que sustentan la duplicación textual de un mundo perdido, similar a la réplica de los bosques de caldenes con respecto al mundo primigenio del cual habla la cosmovisión mapuche. En el ecosistema del desierto de la novela, el lector, extraviándose en la incertidumbre de sus zonas imprecisas, borrosas, en su luz cegadora e impenetrable, logrará vislumbrar las raíces de una Argentina extinta y olvidada, susceptible de ser regenerada a través de la prodigiosa ficción literaria de Perla Suez, en el territorio de la inversión narrativa, en «el país del diablo».

Bibliografía

- Alfageme, Hugo Antonio (1997). «El Caldenar, Bosque Nativo de La Pampa. Una visión de los viajeros de los Siglos XVIII y XIX». *Revista Huellas*. Publicación del Instituto de Geografía. Facultad de Ciencias Humanas, 2-26. URL <http://www.biblioteca.unlpam.edu.ar/pubpdf/huellas/v02a02aL-fageme.pdf> (2019-06-21).
- Alfageme, Hugo Antonio (1999-2000). «Los incendios forestales de la pampa». *Anuario de la Facultad de Ciencias Humanas*, 2(2), 157-66.
- Alimondia, Héctor; Ferguson, Juan (2010). «Las imágenes de la campaña del desierto argentino contra los indios - 1879». *Revista Chilena de antropología visual*, 4, 1-19.
- Ambrosetti, Juan (1976). *El diablo indígena. Supersticiones y leyendas del folklore argentino*. Buenos Aires: Editorial Convergencia.
- Ambrosetti, Juan (1893). *Viaje a la Pampa Central*. Buenos Aires: Imprenta Martín Biedma.
- Bertrand, Denis (2000). *Précis de semiotique littéraire*. Paris: Nathan.
- Casamiquela, Rodolfo (1988). *En pos del gualicho*. Buenos Aires: Eudeba.
- Courtés, Joseph; Greimas, Algirdas Julien (1991). *Semiótica: diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, vol. 2. Trad. de Enrique Ballón Aguire y Hermis Campodónico Carrión. Madrid: Gredos. Trad. de: *Semiotique. Dictionnaire raisonne de la Theorie du Langage*. Paris: Hachette, 1979.
- Chevalier, Jean; Gheerbrant, Alain (1990). *Dictionnaire des symbols*. Paris: Editions Robert Laffont SA.; Editions Jupiter.
- Deleuze, Gilles (2000). *Difference e repetition*. Paris: Presses universitaires de France.
- Deleuze, Gilles; Guattari, Felix (1988). *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos.
- Dubois, Philippe (1986). *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*. Trad. de Graziella Baravalle. Barcelona: Paidós. Trad. de: *L'acte photographique*. Bruxelles: Editions Labor, 1983.
- Girgois, Henri (1901). *El oculto entre los aborígenes de América del Sur*. Barcelona: Juan de Torrents y Corral.
- Gebe, María Esther (1993). «El subsistema de los *ngen* en la religiosidad mapuche». *Revista Chilena de Antropología*, 12, 45-64. URL <https://revista-deantropologia.uchile.cl/index.php/RCA/article/view/17587> (2019-06-21).
- Gebe, María Esther (2000). «Creencias e identidad en la cultura mapuche: *Rewe, Kultrum y Ngillatue*». *Lengua y Literatura mapuche*, 9, 273-88. URL <http://revistas.ufro.cl/ojs/index.php/indoamericana/article/view/486> (2019-06-21).
- Gebe, María Esther; Pacheco, Sergio; Segura, José (1972). «Cosmovisión mapuche». *Cuadernos de la Realidad Nacional*, 14, 46-73.
- Greimas, Algirdas (1984). «Sémiotique figurative et sémiotique plastique». *Actes sémiotiques - Documents*, VI(60), 1-24. URL <https://www.unilim.fr/actes-semiotiques/5507&file=1> (2019-06-21).
- Hall, Stuart (1990). «The Local and the Global: Globalization and Ethnicity». King, Anthony (ed.), *Culture, Globalization and the World System*. London: MacMillan, 19-39.

- Iovino, Serenella (2015). «Corpi eloquenti. Ecocritica, contaminazioni e storie della materia». Fargione, Daniela; Iovino, Serenella (a cura di), *Contaminazioni ecologiche. Cibi, nature e culture*. Milano: Edizioni Led, 103-18.
- Kuramochi, Yosuke (1994). «Las transformaciones en los relatos mapuches como acceso a una cosmovisión y al pensamiento que la sustenta». Kuramomochi, Tosuke (ed.), *La comprensión del pensamiento indígena a través de sus expresiones verbales*. Quito: Ediciones Abya-Yala, 103-28.
- Loomba, Anna (2005). *Colonialism/postcolonialism*. London: Routledge.
- Lévi-Strauss, Claude (1968). *Mitológicas I. Lo crudo y lo cocido*. Trad. de Juan Almena. México: Fondo de Cultura Económica. Trad. de: *Mytologiques I. Le cru e le cuit*. París: Plon, 1964.
- Marschiani, Francesco; Zinna, Alessandro (1991). *Elementi di Semiotica Narrativa*. Bologna: Esculapio.
- Mignolo, Walter (1998). «Espacios geográficos y localizaciones epistemológicas: la ratio entre la localización geográfica y la subalternización de conocimientos». *Filología*, 1-2, 63-82.
- Rodríguez, Fermín (2010a). *Un desierto para la Nación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Rodríguez, Fermín (2010b). «Fermín Rodríguez. La ficción fundó el desierto». *Clarín*. URL https://www.clarin.com/rn/ideas/fermin_rodriguez_0_BJfa6KTP7x.html (2017-05-07).
- Romero, José Luis (2006). *Breve historia de la Argentina*. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España.
- Rothschild, David (1996). *Protegiendo lo nuestro. Pueblos indígenas y biodiversidad*. Quito: Editorial Abya-Yala.
- Scarone, Marta Liliana (1993). «Degradación del caldén en La Pampa». *Desarrollo Agroforestal y Comunidad Campesina*, 2, 4.
- Suez, Perla (2015). *El país del diablo*. Buenos Aires: Edhasa.
- Tort, Joan (2003). «Toponimia y marginalidad geográfica: los nombres del lugar como el espejo de una interpretación del espacio». *Scripta Nova*, 7(138), s.p. URL <http://www.ub.edu/geocrit/sn/sn-138.htm> (2017-05-07).
- Zeballos, Estanislao (1881). *Descripción amena de la república argentina. Viaje al país de los araucanos*, vol. 1. Buenos Aires: Jacobo Peuser.
- Yujnovsky, Inés (2008). «La conquista visual del país de los araucanos (1879-1881)». *Takwá*, 14, 105-16.