

# La metamorfosis como figura de desplazamiento en *El país del diablo* de Perla Suez

*Metamorphosis as a figure of displacement in El país del diablo by Perla Suez*

**Maria Amalia Barchiesi**

Università degli Studi di Macerata, Italia

maria.barchiesi@unimc.it • [orcid.org/0000-0002-9831-8521](https://orcid.org/0000-0002-9831-8521)

Recibido: 14/04/2023. Aceptado: 10/05/2023.

## Resumen

Este estudio se centrará en la identificación y el análisis semiótico de los procedimientos retórico-metamórficos y narrativo-textuales que subyacen en el original proceso de metamorfosis de carácter descriptivo-narrativo de la novela *El país del diablo* de la escritora argentina Perla Suez. En dicho texto la autora busca desautomatizar en la instancia de su lector modelo la introyección de una construida percepción exclusivamente visual y horizontal del espacio del “desierto” patagónico que fue conquistado en el siglo XIX en Argentina por la llamada “Campaña del Desierto”. Dicho trabajo de conversión textual que se lleva a cabo en esta novela pone al descubierto y transforma un modo específico de concebir una realidad espacial, impregnada de la ideología positivista y empirista de fines del siglo XIX en Argentina.

**Palabras clave:** metamorfosis, “desierto” argentino, cultura mapuche, positivismo

## Abstract

This study will focus on the identification and semiotic analysis of the rhetorical-metamorphic and narrative-textual procedures underlying the original process of descriptive-narrative metamorphosis in the novel *El país del diablo* by the Argentinean writer Perla Suez. In this text, the author seeks, in the instance of her model reader, the defamiliarization of the introyection of a constructed exclusively visual and horizontal perception of the space of the Patagonian “desert” that was conquered in the 19th century in Argentina by the so-called “Desert Campaign”. The work of textual conversion carried out in this novel uncovers and transforms a specific way of conceiving a spatial

reality, impregnated with the positivist and empiricist ideology of the late 19th century in Argentina.

**Keywords:** metamorphosis, Argentinean “desert”, Mapuche culture, positivism

## Introducción

Es mi intención en estas páginas detenerme a analizar en la producción literaria argentina contemporánea, desde una perspectiva semiótico-narrativa y retórica, un específico artilugio que en ámbito mitológico y literario siempre ha implicado una figura de desplazamiento desde la época clásica, ya presente en los mitos o en la literatura con *Las metamorfosis* de Ovidio hasta llegar a “La metamorfosis” de Kafka, solo para mencionar algunos de los ejemplos más emblemáticos de dicho prodigio. La metamorfosis es precisamente un mecanismo textual que exhibe la novela breve de la escritora argentina Perla Suez *El país del diablo* (2015a), galardonada en el año 2015 con el prestigioso Premio de Literatura Hispanoamericana Sor Juana Inés de la Cruz.

En síntesis, este estudio se centrará en la identificación de algunos procedimientos retórico- metamórficos y “óptico-textuales”, que subyacen en un original proceso de metamorfosis descriptivo-narrativa, mediante el cual Perla Suez busca desautomatizar la introyección, en la instancia del lector modelo de su novela, de una manera exclusivamente visual y horizontal de percibir el espacio del desierto patagónico “conquistado” en el siglo XIX en Argentina. Dicho trabajo textual que lleva a cabo Suez pone al descubierto y busca transformar un modo visual específico para reconstruir una realidad espacial que fue contaminada por la ideología positivista y empirista de fines del siglo XIX en Argentina, en la cual fue concebida.

Introyección en el lector, por lo tanto, de un paradigma institucionalizado por la historia oficial de la Argentina finisecular, de la llamada “Conquista del Desierto”, tanto de índole textual como icónico-iconográfica. A través de dicho paradigma se quiso interpretar el espacio

del desierto patagónico –territorio en manos de poblaciones indígenas– conquistado por el ejército de los blancos, como un lugar vacío, plano, carente de “figuras”, a la espera de ser colmado con los artefactos del progreso civilizador. El procedimiento de metamorfosis textual que identificamos en esta breve novela recae, pues, en la transformación de un actante de carácter espacial. La escritora parte de un presupuesto histórico: el “desierto” que fue el escenario de luchas entre los blancos y los indios nativos habitantes de sus vastas llanuras fue convirtiéndose, gracias a la visión de los vencedores, en una región moderna, producto de un eficaz proyecto.

