

## Fotomontajes del pasado: la novela *El país del diablo* de Perla Suez

Dra. María José Punte

Ponencia leída en el XLI CONGRESO INTERNACIONAL DEL INSTITUTO INTERNACIONAL DE LITERATURA IBEROAMERICANA (IILI), Friedrich-Schiller-Universität Jena (Alemania), 19 al 22 de julio de 2016.

La historia es el tiempo en el que aquellos que no tienen derecho a ocupar el mismo lugar pueden ocupar la misma imagen.  
Jacques Rancière, *Figuras de la historia*

La reflexión de Rancière que suscita este comentario gira en torno de la imagen en tanto que materialidad que permite “probar algo” en los mismos términos en que se supone que lo hace la historia. Por lo tanto, siguiendo el *dictum* ya establecido que afirma “*Esto ha sido*”. Aclara Rancière, sin embargo, que las imágenes pueden probar algo más bien en el ámbito de la retórica. En otros ámbitos, lo que pueden hacer es “mostrar” o “proporcionar memoria”. Por cierto, para que haya historia tiene que haber un encadenamiento narrativo, una disposición de signos. No solo los hechos, sino los lazos que los vinculan, hacen la historia. Lo que sucede con la foto, y que no ocurre con la pintura, es que no establece diferencias. Aparecen en ella compartiendo el espacio los dignos de fama -los grandes de la historia-, junto con los pequeños. O, como dice juguetonamente Rancière, con los “infames”. Para que esa imagen exista, es necesario algo que ambos grupos tienen en común: la pertenencia a un mismo tiempo. En el gesto mismo de la exclusión, la foto deja patente la comunidad de dos mundos: la igualdad de todos ante la luz, la desigualdad de los humildes ante el paso de los grandes. Lo que nos interesa rescatar de la frase, por lo pronto, son tres conceptos necesarios para conformar una figura: la historia, el lugar, la imagen.

La última novela de la autora argentina Perla Suez, *El país del diablo* (2015), parece comprender esto de manera cabal. Como veremos, no propone un mero planteo en torno de una historia en tanto que relato incluyente de vencedores y de vencidos, puestos en una situación idealizada de igualdad que solo podría proporcionar la foto. Para Suez implica darle una vuelta de tuerca a la narración de la derrota. Por otro lado, la novela toma en cuenta un elemento de esa historia que constituye un sustrato indispensable, en tanto que escenario de los hechos, pero sobre todo como motor de la acción y como producto resultante. De ahí la centralidad que adquiere en la obra el tópico del espacio. Se trata de una figura, un *tropo*, al que se dio en llamar desierto. Es decir, un territorio convertido en paisaje como resultado de una serie de operaciones discursivas, lo que dio como resultado, en términos de Jens Andermann, determinados “mapas de poder”. Porque, según Andermann, si entendemos como topografía un mapa del territorio nacional, una tropografía lo es del espíritu de la nacionalidad<sup>1</sup>. A su vez, el tercer elemento, el de la imagen, funciona en articulación con ese tópico como parte de las tecnologías que fueron decisivas en la empresa de convertir a ese espacio en un poderoso instrumento de dominación, paradójicamente en el mismo gesto de dominarlo y de domesticarlo.

Ese espacio imaginado durante el siglo XIX retorna en la novela de Suez bajo el tópico del territorio inhóspito e inhabitable, caracterizado antes que nada por plantearle a los seres

---

<sup>1</sup> Para un trabajo exhaustivo sobre la cuestión, véase Fermín Rodríguez (2010), quien aborda al desierto en tanto que “artefacto discursivo” mediante cuyas imágenes se hace, deshace y rehace el “sentido vacío de lo argentino” (14). El desierto resulta estetizado mediante ficciones territoriales en función de las prácticas de vaciado de una economía de mercado que está tras la búsqueda de un espacio en donde colocar sus excedentes. Es leído a lo largo de numerosas escrituras como aquello que se va construyendo en términos de lo que le falta a la nación: una unidad trascendente superpuesta a la unidad inmanente de la tierra. El Estado, mediante el acto de escribir sobre lo real, somete “el contenido fluido del territorio” (377) a un germen de articulación. Por otro lado, el territorio patagónico va siendo producido a partir de la noción de vacío ya desde los relatos de viajes y viajeros europeos del siglo XVI, que van colaborando con la creación de un mito sobre este territorio, el de un espacio inconmensurable poblado por gigantes (Livon-Grosman, 2003).

