

Reescribir las fronteras para inscribir los conflictos socioculturales de la contemporaneidad

Rewriting the Frontiers to Inscribe the Sociocultural Conflicts of Contemporaneity

Andrea Alejandra Bocco*

Resumen

El artículo aborda dos producciones contemporáneas que llevan el mismo nombre: *El país del diablo*, la película de Andrés Di Tella (2008) y la novela de Perla Suez (2015), concebidas como 'fronterizas', término que define el alcance de esa consideración. Analiza, en ambas, el modo en que reescriben *Viaje al país de los araucanos* (1881) de Estanislao Zeballos —un texto literario que tematiza los conflictos de la frontera sur—, cómo se inscriben los conflictos culturales-identitarios de la actualidad y el modo en que disputan los sentidos a los grandes relatos de construcción de la nación.

En este punto, el trabajo se sostiene en una hipótesis de base: alrededor del Bicentenario, gran parte de las producciones artísticas desmontan las representaciones identitarias que concebían la alteridad como ajenidad absoluta y proponen una nueva configuración de la frontera y de la identidad desde la diversidad cultural. En la conclusión, se plantea el actual cambio en las condiciones de decibilidad y el efecto político que tiene la lectura de estas reescrituras.

Palabras clave: reescritura, frontera, identidad, producción fronteriza, literatura de frontera

Abstract

The article deals with two contemporary productions that bear the same name: *El país del diablo*, the film by Andrés Di Tella (2008) and the novel by Perla Suez (2015), conceived as "frontiers", defining the scope of that consideration. Analyze, in both, the way they rewrite *Viaje al país de los araucanos* (1881) by Estanislao Zeballos -literary text that thematizes the conflicts of the southern frontier- how the cultural-identity conflicts of today and the way in which the senses dispute the great stories of the constructions of the nation are inscribed in that rewriting. In addition, these rewritings dispute senses to the great stories of the construction of the nation.

At this point, the work is sustainable on a basic hypothesis: around the Bicentennial, a large part of the artistic productions dismantles the identity representations that conceived alterity as absolute alienation and proposes a new configuration of the frontier and the identity from cultural diversity. In the conclusion, the current change in the conditions of decidability and the political effect of reading these rewrites is considered.

Keywords: rewriting, frontier, identity, frontier production, frontier literature

* Facultad de Filosofía y Humanidades, Facultad de Ciencias de la Comunicación, Universidad Nacional de Córdoba.

Introducción

La experiencia social-colectiva de 2017 en Argentina marca a ese año como un momento de fuerte visibilización de las luchas y reclamos seculares de los pueblos originarios y del inicio de un nuevo proceso de su estigmatización. El “caso Santiago Maldonado” ha operado como bisagra para la re-emergencia de algunos estereotipos culturales: los *indios bárbaros* transformados en *terroristas*. Como varios analistas han señalado en este último tiempo, la desaparición forzada de un joven *blanco* ha permitido poner en la agenda pública el permanente despojo que sufren las comunidades aborígenes, despojo que ubica al Estado como cadete de intereses foráneos y como diseñador de un plan de violencia institucional y simbólica que garantice la entrega de tierra a extranjeros.

La muerte de Santiago Maldonado es, por tanto, un hecho coyuntural que sacude la polvareda del trasfondo histórico y evidencia conflictos étnicos/culturales irresueltos en nuestro país, extensivos a nuestro subcontinente¹. El arte se ha hecho eco muchas veces de este malestar. La plástica, el teatro, la música, el cine y, sobre todo, la literatura recoge una y otra vez los dolores de los pueblos originarios; asumen su voz y la articulan para contar lo que se oculta y lo que se niega: que nuestras naciones se construyeron anegadas en sangre de aborígenes, orgullosas de haberlos saqueado, violado y sometido a la pobreza, locura y servidumbre.

Nos detendremos en estas páginas a analizar una película y un texto literario que, significativamente, llevan el mismo nombre: *El país del diablo*. Se trata, por una parte, del documental que Andrés Di Tella realiza en 2008 y, por otro, de la novela que Perla Suez publica en 2015; ambas obras, reescrituras de *Viaje al país de los araucanos* (1881) de Estanislao Zeballos

Volver a estas producciones en el contexto actual es un gesto significativo y un esfuerzo por recuperar sentidos latentes para dotar de espesor temporal (Cebrelli y Arancibia, 2005) a ciertas representaciones sociales muy potentes en nuestra cultura.