### **Sobre las metamorfosis textuales. Un modelo de análisis semántico de las metamorfosis ovidianas**

El punto de partida de nuestro modelo de análisis semántico se inspira precisamente en un famoso y meticuloso ensayo de fines de los años setenta. Vale la pena recuperarlo dado que desmonta sistemáticamente los mecanismos textuales que sustentan los procedimientos empleados por Ovidio en sus metamorfosis que tienen lugar entre animales, objetos y personas. Entre las diferentes técnicas interpretativas de *Las metamorfosis* de Ovidio, la más interesante desde un punto de vista práctico fue la que propuso Jurij Konstantin Ščeglov, semiótico estructuralista soviético cuyo estudio, que se tradujo en italiano con el título “Alcuni tratti strutturali delle *Metamorfosi* di Ovidio”, formaba parte del volumen colectivo *I sistemi di segni e lo strutturalismo sovietico*, editado por Remo Faccani y Umberto Eco (1969). Según Ščeglov, cuando Ovidio aplicaba el proceso de metamorfosis a hombres, mujeres o a simples objetos, partía de un *background* común a las dos entidades comparadas, en términos semióticos-peircianos del *ground*, o bien de los aspectos en común entre dos signos –dos representámenes– (Eco, 1979), fáciles de identificar por parte del lector.

“Lo que interesa a Ovidio”, sostiene Ščeglov, “es el modo en el que tiene lugar la metamorfosis de una cosa en otra diferente, y la posibilidad de explicar racionalmente la extraordinariedad de dicho proceso” (1969: 133;

trad. nuestra). Ovidio, explica el semiótico ruso, parte del epíteto con el cual se identifica a una persona o un objeto, porque “el epíteto ya contiene la indicación del trazado que puede conducir a un objeto a transformarse en otros objetos” (134, trad. nuestra).

Ščeglov se detiene a analizar en detalle los epítetos de Ovidio, indagando las transformaciones que se aplican a las cosas o animales, por ejemplo, el epíteto *longa serpens* y otros similares, donde no hay subjetividad y quedan solo sus propiedades objetivas (135). Con el epíteto define el objeto desde el punto de vista de sus rasgos visibles, de sus propiedades físicas y espaciales. El objeto se presenta ya depurado de sus características causales y extrañas, de las asociaciones que producen la conciencia y la experiencia individual del ser humano. Dicho autor caracteriza las cosas sirviéndose de un abanico de conceptos que es limitado respecto a las variedades de los objetos del mundo real que estos describen; lo demuestra el hecho de que atribuya los mismos epítetos a nombres de objetos diferentes. De esta manera, describe clases enteras, especies de objetos y no objetos. Una cosa para él no es algo individual, aislado, sino “la muestra”, es decir, el *type*, según establece Umberto Eco (1975: 38) de esa determinada cosa. El poeta latino, por lo tanto, según Ščeglov, atomiza el mundo real en una cantidad de sistemas menores, cada uno de los cuales capta algún aspecto, una parte de las cosas, pero no todas las cosas. Por este motivo en el mundo “real” las cosas están aisladas, no se percibe su nexos originario. Ovidio de esta manera estaría reconstruyendo el estado del mundo en su forma primitiva, cuando todas las cosas componían una unidad que abarcaba el entero universo. Él llega a este resultado mediante una “depuración” de todas las “incrustaciones” de este mundo, dejando un único nivel a partir del cual es posible contemplar simultáneamente todo lo existente. La transformación de una cosa en otra es un proceso que modifica el principio mismo de la estructura de la cosa, los rasgos distintivos elementares que la constituyen. Esta alteración de las propiedades individuales o bien de un número exiguo de propiedades abstractas, penetra todo el universo y es el principio de todas las diferentes manifestaciones concretas de las cosas individuales. Por dicho motivo, la modificación de alguna de estas propiedades abstractas

se percibe inmediatamente en niveles más concretos de las cosas, provocando una gama de cambios de diversa índole (Ščeglov, 1969: 135-145).