humanos desafíos tanto físicos como psíquicos. En parte eso se explica por sus dimensiones excesivas, que lo convierten en monstruoso. Como es sabido, la extensión del territorio pasa a ser codificada a partir de la noción de mal, lo que según Loreley El Jaber da origen a una escritura que desde sus comienzos “dice el desaliento” (2011, 21)<sup>2</sup>. Esta lectura va de la mano de un procedimiento que además trabaja en el vaciamiento del espacio, convirtiéndolo en una realidad vacante y a la espera de quienes vendrán a intervenirlo. En la medida en que ese espacio estaba habitado, el dispositivo se asienta en la negación de la cultura de esos habitantes, con lo que se justifica el vaciamiento literal conjugado con una práctica de enmudecimiento. El del vacío constituye no solo un dispositivo político sino también cultural, que sirve a los fines de concretar la conquista militar y el exterminio indígena. Y que continúa con una dinámica de expansión que se acelera junto con el avance de las tecnologías y las exigencias de la industrialización (Cortés-Rocca 2011, 113)<sup>3</sup>.

En la novela, ese “país del diablo” de connotaciones tan cargadas de lejanías como de desgracias, aparece configurado a partir de la imagen de lo excesivo: el salitral inmenso, la tormenta brutal, las extensiones inconmensurables. Y en realidad lo amenazante radica en el vacío, vale decir, en la pura ausencia de aquello que se identifica con lo cercano y lo propio. En esa pampa no hay accidentes geográficos que supongan vallas inaccesibles ni animales agresivos. Pero los sujetos no dejan de percibir a ese entorno como si fuera un enemigo. Por lo

---

<sup>2</sup> Loreley El Jaber se refiere a los textos que surgen con los primeros viajes de colonización en el siglo XVI en la región del Río de la Plata, que dan pie a lo que define como una “escritura de la decepción”. Se genera un nuevo relato fundado en un espacio distópico por excelencia, consecuencia del encuentro con un suelo que se resiste a satisfacer las demandas de los conquistadores y que se ofrece como una naturaleza no solo salvaje sino inhóspita, a lo que se suma la recepción poco amigable de sus moradores. Ese relato, por otra parte, mantiene su continuidad hasta el presente y sostiene la intelección de este país como “malsano”.

<sup>3</sup> Según Paola Cortés-Rocca, el hecho fotográfico es parte de este elemento de representación y participa de esa narrativa común que llamamos “nación” (2011, 13). Pero inaugura un modo particular de constitución, en la medida en que se construye una nación a partir de nuevas formas de visibilidad. No solo se trata de delinear un nuevo territorio, al convertirlo en paisaje mediante una serie de acciones: explorar, conquistar, poblar, administrar, mapearlo, narrarlo y fotografiarlo. Incluye también la acción de identificar nuevas ciudadanías. Lo que sucede es que termina funcionando como el inconsciente óptico del que habla Walter Benjamin, porque a través suyo es posible entrever las “fisuras de la razón nacional” (15).

que, desde el comienzo mismo, el desierto aparece personificado. Se dice que el desierto es “testigo” (13), que “habla” (44), que los “vigila” (54), o “enmudece” (174). Siempre está ahí, o más acá o más allá, como si fuera un ser acechante. En realidad, el desierto queda identificado con el dispositivo de una lente, que atendiendo a la cualidad de ubicua que se le adjudica, hace pensar más bien en un sistema panóptico de vigilancia. Son “los ojos del desierto” (184), en plural, los que remitirán a la imagen de la telaraña para referirse a este espacio inmenso por el cual deambulan una serie de personajes, miniaturizados. Se dice que “El desierto extiende sus redes transparentes, el rocío se condensa en ellas y acecha a los vivos con sus innumerables ojos” (181).