Decir la diferencia

Una parte de la producción estética contemporánea reescribe, en forma sostenida, los discursos de y sobre la frontera que el siglo XIX forjó. Podemos mencionar, en esta línea, por ejemplo, la serie pictórica que Alberto Passolini presenta en 2010: “Malona!”, “Malón plein air”, “Malón académico”². En la primera pintura de esta serie, la intertextualidad con “La vuelta al malón” (1892) de Ángel Della Valle es directa: invierte el cuadro para exponer que

1 Los asesinatos de los cuarenta y tres normalistas de Ayotzinapa son solo una muestra de lo que queremos plantear aquí.

2 Las pinturas a las que hacemos referencia pueden verse en <http://albertopassolini.com/>

el cautivado es un hombre y son las mujeres aborígenes quienes lo raptan. La subversión de símiles decimonónicos se repite en las otras dos pinturas al poner a las mujeres blancas como las artistas. Ellas son las que retratan, en vivo y en directo, los malones. Su presencia las desplaza del lugar de cautivas/víctimas y las ubica como testigos de un despliegue masculino que es interpretado, traducido, ficcionado por ellas.

Estas operaciones —que muy brevemente acabamos de mostrar en una serie plástica— de diversas formas se trasladan a otras artes, a otras obras y traslucen una preocupación (que en algunos casos podríamos denominar “programa”) por recuperar las memorias olvidadas y tergiversadas que han organizado el relato de nuestra historia socio-cultural. Se despliega un gesto de evocación que implica una relectura del pasado, en la que los cuestionamientos y los juicios críticos conducen a la revisión.

Tal como lo estudia María Cristina Pons (1996) —en relación específica con la literatura— hay un quiebre a partir de la década de 1970 (crisis políticas y sociales, cambios de paradigmas estéticos, etc.) que da paso a la nueva novela histórica latinoamericana y que tiene como uno de sus impulsores los debates sobre la validez de la narrativa del siglo XX y la ruptura de modelos que afectaron a los grandes discursos dominados por la historia. Estos cuestionamientos se transforman en búsquedas estéticas que producen diversos impactos en el campo artístico.

La mirada impugnadora sobre “la historia oficial” persiste en los inicios del siglo XXI y, desde nuestra perspectiva, opera un giro: alrededor del Bicentenario, gran parte de las producciones artísticas desmontan las representaciones identitarias que concebían la alteridad como ajenidad absoluta y proponen una nueva configuración de la frontera y la identidad desde la diversidad cultural. Entendemos que esta operación artístico-crítica es posible porque las condiciones de decibilidad cambian: la anulación de la Ley de Punto Final y la Ley de Obediencia Debida (2003), la modalidad de educación intercultural bilingüe en el marco de la Ley de Educación Nacional (2006), la anulación de los indultos a los represores (2007), la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual (2009), la Ley de Matrimonio Igualitario (2010), la Ley de Identidad de Género (2012)³, habilitan nuevas posibilidades del decir.

Las dos obras que vamos a analizar en estas páginas pueden ser leídas en el marco de esas condiciones de decibilidad del Bicentenario.

Reescrituras contemporáneas

La literatura de frontera es para nosotros un género literario específico que cobra forma como tal hacia la segunda mitad del siglo XIX. Se trata de producciones que narran una experiencia personal de la vida de fronteras, des-

³ No pretendemos hacer una enumeración exhaustiva, solo indicar las que consideramos más significativas en el plano de lo simbólico.

de el rol de militar, viajero, científico, ex cautivo. Su enunciador es un sujeto blanco (no aborigen), atravesado por la experiencia del cruce, cuya escritura filtra y expone esa experiencia, a partir de un discurso complejo y tensionado en una dualidad cultural e identitaria. Pero, además, este género construye tempranamente una noción de frontera que la semantiza como zona porosa, móvil, dual, de contacto de lo diverso, que se define a partir del cruce.

El corpus de este género es variado y hallamos en él dos tendencias de escritura (Bocco, 2013): una línea ortodoxa, que opera como propaganda y fundamento del discurso oficial roquista; y otra heterodoxa, que visibiliza al otro como un alteridad que pertenece al mismo género humano —en el sentido de Todorov (1987)— y que, incluso, puede identificarse con sus reclamos y padecimientos⁴.

La línea heterodoxa encuentra en Estanislao Zeballos a su referente más conspicuo. No solo porque se trata del polígrafo oficial de la campaña roquista, sino porque desde su aporte a este género literario justifica permanentemente el saqueo y el exterminio que el Estado despliega sobre los pueblos originarios. De este modo, esa línea ortodoxa provoca la invisibilización de las culturas aborígenes en la medida en que las reduce a la animalidad y a la cosificación.