### **La metamorfosis sintáctica y “figurativa” del “desierto” argentino**

La novela de Perla Suez intertextualiza, en sus diversas manifestaciones textuales, la gran narración de la “conquista” del “desierto” argentino, que se llevó a cabo en el siglo XIX. Una campaña militar, recordamos, llevada adelante por el gobierno para quitar la patagonia al control de las poblaciones indígenas: los mapuches o araucanos, grandes guerreros, que en Chile habían resistido a los embates de los españoles por tres siglos; una población que en tiempos de la conquista española vivía en la parte occidental de los Andes chilenos. Hacia fines del siglo XVII se extendieron hacia el este de los Andes y fueron los dueños de la *pampa* argentina hasta mediados del siglo XIX. Para estas, la mayor parte de la provincia de Buenos Aires hasta la Patagonia era un único territorio de inmensas llanuras donde crecían los arbustos de *mata negra*. A partir de la llegada de los españoles a esta región, hubo enfrentamientos con las tribus locales de los mapuches por la posesión de las tierras que por entonces se consideraba lícito conquistar con las armas<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Durante dichas luchas las tribus no fueron totalmente sometidas, llegándose así a la creación de una suerte de línea demarcatoria. En este periodo, muchos nativos se vieron obligados, por necesidad, a trabajar en las estancias de los nuevos colonos blancos, colaborando con estos, pero muchos otros, aunque siempre en menor número, siguieron viviendo libres en sus territorios que, a medida que la conquista avanzaba, se desplazaba cada vez más al sur. La situación empeoró bastante después del año 1816, cuando se declaró la independencia en Argentina y el nuevo Estado se decidió a ocupar todas las tierras que tenía a su disposición. Desde 1833 se organizaron constantes campañas militares cuyo objetivo era librar el país de la presencia de sus poblaciones nativas, las cuales, con su capacidad de rebelión resistieron por largo tiempo antes de verse vencidas definitivamente, aunque no faltaron tribus que decidieron pasar de la parte de los conquistadores empleándolas en las batallas contra su propio pueblo. En 1875, se pone en marcha la primera campaña, asignada al ministro Alsina, oficialmente destinada a poblar el desierto, es decir “liberarlo” de las tribus nativas. Alsina comenzó a construir una línea de fortificaciones comunicantes entre sí para proteger su avance y volverlo más eficaz. Pero mucho más devastadora resultó la segunda campaña militar de 1879, bajo el mando del general Julio A. Roca. Su declarada finalidad era eliminar a los indígenas. Véase Romero (2006).

En *El país del diablo* tiene lugar una gradual metamorfosis del “desierto”, espacio conquistado, descrito y fotografiado durante la segunda campaña militar organizada por el gobierno argentino del general Roca en estos territorios. Ese proceso de transformación, que opera sobre un aparato textual proveniente de la visión de los vencedores, se despliega a través de un silente cambio de perspectiva narrativa, de “focalización interna” (Genette, 1972); los sucesos y las escenas ya no se narran y se describen desde el nítido punto de vista eurocéntrico y positivista del gobierno de los blancos del siglo XIX, sino de la clarividente y “figurativa” (Greimas y Courtés, 1979) perspectiva de una *machi*, una muchacha chamán perteneciente al pueblo de los mapuches de la Patagonia conquistada.

Si, literalmente, la metamorfosis, como figura de desplazamiento, es un ir más allá de la forma, un proceso por el cual una entidad puede abandonar su propia semblanza para asumir otra, pero sin convertirse necesariamente en otra cosa diferente de sí misma, el resultado de la transformación es, pues, un híbrido en el que a menudo se conservan las características iniciales bajo el caparazón de las transformaciones sucesivas. Desde esta perspectiva, la novela de Suez se revela un producto textual “híbrido”, un texto en metamorfosis, en el cual conviven conflictivamente, a veces solapándose, a veces mezclándose, dos formas o “estados” diferentes de la entidad “desierto”.

En efecto, la figura retórica de transposición (*transpositio*), que es una transformación estrechamente vinculada a la metáfora, es, según Baltasar Gracián en su libro *Agudeza y arte del ingenio* (1648: 111), un artificio lingüístico que consiste en transformar un objeto; es también, para dicho autor, una transformación interna del sujeto, en la medida en que coincide con un cambio de perspectiva. La metamorfosis se emplea retóricamente para producir en el lector una nueva perspectiva de las cosas: cuando un hombre se transforma en un árbol, se trata de la vida que parece convertirse en muerte, y de la muerte que en cambio se revela como vida. Cabe asimismo recordar que la “transformación” es consustancial a la retórica. En los estudios retóricos de la antigüedad clásica las operaciones retóricas o “transformaciones” se dividían en cuatro categorías: *adiectio*,

*detractio*, *immutatio* y *transmutatio* (las tres últimas, modificativas) de la *dispositio*, según la teoría de la *quadripartita ratio* de Quintiliano (Lausberg, 1966: 372), sobre la cual el grupo de retóricos de Liège, el Groupe m, en los años setenta concibieron su *Réthorique général* (1982).