La influencia del cine en la construcción discursiva del texto resulta explícita, reforzada además por declaraciones de la autora quien dice haberse inspirado en un género cinematográfico específico, a saber, el *western* (Friera 2015). Perla Suez menciona al cine de Quentin Tarantino y de los hermanos Cohen. Aunque en esa entrevista no da precisiones, su novela retoma una anécdota que es el argumento de una de las películas de los hermanos Ethan y Joel Cohen, *Temple de acero* (*True Grit*, 2010), un *western* en el que una niña de catorce años busca vengar el asesinato de su padre. Por supuesto que la autora transpone ese anécdota inicial a la especificidad de la historia nacional<sup>4</sup>. La niña de catorce años aquí es Lum Hué, una joven mapuche que acaba de ser entronizada como machi de su toldería. Cuando una patrulla militar arrasa con los suyos, asesinando a todos incluida a la vieja machi que la amadrina, la chica pone

---

<sup>4</sup> Perla Suez aborda el tópico del desierto para reescribirlo. Lo hace mediante la elección de un personaje principal que es no solo femenino sino adolescente, además de indígena. En principio busca integrar a la identidad nacional el componente de las culturas que fueron arrasadas. Produce su empoderamiento, al colocarla en un lugar de enunciación novedoso, que se aparta del lugar de la sumisión. Como ella dice, “La sumisión fue contada y explotada en todo el mundo, desde la esclavitud en adelante. Pero no es tierra para trabajar. Encontré en nuestro desierto otro terreno para escarbar y labrar” (Friera 2015). Por otro lado es interesante pensar que la novela se concentra en un sujeto femenino dando vuelta un tópico clásico de la literatura argentina muy vinculado al desierto que es el de la mujer cautiva.

en práctica un plan de retaliación. Se lanza a un viaje por ese territorio inhóspito, solo transitable gracias a los caballos, y persigue a los integrantes de la patrulla, matándolos uno por uno<sup>5</sup>.

Como se puede percibir, no es solo el espacio inmenso y salvaje el marco que remite a cierta filmografía. También aparece la estructura duelística<sup>6</sup>. Ahora bien, la noción de duelo es retomada en la novela en su doble acepción, la del *duellum* o combate, y la del *dolus*, referida al dolor. La historia empieza con la confrontación entre Lum Hué y la partida que dirige el teniente Marcial Obligado. Por cierto este grupo se encuentra bastante desmantelado, ya que lo conforman solo cuatro hombres además del teniente: el fotógrafo Salomón Deus, el indio enlistado por la fuerza Ancatril, más los dos gauchos o baqueanos, Rufino y Carranza. La trama irá tomando la forma de una cierta resolución de un trauma que no incluye solamente al exterminio de su comunidad, sino también a un hecho que viene de su infancia, que va punteando la deriva de esta niña. Lum Hue en realidad es mestiza, hija de una india y de un blanco. Queda huérfana de madre a los nueve años, cuando tiene que presenciar el asesinato de su madre por parte de su padre, lo que viene a coronar toda una historia de violencia. A eso se suma otro episodio, como se verá al final, que traza una línea paralela y que vincula la dimensión individual con la dimensión colectiva del trauma.

Al tópico de la fotografía se le concede cierta centralidad. Este rasgo de la historia que tal vez apunte a dar verosimilitud a lo narrado, termina poniendo en la mira una cuestión que suele ser obviada cuando se piensa en la campaña de conquista de los territorios patagónicos.

---

<sup>5</sup> Un recurso literario que hace pensar en el *flashback*, es la analepsis, usada al igual que en el cine para construir los personajes, a los que se les va adjudicando un pasado. A su vez, la escena de la destrucción de la toltería es claramente cinematográfica, ya que juega con la noción de plano y contra-plano para dar una imagen por un lado vívida de lo que está pasando, en la que prima la acción, pero a la vez fragmentada, para evitar la obscenidad de exhibir una masacre. Ambos recursos están en sintonía con un estilo parco, más lleno de silencios que de escenarios coloridos, muy típico de la autora.

<sup>6</sup> El desierto, esa construcción espacial específica, impone dicha estructura, porque como afirma Loreley El Jaber, “La base de este tipo de discurso se funda en una colisión de bandos: dos fuerzas enemigas luchan por la posesión de un poder que debe leerse en términos territoriales. El espacio resulta clave no sólo como campo de batalla sino también, y principalmente en este contexto de conquista, como el componente que genera la contienda” (2011, 105).