El papel de los naturalistas/científicos, desde la época de la conquista de América, ha tenido una importancia central para los intereses de expansión colonial (Pratt, 1997). El viajero-espía-naturalista se ocupa de nominar, relevar, clasificar, describir, evaluar condiciones desde una mirada aparentemente inaugural, que no puede ocultar totalmente trazados, predicciones, taxonomías, saberes previos y de otros. Desde la misma lógica imperial, los científicos acompañaron la avanzada territorial del ejército argentino a finales del siglo XIX. El viaje que Zeballos emprende el mismo año que regresa el Gral. Roca posa los *ojos imperiales* sobre el territorio. Su texto (*Viaje al país de los araucanos*, 1881) cruza lo anecdótico, los microrrelatos recuperados de la campaña, las observaciones-descripciones del terreno o del clima y los registros científicos devenidos de esas observaciones. Combina placer personal y entrega “patriótica”: sin ser una misión oficial, este viaje se presenta —desde la voz del enunciador— como un aporte a los viajeros, a los futuros gobernantes, a los científicos a partir de su deseo individual.

La cosecha personal del autor no es poca. Si bien están presentes los episodios de peligro que viven los integrantes de la caravana (incluyendo una muerte), lo obtenido es mayor a lo perdido: cráneos araucanos, manuscritos, fotos, cartografías, registros meteorológicos, descripción topográfica minuciosa, confirmación de las mejoras que la civilización ya comenzó a hacer en los territorios conquistados. Todo esto es material para ampliar su obra como escritor y las colecciones de su “museo”. Además, en su escritura se da

⁴ En esta línea, por ejemplo, ubicamos a autores como Lucio V. Mansilla, Ramón Lista, Santiago Avendaño.

la apropiación: la frase que cierra el libro habla de su propósito (cumplido) de conocer “una de las comarcas más salvajes de **mi** país” (1881: 371, negritas nuestras); es decir, del país del diablo “ajeno” a su confiscación para la nación.



Mapa realizado por Zeballos en Viaje al país de los araucanos, Peuser, Bs. As., 1881.

Desde una posición relevante en el ámbito político-intelectual de su época, Zeballos despliega su escritura sobre la base de representaciones ya cristalizadas sobre el territorio: el desierto es un mar, interminable, agotador, desolador, feraz, que desorienta, enferma, mata; que alberga todo tipo de peligros naturales como picaduras de víboras, ataques de pumas, ríos correntosos, insolación, falta de agua, guadales, indios rencorosos por las acciones del ejército nacional⁵. Pone a funcionar representaciones canónicas de los aborígenes en la escritura blanca-citadina: salvajes, traicioneros, asesinos, vengativos, inmunes a la civilización, malvados, ambiciosos, exterminadores. Desde el río Colorado y hacia el sur, todo se vuelve más y más inhóspito: “Marchar todo un día... en tierra desprovista de sombra, si bien poblada de arbustos cuyas ramas secas o espinas nos azotaban o herían es una empresa que yo no acometeré voluntariamente otra vez y que tampoco impondría como pena a un enemigo” (Zeballos, 1881: 293). Es el “País del Diablo” que recibe a los viajeros con el ánimo de expulsarlos y eliminarlos.

Los mismos caminos, otra historia

Reconstruir vivencialmente los trayectos recorridos por viajeros, excursionarios, aventureros es una tentación a la que no pudieron resistir muchos creadores. María Rosa Lojo, por ejemplo, embarca a toda su familia tras los pasos que Lucio V. Mansilla hizo en su *excursión* y, desde esa experiencia, escribe *La pasión de los nómades* (1994).

⁵ “El refuerzo era necesario. No había que pensar en la hospitalidad de los araucanos, en momentos en que respondían con hechos vengativos y exterminio a las excursiones del ejército que les habían tomado quince mil prisioneros y muértoles dos mil quinientas personas. Todas las noticias que tenía confirmaban el movimiento vengativo de los indios” (Zeballos, 1881: 250).

El mismo impulso es el motor de *Fronteras argentinas. El país del diablo*, título original del documental de Andrés Di Tella que recrea el periplo llevado a cabo por Estanislao Zeballos. La intertextualidad con la obra del polígrafo oficial del roquismo es evidente, incluso en la elección del título. En su texto, Zeballos se refiere a la zona sur como “País del diablo” en el Capítulo XII; además, titula con esa misma frase el Capítulo XV. Explica que la nominación “país del diablo” proviene de los antiguos conquistadores enviados por el imperio español (1881: 237). En otro pasaje, presenta una denominación aborigen —“Huecubú Mapú”— cuya traducción, según el viajero, coincide con el título del documental, pues afirma que así fue “como llamaron acertadamente los indios y los exploradores del siglo pasado, a la región situada al Norte del Colorado y al oeste de Bahía Blanca” (1881: 304).

Andrés Di Tella es un reconocido documentalista argentino, fundador y primer director del BAFICI ([Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente](https://www.bafici.org/)) que, además, se formó en Literatura y Lenguas Modernas en la Universidad de Oxford. Desde la impronta del documental en primera persona, de alguna manera Di Tella recoge la tradición social con la que el documentalismo nace en Argentina.