A fin de facilitar la comprensión del análisis que proponemos, introducimos una síntesis de la trama de la novela. Un grupo de soldados pertenecientes al ejército de la campaña del desierto, junto a un fotógrafo encargado de documentar con su trabajo las tierras conquistadas, incendian una aldea aborígen, una *toldería*, donde vive Lum Hué, una joven mapuche, apenas iniciada en el arte del chamanismo. Ella será la única que logrará sobrevivir a la masacre perpetrada por los soldados y decidirá perseguirlos por el desierto, no solo para hacer justicia y vengarse, sino también para recuperar el *cultrúm*, el tambor sagrado de los chamanes mapuches que el grupo de militares se llevó.

Perla Suez se sumerge en el “desierto” de la pampa húmeda o la Patagonia argentina, en la que viven tanto los mapuches como los blancos. En la progresión del texto narrativo, la representación visual estereotipada del gobierno conquistador del desierto patagónico sufre una verdadera metamorfosis semiótico-narrativa: de *espacio-objeto pasivo*, observado y fotografiado, el desierto pasa a ser el verdadero *sujeto operador* de la novela, a través del ojo alerta –que permanece casi silente para el lector– de la cosmovisión de Lum Hué.

Veamos, pues, con el fin de profundizar los conceptos que acabamos de introducir, algunos principios elementares de la teoría narrativa ideada en el ámbito de la semiótica generativa (Greimas y Courtés, 1979). El sistema de dicho enfoque se avala de un *esquema actancial* que se articula sobre los pares *destinador-destinatario*; *sujeto-objeto* y *ayudante-oponente*. Este último par quedará luego asimilado en la teoría de la *modalidad* (citado por Marsciani y Zinna, 1991: 68). Respecto a la relación *sujeto-objeto*, dichos términos se definen recíprocamente: un *sujeto* es tal solo gracias a su relación de conjunción con el *objeto*. El deseo de *querer* un objeto origina transformaciones conjuntivas; la aversión o *no querer* origina transformaciones disyuntivas. De importancia capital en la relación entre

objeto y sujeto es la categoría de valor. El objeto es siempre un objeto valorizado y el sujeto es aquel por el cual ese objeto asume un significado gracias al valor investido. El valor es lo que vuelve posible, para los sujetos y los objetos discursivos, la existencia semiótica. Según Greimas y Courtés un sujeto semiótico existe en calidad de sujeto en la medida en que se le puede reconocer por lo menos una determinación, es decir, si se encuentra en relación con un objeto de valor de cualquier tipo” (68).

Perla Suez atribuye a la representación del espacio de su novela una función capital, decisiva; el desierto se convierte en un *espacio-pantalla*, en el cual se proyectan casi las mismas imágenes de la historia oficial de los blancos vencedores, pero “bajo una nueva luz” –*strictu sensu*– con el fin de reivindicar una cosmovisión de mundo indisolublemente vinculada al mundo natural e incontaminado de los mapuches. Asistimos en este caso, como en las *Metamorfosis* de Ovidio, que Ščeglov estudió magistralmente, a una operación textual de “depuración lingüística” que forma parte del proceso de reconstrucción de un estado del mundo en el cual todas las cosas componían una unidad que abarcaba todo el universo, estado de mundo concentrado en la visión de la protagonista de la novela de Perla Suez, la india chamán.

*El país del diablo*, como ya lo hemos anticipado, es esencialmente un espacio de transición, en constante metamorfosis, que asume a veces movimientos “cinematográficos” que oscilan entre dos maneras diferentes de percibir un mismo territorio, no solo culturalmente, sino también subjetivamente, en el cual se alternan a nivel textual-figurativo interoceptividades disímiles que evocan, desde una nueva perspectiva, los objetos, animales y personajes como en las metamorfosis de Ovidio.

Abordemos, pues, en *El país del diablo* el procedimiento de “depuración” lingüístico-textual del discurso “desierto”. En primer lugar, se vuelve necesario analizar la perspectiva cultural de los mapuches sobre la cual ha trabajado Perla Suez para crear el sistema figurativo<sup>2</sup> del texto. La

---

2 El proceso de “figurativización” en el marco de la teoría semiótica generativa greimasiana se refiere al hecho de que un tema, una unidad de significación relativamente abstracta, puede manifestarse