Lo que ya se mencionó, el rol jugado por la construcción de sucesivos sentidos en torno a ese espacio o dispositivo discursivo del desierto, se vincula con el de las tecnologías puestas al servicio de la creación de un saber. La máquina de fotos se convierte en un sucedáneo del fusil y lo acompaña, hecho que aparece puesto en escena cuando la patrulla arrasa con la toldería y mata a sus habitantes. La foto no solamente sirve como documento; es herramienta que forma parte de una sistematización del saber subordinada a la empresa de dominación del territorio y que incluye un despliegue enorme de disciplinas (arqueológicas, geográficas, ingenieriles, cartográficas, paleontológicas, biológicas, etc.). El destinatario de ese saber es el museo, un nuevo espacio que servirá de testimonio pero a la vez de clausura para un mundo al que se obliga a desaparecer. Y que queda congelado como una vieja fotografía. Algo de eso hay en la foto que se incluye del bosque de caldenes<sup>7</sup>.

La textualidad refleja en varias ocasiones el funcionamiento de la máquina de fotos. No sólo por la manera en que se posiciona a partir del punto de vista del fotógrafo Salomon Deus, cuya mirada resulta una metonimia de su artefacto: “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 la imagen” (62). A eso se suma que este personaje junto con los demás es el objeto de otra mirada fotográfica, ubicada en un ojo ubicuo que es el desierto, que como ya se dijo, en realidad tiene mil ojos expectantes. En la novela, el desierto es el que mira a estos personajes deambulando como si fueran miniaturas: “Una vasta compañía de soldados ha sido lanzada al vacío. Hombres blancos e indios marchan,

---

<sup>7</sup> En la mitad del texto, en la página 53, se incluye una foto tomada del libro *Viaje al país de los araucanos* (1881) de Estanislao Zavallos. Parece ser en principio una respuesta a la idea que se impone con el texto de Esteban Echeverría, *La cautiva* (1837), y que establece el cliché del ombú como árbol prototípico de la Pampa. La foto puede tener varias funciones: la que remite a la presencia de Salomón Deus como parte indispensable de la campaña (que de hecho corporiza en cierto modo a la figura de Zavallos), la de ofrecer un testimonio visual pampeano que concuerde con lo narrado de manera de subrayar la veracidad, la que actúa como respuesta a la escritura del desierto tipificada desde el siglo XIX. Para el tema de Zavallos véase Silvestri (2011, 217-220). Por otro lado, hacia el final se consigna que los caldenes son los únicos sobrevivientes de la toldería.

un ejército de pulgas adiestradas” (13). Esta mirada es posible gracias al dispositivo fotográfico, que introduce una nueva forma de legibilidad del paisaje.

El personaje del fotógrafo encarna una forma de duplicidad, la del hombre de ciencias, que no solo es cómplice del genocidio, sino uno de sus perpetradores, aun no siendo militar. No empuña el arma, pero deja constancia con su cámara del asesinato de los habitantes de la toldería. Su nombre, Salomón Deus, ironiza sobre esta situación de ambigüedad, que lo coloca en un lugar abyecto, un entre-lugar<sup>8</sup>. Se supone que representa al hombre proveniente de la civilización, un *dandy* que se evade del mundo burgués y europeizado de su familia<sup>9</sup>. Sin embargo, desemboca en la peor de las barbaries sin dejar de invocar a la ciencia como su principal motivo. Se suma al saqueo, para llevar a los museos los despojos como trofeos. Obsesionado con su máquina, la termina convirtiendo en fetiche, al igual que sucede con otros objetos que circulan por el texto. El control que se supone que ejerce desde el dominio técnico, sumado a esa pretendida objetividad que lo coloca más allá de las categorías morales, se desbarata totalmente una vez que queda atrapado por la lógica del desierto, lógica que los mismos hombres han sabido construir como justificación impecable de sus actos. La fotografía se exhibe en todo su carácter de práctica de dominación, el poder sobre ese objeto fotografiado, la mirada instrumental, en la que no parece quedar demasiado lugar para una mirada estética, gesto que se disfraza por otro lado de mera preocupación documental<sup>10</sup>.