Lo que más nos interesa en relación con la película es cómo lo que aparece en un comienzo como la recuperación de las huellas del viaje de Zeballos y la indagación en este personaje histórico, termina en el relato de un descubrimiento del otro negado y en un reconocimiento del yo en ese otro.



Fotograma *El país del diablo* de Andrés Di Tella <https://vimeo.com/74688667>

La primera imagen que se nos presenta es la de una miniatura de Estanislao Zeballos, puesta por el yo-narrador sobre el torpedero de la camioneta que lo transportará. Cual mascarón de proa, el muñequito guía al conductor y concentra su atención. La pampa aparece recuperando la potencia clásica de vasta, interminable, desolada. Como si la viera nuevamente el expedicionario decimonónico, el “desierto” es el mismo que el creado por la tradición eche-

verriana-sarmientina: un vacío. Pero en esta segunda expedición, ese vacío es la consecuencia de la política expansionista del estado que asoló los territorios aborígenes para desmaterializarlos. Donde antes se ubicaban los poblados indígenas con sus enclaves estratégicos, hoy no queda literalmente nada.

Se van sucediendo, en imágenes y palabras, las concepciones de los protagonistas de la Campaña al Desierto: los dibujos del viaje, el mapa, la colección de cráneos, los telegramas de Racedo y de Roca, la zanja de Alsina, fotos de la campaña. Todo ello expone el objetivo colonizador del Estado que será cumplido al precio del exterminio y el dominio por el miedo —tal como lo expresa el propio Gral. Roca—.

La representación del aborígen como la no cultura se actualiza en el documental. Desde la voz de un entrevistado, aparece la negación de legitimidad de todo reclamo porque los aborígenes eran traicioneros y extranjeros: cuando vieron que las negociaciones ya no se sostendrían, huyeron “como cuando uno corre a un animal salvaje, va para el lado que conoce mejor” (Di Tella, 2008). La animalización naturalizada sigue operando en estas declaraciones de un “conocedor” de la historia local.

La mirada y la voz de los pueblos originarios van desplegándose de a poco en la película hasta ocupar la centralidad. La miniatura de Zeballos como mascarón de proa comienza a diluirse. O en todo caso, se funde en la subjetividad del yo-narrador: “Zeballos... una especie de documentalista como yo”; “una contradicción que me gustaría entender... el viaje lo transformó porque fue el primer huinca que se metió en serio en la historia y la cultura de los indios que él mismo propuso exterminar” (Di Tella, 2008). No interesa en este trabajo analizar en profundidad la posición ideológica de Zeballos, ni discutir la idea que el documental construye del supuesto cambio del escritor en su visión sobre los aborígenes. Solo nos parece pertinente plantear que, desde la primera persona sostenida en la enunciación del filme, estos interrogantes son los que llevan a desplazar del enunciado la figura de Zeballos y detenerse en los ranqueles contemporáneos y sus historias.

Nazareno, maestro y cacique ranquel, cobra protagonismo y comienza a ejercer el rol de guía: pone en contacto al narrador con otros personajes del mismo pueblo; lo hace partícipe de las clases interculturales bilingües; lo integra al guillatún, ceremonia del año nuevo. Desde el testimonio de Nazareno y otros miembros de la comunidad, advertimos en ellos un proceso de configuración identitaria basado en una auto-adscripción consciente a la etnia ranquel. Muchos son mestizos, no fueron criados bajo las claves culturales de sus ancestros: “Nunca vimos la danza, ni las ceremonias; no estábamos nosotros” dice una referente. Sus padres han sido atravesados por los efectos de la colonización: se les arrebató el derecho a vivir según sus costumbres; la escuela les impuso el olvido; la sociedad los llevó a sentir vergüenza de ser indios. Pero esa ausencia de tradición no les impide a las actuales generaciones reponerla,

reconstruirla, reasumirla. Todo lo desaprendido vuelve a ser enseñado: la lengua, los rituales, los modos de organización.

El viaje del narrador es, de algún modo, iniciático: solo conoce lo que Zeballos ha contado; no ha tenido contacto directo con el mundo indígena porque eso es aún una parte de nosotros negada. Por eso, es altamente significativo el tramo final de la película. Por una parte, por la experiencia intercultural: la participación directa del narrador en la ceremonia de año nuevo en la que dice estar “muy emocionado”. Por otra parte, porque se ponen en tensión las dos versiones de la historia: somos un país blanco porque exterminamos a **todos** los indios; somos el “país del diablo” porque aún sobreviven las culturas de nuestros pueblos originarios. El documental proyecta una colección de fotografías de los sobrevivientes de la conquista al desierto como un signo de memoria; y en ese momento el narrador cierra su intervención en la película con estas palabras: “Las ciento cincuenta fotos y nombres que recopiló Depetris, curiosamente, coinciden con el número de cráneos en la colección de Zeballos” (Di Tella, 2008). De ahí en más, se suceden las imágenes de las fotos en primer plano y de la comunidad celebrando el año nuevo. El español desaparece y solo se articula la lengua aborigen. El viaje ha llegado a su fin. Se ha cruzado la frontera y ese cruce ha transformado todo.