cosmovisión natural del mundo mapuche es el eje regulador de la vida (Rothschild, 1996: 105), el modo de ver y de comprender el universo. El profundo conocimiento del territorio por parte de este pueblo, como nos hace notar la autora en su novela, ha quedado impreso en la toponimia mapuche de dicha región, ya casi borrada de los mapas oficiales del gobierno argentino. La joven protagonista de *El país del diablo* se expresa empleando metáforas topográficas e interoceptivas cuyo significado coincide con la etimología de su nombre *Lum Hué* –*Hué* significa en lengua *mapungdun* “entre lagunas”–: “Tengo la fuerza de una laguna escondida entre otras dos y por eso mi elemento es el agua” (Suez, 2015a: 149), declara dicho personaje. La percepción de un territorio radicado en la cultura y la lengua de los mapuches aflora en la ficción novelesca para recordarnos el equilibrio ecológico en estos territorios antes de la conquista que las técnicas agrícolas introducidas por los blancos destruyó, imponiendo una nueva visión y nomenclatura del paisaje pampeano que puede hallarse oculto bajo algunas metáforas paisajísticas que remiten al paradigma técnico-visual, fundacional, del positivismo, del cual se valió la “campaña del desierto” en su proceso de civilización y modernización que protagonizó el país a fines del siglo XIX. Dicha percepción visual de las tierras conquistadas quedó documentada en las descripciones de un libro clave, *Viaje al país de los araucanos* de Estanislao Zeballos (1881), quien después de la conclusión de dicha campaña se adentró en las tierras conquistadas acompañado por un grupo de topógrafos, ingenieros y fotógrafos para describir y demarcar los nuevos territorios. En el libro de Zeballos se resume la mayor parte de la historia de la geografía oficial de la campaña del general Roca, un volumen extenso digno de atención por la precoz y llamativa sensibilidad ecológica que exhibe.

En *El país del diablo* se invierte el proceso de vaciamiento discursivo del blanco, a saber, el que tuvo lugar no solo a nivel lingüístico sino también

---

mediante articulaciones semánticas más concretas o “figurativas”, puede sufrir una expansión discursiva mediante la aportación de detalles; las unidades discursivas de significación pueden manifestar una mayor o menor figuración, en una escala que va desde un máximo de abstracción a un máximo de concreción, hasta lo que se denomina “iconización” (Marsciani y Zinna, 1991: 114).

icónico mediante la documentación fotográfica de las tierras que el ejército iba conquistando, cuyo resultado fue la representación de una llanura carente de árboles y de personas. Como ha subrayado el estudioso argentino Fermín Rodríguez en su libro *Un desierto para la Nación* (2010a), los textos construyeron laboriosamente este territorio como algo vacío, un blanco que requería ser llenado: “Ese lugar pretendidamente vacante hizo surgir una proliferación inmensa de discursos que no cesan de reafirmar la llaneza libre y vasta: un espacio vaciado por este trabajo de la lengua que inscribe reiteradamente una falta ahí donde no faltaba nada” (Rodríguez 2010a: 285).

Ahora bien, para comprender la dinámica de la tipología de metamorfosis que lleva a cabo Perla Suez en su narración se vuelve necesario introducir otro concepto clave de la teoría semiótico-narrativa greimasiana: el programa narrativo. Intuitivamente, consiste en abordar un texto la acción narrativa de los sujetos como programas de acción finalizados a alcanzar “objetos- valor” (Marsciani y Zinna, 1991: 99).

Si, por una parte, en la historia oficial de la campaña del desierto, hay sujetos, como por ejemplo los militares que aspiran a alcanzar el objeto “desierto”, en el cual esperan encontrar valores específicos, tales como el vacío de un espacio que es necesario conquistar y llenar; por otra parte, en dicho discurso oficial se presupone, sobre la base de valores opuestos, un anti-sujeto, los *mapuches* –habitantes del “país del diablo”– que, a su vez, se encuentran narrativamente ya incorporados en este objeto, formando parte del sistema semiótico “desierto”<sup>3</sup>.

La metamorfosis narrativa de *El país del diablo* se desarrolla asumiendo poco a poco el punto de vista de los vencidos; se van colmando territorios vaciados discursivamente por el blanco, con estrategias textuales como la

---

3 En este caso, nos basamos para nuestro análisis en la matriz narrativa de la teoría greimasiana sensible a los fenómenos conflictivos y polémicos, que garantizan la progresión del relato. Un *sujeto* se opone a un *anti-sujeto*, que puede ser el falso héroe que lucha, la autoridad que rechaza, y un destinatario se opone a un *anti-destinatario*. La misma estructura polémica se repite en las nociones de ayudante y oponente, que designan respectivamente a los agentes (individuales y colectivos) que ayudan al *sujeto* y a los que, por el contrario, apoyan la acción del *anti-sujeto*.

descripción en detalle de los bosques nativos y el recuento de sus olvidadas plantas autóctonas: los *caldenes* (*Prosopis caldenia*) y los *canelos* (*Drymis winteri*), que fueron esenciales para la supervivencia de los mapuches; árboles sagrados que antes de la llegada de los blancos cubrían el 24 por ciento de la superficie de estos territorios (Scarone, 1993). Suez, en una entrevista, ha definido dicha reconstrucción como una “naturaleza llena de fieras, animales, vida” (Suez, 2015b), que restablece minuciosamente en su ficción, habiéndose documentado previamente sobre la etnobotánica pampeana, que permanece aún hoy mayormente desconocida para un supuesto “lector modelo” (Eco, 1979) argentino de la novela.