---

<sup>8</sup> Salomón evoca al rey que se erige como símbolo de justicia y sabiduría, que sabe repartir y darle a cada cual lo que le corresponde. El apelativo de “Deus” evoca al mecanismo textual del *deus ex machina*, es decir del control que una instancia superior tiene sobre las peripecias y acontecimientos. Este personaje no solamente es incapaz de impartir algo así como justicia, sino que no tiene control sobre nada, y termina perdiendo aquella máquina que constituye el sustento de todo su poder.

<sup>9</sup> A través de una evocación onírica del personaje, se lo equipara con el personaje de Barbazul, del cuento tradicional, aquel que tras una puerta encierra los cadáveres de sus esposas, y que corporiza a la crueldad patriarcal.

<sup>10</sup> La distinción entre la función estética y la instrumental es introducida por Susan Sontag para referirse a la capacidad de des-realizar de las imágenes y de la acción de fotografiar, en una sociedad, la capitalista, cada vez más urgida por la necesidad de imágenes como sucedáneo del consumo. Ella opina que en esa duplicidad funciona una forma de contradicción, inherente a esta sociedad, que por un lado necesita del entretenimiento para estimular la compra y por el otro del acopio de información para explotar mejor los recursos naturales. Espectáculo (para las masas) y herramienta de control (para los gobernantes), ponen la ilimitada producción y consumo de imágenes al servicio de la reducción de las opciones políticas libres al consumo económico (Sontag 1977, 178-179).

El tema que dejamos pendiente, porque es el que se resuelve hacia el final de la novela, evoca las reflexiones que hace Roland Barthes en torno de la fotografía en su ensayo *Camera Lucida* (1980). No se refiere tanto a la idea que abre su texto y que para él fue una forma de epifanía, la de la foto como constatación de que eso ha sido, el *noema*, sino algo que va surgiendo de su indagación, algo inquietante, y que él vincula a la noción de espectro, y lo llama así: *Spectrum*<sup>11</sup>. La fotografía, en su materialidad (el papel, los químicos), corporiza ese algo que no está más, pero sigue estando de otra manera, captado por la luz, que es materia<sup>12</sup>. El derrotero de Lum Hué, que parece adquirir sentido en la eliminación de esos hombres, y en cuya venganza toma cuerpo la resolución del conflicto con el padre, en realidad cambia de dirección hacia el final. En un momento dado ella se entrega como prisionera al teniente, en una decisión que resulta algo enigmática. No hay que olvidar que ha sido entrenada como chamana, y que tiene una conexión especial con el medio ambiente (el terreno, los animales). Los dos sobrevivientes de la partida llegan trayendo prisionera a la chica a una estancia abandonada. Allí había tenido lugar cincuenta años antes una matanza de sus habitantes por parte de otra fracción política, lo que introduce la cuestión de las guerras internas de la nación entre los unitarios y federales.

La casa está habitada por los espectros de los niños asesinados. Lum Hué reconoce esta situación de inmediato, se comunica con los fantasmas y logra terminar con su errancia, gracias a que maneja la capacidad para hacerlo, un poder que es sanador. La textualidad actúa en el

---

<sup>11</sup> El primer aspecto que analiza en relación con esta figura del espectro es la del Espectador, que al ser fotografiado pasa de ser sujeto a objeto, o más bien, un sujeto con conciencia de estar volviéndose objeto. Para Barthes, representa una micro-versión de la muerte. Otro aspecto que une a la fotografía con la muerte es su carácter teatral, que para Barthes corporiza mejor lo que significa la foto que la pintura. Pero la idea que condensa su reflexión es la del *noema*, la de que el orden fundante de la Fotografía es la Referencia. La fotografía es literalmente una emanación del referente.