La espectralidad y el exorcismo del país del diablo

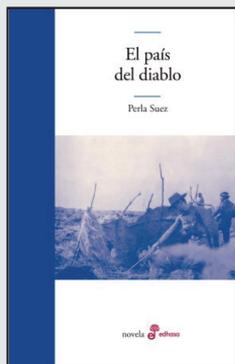
Tal vez sea la literatura la que, de manera más evidente y extendida, se ha ocupado de volver a los textos decimonónicos para retorcerlos y hacerles decir lo que callaron en su momento de emergencia: que las relaciones interétnicas —absolutamente rechazadas por el proyecto civilizatorio blanco ciudadano— no solo se produjeron sino que (para escándalo de los letrados) en ellas el goce y el erotismo no estuvieron ausentes. *El placer de la cautiva* (2001), *nouvelle* de Leopoldo Brizuela, justamente narra la iniciación de una joven como mujer y como cautiva, en medio de un asedio mutuo en el que ella persigue y es perseguida por un indio también joven; en el que ella desea y es deseada.

El país del diablo de Perla Suez integra esas reescrituras. De hecho, el título ya expone la intertextualidad con *Viaje al país de los araucanos* (1881) de Estanislao Zeballos, tal como vimos en el caso del documental de Di Tella.

Por un lado, la novela opera (igual que la película) sobre las representaciones del llamado “desierto” en la literatura argentina, que tensionan muerte y salvación. Retoma, así, algunas configuraciones que parecen cristalizadas: vastedad, soledad, peligrosidad. Pero sobre ellas emergen otras que no se corresponden con la mirada ortodoxa y que se vinculan con los habitantes originarios de ese espacio: universo, casa, vida.

Desde la noción de desierto-país del diablo, el texto de Suez despliega una lectura política de esa Campaña, de sus actores y sus víctimas. Vuelve sobre

las historias de fuego, sangre y persecución que se dosifican en *Viaje al país de los araucanos* para hacer de ellas el núcleo expansivo de la novela.



Las configuraciones que los escritores decimonónicos terminaron de fijar sobre el “desierto” son núcleos duros de sentido en nuestra cultura que, incluso, han colaborado a mapear las literaturas argentinas desde esta mirada nacional-colonial. Pensamos, en este punto, en la consideración de la literatura patagónica como aquella que solo sigue reproduciendo los textos fundadores de los relatos de viajeros (entre los siglos XVI y XIX) que originan un imaginario estereotipado de la región (Casini, 2007; Mellado, 2014) como tierra inhóspita que alberga al indio/otro.

Este imaginario estereotipado ingresa a *El país del diablo* como una operación interdiscursiva que dialoga, por supuesto, con el libro de Zeballos⁶. Tal operación, por un lado, reduce la posibilidad de enunciar desde una posición heterodoxa: se repite una y otra vez la imagen dura, el significativo vacío, la letra muda; “no se puede salir vivo de este desierto» (Suez, 2015:118) susurra un personaje. Pero, por otro lado, al emular el enunciado clásico de la literatura de frontera ortodoxa, se opera para invertir los sentidos y los roles de los actores. Así, por ejemplo, en el transcurso de la ceremonia iniciática para convertir a la joven mestiza Lum en *machi*, todo se interrumpe y se tuerce el devenir por el ataque del ejército, que solo deja muerte y destrucción desde un ejercicio brutal de violencia. El desierto es mortal por la injerencia de los blancos; a la par, es la geocultura indígena, es el suelo como casa donde se desarrolla y florece la cultura, donde se despliegan la vida y la muerte, desde la dualidad de la cosmogonía aborígen.

La primera parte de la novela lleva por título “Sufrimiento” y los sufrientes son los indígenas. Los roles de víctimas y victimarios se subvierten desde un contrarrelato de *La Cautiva* echeverriana:

Los jinetes caen sobre la toltería avanzando en avalancha... La gente de los toldos corre inútilmente buscando salvarse del poder del fusil... Soldados ojosos y sucios se echan sobre los indios como hienas. Manos, brazos abiertos reventando en una nube de fragmentos (Suez, 2015: 25).

La única sobreviviente es Lum, que no se convierte en cautiva⁷ sino en perseguidora de los masacradores de su tribu, para vengar la tragedia colectiva.