En síntesis, la función del texto de Suez es transformar, “iconizar” nuevamente un espacio erosionado por los dispositivos discursivos de la conquista militar, cuyas fotografías privilegiaban el encuadre-plano de un horizonte vacío (Alimondia y Ferguson, 2010: 4-8) para mejor anclar sus informes oficiales, siguiendo la lógica epistémica de lo verdadero y lo necesario. La Araucanía, además, no fue solo vaciada discursivamente, sino también materialmente con el corte indiscriminado de árboles y los incendios constantes, resultado de los enfrentamientos entre los blancos y los indios según la lógica epistémica de lo verdadero y lo necesario como pudo documentarlo el antropólogo positivista Juan Ambrosetti en el siglo XIX durante su viaje en la pampa central: “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” (1893: 48).

En la novela el espíritu de los bosques quemados se evoca constantemente, convocando las figuras de la vegetación vernácula de la Patagonia: el *ñir* (*Nothofagus antártica*); el *espinillo* (*Acacia cavenia*); el laurel; la acacia –en sus variedades sudamericanas–; la *cortadera* (*cortaderia sellolana*); el *cebil* (*Anadenanthera colubrina*); el *cuerno del diablo* (*Ibicella lutea*), etc.

*El país del diablo* postula, por lo tanto, un nuevo observador que proyecta en el texto su punto de vista, su cosmovisión, para transformar una imagen convencional y automatizada en la percepción de los argentinos del desierto conquistado. Es un observador implícito o, mejor

dicho, es el mismo desierto consustancial a su observador, objeto y sujeto ya no instauran la relación sintáctico-narrativa “observador-observado” que impuso el discurso de los conquistadores. La ideología positivista de la conquista concibió un territorio poseído visualmente, con un encuadre horizontal, ya sea a través de sus fotografías de estética positivista con un rígido sentido de la horizontalidad de la llanura pampeana, o bien mediante las intenciones tecnológicas de un proyecto de modernización que miraba hacia el futuro. Así también, el desierto fue forjado por una axiología que se refleja en algunas metáforas conceptuales que denotan el paradigma perceptivo de orden visual de corte europeo del ejército del general Roca, el cual identificó las zonas lagunares de la pampa que iba encontrando a su paso con metáforas “geográficas”, tales como “Ojo de mar” (“laguna”), tropos que aparecen hábilmente intertextualizados en la novela de Suez, como parte del proceso de desplazamiento-transformación textual del desierto: “En la laguna Ojo de mar un puma arrastra su presa. Lleva un guanaco apretado del cogote, tironea de la carne y en el silencio se escucha cómo tritura los cartílagos con las muelas” (Suez, 2015a: 62); o bien “espejo de agua”: “la luna cae en el espejo de agua y lo encandila (50)<sup>4</sup>. A medida que avanza la novela, va ganando terreno la lógica metonímico-transformativa de una visión mapuche vertical de la *machi* Lum –y no ya la horizontal del blanco–: “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 irse 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).

En *El país del diablo* se advierte un sutil contrapunto entre dos focalizaciones externas implícitas, y por ello difíciles de distinguir, también en el plano enunciativo. Dicho contrapunto permite al lector intuir

---

4 Estanislao Zeballos en su recorrido por los territorios conquistados (1881), describe de esta manera la zona bonaerense de Tapalquén –nombre que significa “zona de bañados y totoras”–: “saliendo de los contornos de estas vertientes u Ojos de agua, como vulgarmente las llaman, el terreno plano está surcado por un sinnúmero de pequeños canales que forman un terreno pantanoso y dan cauce común con sus aguas, al arroyo de Tapalquén” (85).

contemporáneamente dos maneras diferentes de interpretar el paisaje, uno de ellos se encuentra sintetizado en una escena en la cual se describe –siempre a través de la focalización interna– la percepción del fotógrafo Deus que acompaña a la milicia: “Los animales abreven en un charco y los hombres también beben. El sol pega fuerte, aunque a lo lejos nubes de plomo se distinguen en el camino y el horizonte parece una cuerda tendida sobre el llano. Deus mide a zancadas el terreno y dibuja con lápiz sobre un plano” (34).