<sup>12</sup> En esa dirección va también el análisis que hace Philippe Dubois de la fotografía al que él entiende como parte de un “acto fotográfico”, es decir un proceso con varias instancias. La fotografía es para él un dispositivo teórico, una categoría epistémica (2008, 54), que ha influido notoriamente en el desarrollo del arte durante el siglo XX. El corazón de ese dispositivo es la traza, huella luminosa, marca y depósito a la vez. Basándose en la “teoría indicial” de Pierce, encuentra que lo central de ese dispositivo es ser índice, lo que implica que hay una presencia contundente de lo referencial en el producto de ese acto fotográfico.



sentido en que Barthes planteaba algunas de las funciones de la fotografía, en virtud de su espectralidad. Mediante esta tecnología se hace retornar ese algo que está muerto, actualizando en el presente un referente que no existe, pero adquiere existencia mediante el simulacro. La narración está tras la búsqueda de una “imagen justa”, esa célebre frase de Godard que también es retomada por Barthes para referirse a uno de los pasos del trabajo de duelo. En ese sentido es que hace visible un pasado obnubilado, dando voz justamente a los sujetos más relegados de la Historia oficial, aquella que se obstina en la versión que dan los hombres, agentes de la matanza. Esas otras voces no se pueden sujetar, como sucede con esos niños que permanecen en tanto que testigos de otras violencias de la historia, haciéndolas formar parte de una misma serie. Si bien esta resolución no devuelve la existencia a una comunidad devastada, la de los mapuches, al cumplir con la misión de liberar a los espectros de los niños, al menos deja al desnudo las causas de la violencia de la historia resultado de una racionalidad instrumental.

Lum Hué configura un personaje singular en la medida en que ya es producto del mestizaje americano. Esta condición, sumada a la de encontrarse en el momento de pasaje de la niñez a la adultez, la convierte en un sujeto de carácter fronterizo. Su cuerpo adquiere, por lo tanto, un principio que es de interacción o interpenetración, del cual emerge una cierta cualidad de “resistente” (Batticuore et al. 2008, 43). Aparece desde el fuera de cuadro de la mirada oficial. Recurre a la sabiduría aprendida y al instinto de supervivencia heredado. Más que ejercer la violencia, ella obliga a estos hombres a enfrentarse con sus propios terrores, lo que los termina aniquilando. Y al final, opta por exponerse pero resolver un conflicto que es comunitario y social, de una guerra que en teoría no le compete. Al reconocer en esos niños a sus iguales, no solo se ubica en ese lugar de la historia, la de los sin fama, sino que encuentra su adscripción en ella. Al moverse de posición en la foto, no permitir quedar retratada desde el lugar de la sumisión, Lum Hué abre nuevos paisajes para la nación que van de la mano de otras formas de ciudadanía.

## **Bibliografía citada:**

- Andermann, Jens (2000). *Mapas de poder. Una arqueología literaria del espacio argentino*. Rosario, Beatriz Viterbo.
- Barthes, Roland (1981 [1980]). *Camera Lucida. Reflections on Photography*. Trans. By Richard Howard. New York, Hill & Wang.
- Batticuore, Graciela, Loreley El Jaber y Alejandra Laera (comps.). *Fronteras escritas. Cruces, desvíos pasajes en la literatura argentina*. Rosario, Beatriz Viterbo, 2008.
- Cortés-Rocca, Paola (2011). *El tiempo de la máquina. Retratos, paisajes y otras imágenes de la nación*. Buenos Aires, Colihue.
- Dubois, Philippe (2008 [1990]). *El acto fotográfico y otros ensayos*. Trad. Víctor Goldstein. Buenos Aires, la marca editora.
- Friera, Silvina (2015). “Quería construir un western de nuestra Patagonia”. *Página/12. Cultura & Espectáculos*. Lunes, 18 de mayo de 2015. Consultado: 30/11/2015. <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-35556-2015-05-18.html>
- El Jaber, Loreley (2011). *Un país malsano. La conquista del espacio en las crónicas del Río de la Plata (siglos XVI y XVII)*. Rosario, Beatriz Viterbo/UNR.
- Livon-Grosman, Ernesto (2003). *Geografías imaginarias. El relato de viaje y la construcción del espacio patagónico*. Rosario, Beatriz Viterbo.
- Rancière, Jacques (2013). *Figuras de la historia*. Trad. Cecilia González. Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- Rodríguez, Fermín (2010). *Un desierto para la nación. La escritura del vacío*. Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- Silvestri, Graciela (2011). *El lugar común. Una historia de las figuras de paisaje en el Río de la Plata*. Buenos Aires, Edhasa.
- Sontag, Susan (1977). *On Photography*. New York, Picador.
- Suez, Perla (2015). *El país del diablo*. Buenos Aires, Edhasa.