6 En una entrevista, Perla Suez plantea: “Un desierto para la nación, de Fermín Rodríguez, me abrió la cabeza sobre el tema de las posibilidades del desierto como ese espacio vacío y sobre esa necesidad de civilizar que tenían entre comillas y de ignorar una cultura, considerada bárbara, para poder construir otra cosa” (Friera, 2015). En diversos reportajes, además, explica que una de las fuentes para la producción de la novela fue *Viaje al país de los araucanos* de Zeballos.

7 En una entrevista que le hace Claudia Lorenzón (2015), Suez confiesa que la no condición de cautiva de Lum fue una decisión deliberada, para no volver a contar la misma historia, para no caer en clichés literarios.

En el texto de Zeballos, la primera mención al país del diablo se da en un pasaje en el que la espectralidad está insinuada:

La transformación orgánica, lenta pero palpable en estas tierras, que las ha abonado en los siglos, reemplazando la esterilidad pavorosa, con una vida lánguida y escasa en unas zonas y muy buena en otras, justifica la denominación de 'País del Diablo' que primitivamente dieran los exploradores enviados por la madre España. Hoy son tierras simplemente secas, de penosa travesía, crueles para el viajero; pero de donde los demonios mitológicos ó araucanos han huido, porque las ha rociado ya el sudor de los hombres y la sangre de nuestros veteranos, que son el agua bendita con que la Civilización argentina opera en estas comarcas sus redentores exorcismos (1881: 237).

Se trata de un territorio donde los demonios que lo habitaban y lo hacían tierra posesa fueron eliminados a sangre y fuego a partir de un acto sacrificial. Sin embargo, los espectros de esos demonios asedian: en las miradas de odio de los indios "amigos" que acompañan al científico cuando este profana las tumbas de araucanos para recoger sus tesoros antropológicos (1881: 181); en la actitud de arrogancia y "ferocidad" de los baqueanos aborígenes, conscientes de que el destino de los criollos depende de sus saberes (1881: 39); en los potenciales malones aún acechantes (1881: 250); en las humaredas que dejan los antiguos habitantes que huyen del avance blanco (1881: 294).

Por tanto, el amuleto de la sangre derramada por el *pharmacos* no es suficiente para vencer los demonios en el país del diablo. "La barbarie está maldita y no quedarán en el desierto ni los despojos de sus muertos (1881: 181)", dice el narrador. El verdadero exorcismo parece ser, entonces, el saqueo, la cosificación y la invisibilización de las culturas aborígenes.

La espectralidad y lo fantasmagórico son recuperados y amplificadas en el texto de Suez, por una parte, como un recurso ficcional-estético. Pero este recurso, a la vez, se vuelve sema: suspensión de las oposiciones. Desde la atmósfera onírica los opuestos se confunden, se diluyen. El "Epílogo" no deja dudas: ya no hay vida versus muerte, ni civilizados versus bárbaros, ni amigos versus enemigos, ni claridad versus oscuridad, ni adentro versus afuera. En esa aparente dilución de fronteras, en esa dualidad, se asienta uno de los sentidos profundos de la novela: "porque al fin de cuentas qué somos" (Suez, 2015: 184), la pregunta sobre la propia identidad.

Los hombres del 80 cifran un discurso triunfal: son los vencedores de una guerra histórica; cierran el ciclo iniciado por los conquistadores españoles, se constituyen en los herederos de la reconquista española en Granada. En definitiva, logran lo que no consiguió el Imperio español: doblegar definitivamente al indio (Viñas, 2013). Recordemos la famosa frase de Eduardo Wilde: "Desde el río Negro, cuatrocientos años de historia nos contemplan". En la misma línea, Zeballos enuncia que el problema del indio y la frontera tenían

una existencia de tres siglos (1881: 95). De este modo, construyen un discurso “imperial” y sustituyen el antiguo pacto colonial impuesto por las metrópolis ibéricas por uno nuevo que nos condena a una economía primaria y agroexportadora (Halperín Donghi, 2011).

La novela de Suez, por una parte, narra esta historia colonial decimonónica. Desde la intertextualidad con *Viaje al país de los araucanos*, expone el exterminio de los pueblos originarios, las dificultades para civilizar ese territorio indomable, la codicia material y simbólica de los “argentinos” en perjuicio de los aborígenes, los diversos modos de sometimiento, el racismo y el clasismo. En esta recuperación de los relatos históricos, se ponen en funcionamiento operaciones de sentido que provocan desde contar lo no contado hasta deconstruir la matriz colonial. Un personaje se trasvasa de un texto a otro: el fotógrafo Arturo Mathile —que integra la expedición y cuyas fotos sirven de base a los grabados que acompañan la primera edición— es Deus en la obra de Suez, siempre desesperado por registrar el horror desde una actitud de excitación, casi de disfrute. El ojo de Deus opera en la novela contemporánea como el punto de vista de Zeballos en el texto de frontera; se equiparan en el placer de ser los preservadores de la destrucción del indio.