La segunda modalidad de entender el paisaje coincide con la visión del mundo mapuche, una percepción del lugar que conlleva también una sintaxis propia, un orden o una jerarquía. Dicho espacio se percibe de acuerdo a las expectativas del sujeto observador: “El bosque oculta el horizonte, desde el claro puede verse un pedazo de cielo turbio” (71). Así también, en el siguiente pasaje:

A pocos kilómetros del bosque, Lum ve un incendio que se va apagando. 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 son esqueletos negros entre los que ella y el animal se pierden de vista (48).

A diferencia del procedimiento metamórfico ovidiano que identificó Ščeglov y que comprendía solo el nivel semántico del lenguaje empleado, los mecanismos subyacentes de la metamorfosis del desierto que concibe Suez son de índole no solo semántica y retórica –con metonimias y trasposiciones– sino también sintáctica o gramático-textual. Deducimos de los pasajes antes citados que el sujeto en posición temática deja de ser en el proceso metamórfico el “horizonte” vacío para devenir un “bosque” lleno de figuras o para transformarse en el humo de un incendio que lo ofusca.

Ahora bien, la perspectiva horizontal de las tomas del fotógrafo Deus, que forma parte del programa narrativo de vaciamiento operado por el blanco, precipitará en la novela en lo profundo de una orografía vertical, en una escena clave que representa la percepción de un espacio impregnado de la “vocación” vertical de los mapuches. Emblemático al respecto es el episodio que imagina Suez acerca del derrumbe de la “zanja

de Alsina” de un largo de 374 km, y que teóricamente habría tenido que funcionar como demarcación respecto a los territorios aún no conquistados. En este pasaje cargado de simbología, la llanura queda sepultada; un movimiento vertical la deglute demoliendo los valores que se fueron depositando en la superficie técnicamente aplastada por el pasaje del ejército de la campaña por los territorios mapuches.

En *El país del diablo* hay, pues, dos formas de percibir el desierto, la visual, del hombre blanco sobre el desierto conquistado, condensada en el ojo vítreo y muerto de las cámaras militares. La otra mirada sobre la llanura patagónica pertenece a la *machi* Lum Hué, que posee el don de las visiones, de los sueños premonitorios: “tiene una mirada que le permite ver a través de la tierra y lejos en el cielo, es valiente” (22). Sus sueños o *peuma* in *mapugnum* son una de las experiencias más comunes e importantes de la *machi*, a través de los cuales pueden manifestarse antepasados y espíritus, como en el desierto “negativo” de *El país del diablo*.

En uno de los capítulos de *Descripción amena de la republica argentina. Viaje al país de los araucanos* de Zeballos, titulado precisamente “El país del diablo”, el lector se encuentra con metáforas y predicados que remiten al paradigma visual del positivismo: “[...] 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” (1881: 287-288; cursivas mías).

Cabe agregar que el fuego, tanto en su manifestación como agente destructor y como actante oponente de la conquista y, así también, como fuente semiótica de luz (Fontanille, 1995), desempeña un rol clave en las narraciones y la descripción de las luchas durante la campaña del desierto, en las cuales es el principal actante en el informe de Estanislao Zeballos, un elemento que Suez retoma resemantizándolo en diferentes escenas de *El país del diablo* para transformar la visión del observador implícito en *Viaje al país de los araucanos* de Zeballos:

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 (1881: 180).

La visión “nítida” de un desierto objetivado y mudo que describe Zeballos se desdibuja en la novela. El desierto crece ahora a través de un lenguaje figurativo singular, logra hablar con las modalidades epistémicas de su propia incertidumbre visual, según las coordenadas de una realidad indeterminada, espectral, que no es sino el resultado de un espacio definitivamente conquistado por la perspectiva visionaria de la *machi* Lum, que impide a los soldados aferrarse visualmente a lo que observan. Un “artificio/maleficio” descriptivo, semióticamente logrado a través de una figuración textual incierta. Los soldados, ahora perdidos en el desierto, intentan en vano distinguir sus contornos: “Ve la silueta del hombre que flota sobre su cabeza [...] A media mañana ya arden los toldos. El fuego proyecta una luz intensa sobre la tierra seca. Bajo esa lumbre se recorta la sombra de una carreta en la que parte el grueso de la tropa, los hombres a caballo, las ovejas y las cautivas” (Suez, 2015a:23); “Girones de nubes rojas permanecen quietos flotando en una calma borrosa sin viento, y no puede distinguir si el lago es gris o si el cielo es rosado o viceversa” [...]; “Se levanta un viento frío sobre la resolana que reverbera en las cortaderas. Los hombres ven un bulto a lo lejos” (36); “sombras que huyen” (37); “El teniente se retrae. La luz cae en el espejo de agua y lo encandila. Solo ve una figura renegrada y la laguna se la traga” (56).