Hay una historia de sobrevivencia en *El país del diablo*. Lum no es cautivada, no es violada, recupera su cultrún y despliega sus poderes de *machi*, no muere, sobrevive a sus perseguidos y continúa en su hija. No se trata de negar el etnicidio, sino de operar la visibilización de las culturas aborígenes: la campaña al desierto no las desapareció total ni definitivamente. De este modo, cuenta “otra” historia.

La voz de la hija de Lum asoma en la novela. En su testimonio, se refuerza el significado del nombre de su madre: encuentro entre dos lagunas. Ella es zona de frontera y desde ese punto ambiguo y dual se elaboran identidades periféricas que apuntan a una reconfiguración de algo nuevo.

Producciones fronterizas

Las dos producciones que acabamos de analizar no solo son una reescritura de un texto de la literatura de fronteras, sino que se vuelven ellas mismas producciones fronterizas. Es decir, no adscriben al género sino que se lo reapropian para actualizar los conflictos culturales e identitarios de la frontera. Se trata de una producción cuyos personajes son sujetos en tránsito, de cruce y atravesamiento que, desde identidades no centrales o directamente marginales, disputan los sentidos históricos y permiten recuperar un relato y definir una identidad nueva en la que se intersecan todas las anteriores. Esta construcción identitaria se reapropia de las fronteras para volver a subrayar su movilidad, su transitividad y su dualidad. Desnaturaliza funciones y roles sociales, evidenciando su condición de construcción social e histórica; su condición colonial, en definitiva.

Esta idea de producción fronteriza deviene de “literatura fronteriza” que hemos desarrollado en otro trabajo (2016). La pensamos como una noción que nos permite evidenciar los modos de emergencia de lo heterodoxo en el campo literario. De alguna manera, esta literatura consume la matriz de la modernidad colonial que impone la desmemoria, el pensamiento único, el racismo, el clasismo, que distribuye roles y rótulos para luego naturalizarlos. Desnaturaliza, cruza una frontera, supera cánones y expone todas las ambigüedades. Supone, así, asumir el riesgo de correrse de la *ratio* occidental, de la modernidad colonial para escribir desde el ‘paradigma otro’ (Mignolo, 2003). En este punto, la heterodoxia excede lo alterno: lo literario se configura como discurso poroso que se infiltra para confrontar el canon occidental, con todas las conflictividades y ambigüedades que desde la colonialidad se tensa. La literatura fronteriza es heterodoxa porque se sitúa en la disputa entre dos conformaciones culturales asimétricas y contrapuntea el legado colonial hegemónico y ortodoxo.

Desde el lugar de enunciación heterodoxo que es la colonialidad, y por fuera de la posición central y ortodoxa de la modernidad, este tipo de producciones fronterizas semiotiza e historiza. Por lo tanto, critica el discurso oficial, central, hegemónico y visibiliza lo que este oculta. Opera en función de lo descolonial, sin pretensión de novedad sino de autenticidad: modulando una voz otra acallada, que articula otredades.

En este sentido, en la novela *El país del diablo* la categoría “fronteriza” se evidencia en la constitución de varios de sus personajes. Por un lado, desde el rol protagónico Lum, la mestiza-machi-superviviente, es testigo y víctima de la ferocidad criolla a la par que la ejerce como venganza; usa su poder y conocimiento para doblegar a los militares y para hacer descansar a las almas en pena que vagan, fruto de un enfrentamiento entre blancos. Ancatril, el indio-soldado, integra la división que arrasa con los aborígenes y, a su vez, sufre con la profanación de las tumbas de su pueblo. El teniente Marcial Obligado, matador de indios, ha sido un niño salvado por una india que no puede ajusticiar a Lum y se suicida. Identidades marginales que luchan, se desvanecen, se vuelven espectros en el desierto, se dualizan. Son el yo/la mismidad y lo otro/la alteridad. El país del diablo es la ajenidad y la forma de reconocernos como pueblo.

En el caso del documental de Di Tella, lo fronterizo se va apropiando del yo que narra: lo impulsa a desplazarse en el campo territorial, simbólico e identitario. Pero los miembros de la comunidad familiar ranquel también son personajes de frontera. Ellos hacen un cruce inverso: tuercen su historia de desmemoria para coser los restos desperdigados, olvidados de sus ancestros.

Cierre

Pareciera que hay una propuesta concomitante en ambas producciones analizadas: recuperar las historias pasadas para encontrarse en ellas; conocerse en

los ancestros; otorgar sentido vital al trauma social; reconstruir el tránsito de los cuerpos expulsados, exiliados y sus reinstalaciones.