## Conclusiones

El diablo del desierto, casi como un castigo divino, transforma, engaña, confunde, manipula al observador blanco con figuras que se disuelven; mezcla categorías, desdibuja el diseño de la conquista, borrando líneas y

contornos, haciendo imprecisas las formas de la sintaxis de la historia oficial.

Un “país” demonizado por el blanco en el que todo intento de definición tiene su opuesto, porque si el país del diablo era la pampa inhóspita del indio salvaje, también lo es desde el punto de vista mapuche, es el país del gualicho, de la fuerza negativa e invisible en el macrocosmos mapuche (Ambrosetti, 1976), que fue nombrado por el blanco, por mera conveniencia, “diablo”, pero que desde la perspectiva de los indios se convierte en una fuerza materializada en la destrucción irreversible de su cosmovisión en nombre del progreso civilizatorio.

En síntesis, el extraordinario proceso metamórfico-descriptivo de la novela de Suez, al igual que el de las *Metamorfosis* de Ovidio analizadas por Ščeglov, conlleva una meticulosa depuración lingüística. Ambos textos reconstruyen la imagen del mundo en su forma “primitiva”, cuando todas las cosas formaban, idealmente, una unidad que abarcaba el universo entero. Ambos escritores logran este resultado mediante una “purificación” de todas sus “incrustaciones” y “velos” discursivos, lingüísticos e iconográficos, a partir de la cual es posible contemplar simultáneamente todo lo que existe en los mundos narrados y descifrados de dos culturas tan distantes y diferentes.

## Referencias

- Alimondia, Héctor y Juan Ferguson (2010). “Las imágenes de la campaña del desierto argentino contra los indios- 1879”. *Revista Chilena de antropología visual*, n. 4, pp. 1-19.
- Ambrosetti, Juan (1976). *El diablo indígena. Supersticiones y leyendas del folklore argentino*. Buenos Aires: Convergencia.
- Eco, Umberto (1975). *Trattato di semiotica generale*. Torino: Bompiani.
- Eco, Umberto (1979). *Lector in fabula*. Torino: Bompiani.
- Fontanille, Jacques (1995). *Sémiotique du visible. Des mondes de lumière*. Paris: PUF.
- Genette, Gérard (1972). *Figures III*. Paris: Seuil.
- Gracián, Baltasar (1648). *Agudeza y arte de ingenio*. Huesca: Juan Nogués.
- Greimas, Algirdas Julien y Joseph Courtés (1991). *Semiótica: diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Vol. 2. Madrid: Gredos.

- Groupe m (1982). *Réthorique général*. Paris: Seuil.
- Lausberg, Heinrich (1966). *Manual de retórica literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura*, tomo 1. Madrid: Gredos.
- Marsciani, Francesco y Alessandro Zinna (1991). *Elementi di semiótica generativa*. Bologna: Esculapio.
- Rodríguez, Fermín (2010a). *Un desierto para la Nación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Rodríguez, Fermín (2010b). "La ficción fundó el desierto". *Clarín*, 1 dic. Disponible en: [https://www.clarin.com/rn/ideas/fermin\\_rodriguez\\_0\\_BJfa6KTP7x.html](https://www.clarin.com/rn/ideas/fermin_rodriguez_0_BJfa6KTP7x.html)
- 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: Abya-Yala.
- Scarone, María Liliana (1993). "Degradación del caldenal en La Pampa". *Desarrollo Agroforestal y Comunidad Campesina*, año 2, n. 4.
- Ščeglov, Jurij Konstantin (1969). "Alcuni tratti strutturali delle *Metamorfosi* di Ovidio". Remo Faccani y Umberto Eco (comps.), *I sistemi di segni e lo strutturalismo sovietico*. Torino: Bompiani.
- Suez, Perla (2015a). *El país del diablo*. Buenos Aires: Edhasa.
- Suez, Perla (2015b). "El desierto retratado con belleza, violencia y la magia de lo onírico". Entrevista por Claudia Lorenzón. *Telam Digital*, 20 abril. Disponible en: <https://www.telam.com.ar/notas/201504/102184-el-desierto-retratado-con-belleza-violencia-y-la-magia-de-lo-onirico.html>
- Zeballos, Estanislao (1881). *Descripción amena de la república argentina. Viaje al país de los araucanos*. Tomo 1. Buenos Aires: Jacobo Peuser.