En el caso de Perla Suez, después de la “Trilogía de Entre Ríos” y de publicar *Humo rojo*, decide internarse tierra adentro: “Creo que así se estableció un puente entre el desierto aquel de mis ancestros, y este desierto donde también hay una necesidad de sobrevivir. Porque Lum es una sobreviviente en realidad, y es su hija al final quien cuenta la historia. Quería ligar todo esto” (Lorenzón, 2015).

La novela abre con dos epígrafes que entran la tensión, la dualidad, la frontera: la voz de una niña mapuche⁸ y la letra de Sarmiento⁹. Una sostiene lo sagrado, el otro se aferra al capital. El desarrollo de este relato pone en diálogo ambas voces, ambos discursos histórico-culturales, ambas matrices de pensamiento. Desde la cabeza herida de Lum, el canto de la machi opera sanación/salvación. La cultura/literatura es el refugio porque: *El tiempo hace que la carne se pudra pero la voz no* (Suez, 2015: 173).

El guillatún que cierra el documental de Andrés Di Tella despliega el sonido de la lengua ranquel como una apuesta a una opción identitaria, como un esfuerzo para que la voz no se pudra, como un modo de reescribir la historia. La cuestión de la identidad atraviesa ambos textos de *El país del diablo*, reconociendo que se enuncia desde la colonialidad para la decolonialidad.



Fotograma: *El país del diablo* de Andrés Di Tella <https://vimeo.com/74688667>

En momentos en que las condiciones de decibilidad están cambiando, la apuesta a reescribir la frontera significa, desde nuestra perspectiva, inscribir en la contemporaneidad los conflictos étnicos, sociales, culturales que nos atraviesan desde hace cinco siglos. En la coyuntura actual, tales reescrituras

8 No estén tristes, no crean que voy a morir, les digo esto para que no se sientan tristes y sepan que yo seré machi. Testimonio de una niña mapuche (Suez, 2015: 9).

9 No sean bárbaros, alambren. Domingo F. Sarmiento (Suez, 2015: 9).

adquieren un carácter fuertemente político y exigen leerlas también en clave política. Reescrituras fronterizas que desafían los relatos oficiales de aparente pacificación y orden; que desnudan la violencia secular que se reactualiza; que eligen la experiencia intercultural por sobre cualquier gesto de negación de la alteridad.

Bibliografía

- BOCCO, A.** (2013). “Postas heterodoxas en la literatura de fronteras”. En Corona Martínez, Cecilia (directora), *Mapas de la heterodoxias en la literatura argentina*. Córdoba: Babel.
- _____. (2016). “Literatura fronteriza: un modo de emergencia de la heterodoxia literaria”. En Corona Martínez, C. y A. Bocco (compiladoras), *Más allá de la recta vía. Heterodoxias, rupturas y márgenes de la literatura argentina*. Córdoba: Solsona, 59-72.
- CASINI, S.** (2007). *Ficciones de la Patagonia: La construcción del sur en la narrativa argentina y chilena*. Fondo Trelew: Editorial de la Secretaría de cultura del Chubut.
- CEBRELLI, A. y V. ARANCIBIA** (2005) *Representaciones sociales. Modos de mirar y de hacer*. Salta: CEPIHA/CIUNSa.
- DI TELLA, A.** (2008). *El país del diablo* [película]. Bs. As.: Bincine-Canal Encuentro.
- FRIERA, S.** (2015). “Quería construir un western de nuestra Patagonia” (entrevista a Perla Suez) en *Página 12* – “Cultura y espectáculo”. Bs. As., lunes, 18 de mayo. Recuperado el 2 de junio de 2017 en <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-35556-2015-05-18.html>
- HALPERÍN DONGHI, T.** (2011). *Historia contemporánea de América Latina*. Bs. As.: Alianza.
- LORENZÓN, C.** (2015). “El desierto retratado con belleza, violencia y la magia de lo onírico” (entrevista a Perla Suez) en *Télam*, 24 de abril. Recuperado el 6 de junio de 2017 en <http://www.telam.com.ar/notas/201504/102184-el-desierto-retratado-con-belleza-violencia-y-la-magia-de-lo-onirico.html>
- MELLADO, L.** (2014). “Cinco notas para una frontera móvil” en *La frontera móvil. Antología*. Barcelona: Editorial Carena.
- MIGNOLO, W.** (2003). *Historias locales / diseños globales. Colonialidad, pensamientos subalternos y pensamiento fronterizo*. Madrid: Akal.
- PONS, M. C.** (1996). *Memorias del Olvido: Del Paso, García Márquez, Saer y la novela histórica de fines del siglo XX*. México: Siglo XXI.
- PRATT, M.L.** (1997). *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación*. Bs. As.: Universidad Nacional de Quilmes.
- SUEZ, P.** (2015). *El país del diablo*. Bs. As.: Edhasa.
- TODOROV, T.** (2009). *La conquista de América. El problema del otro*. México: Siglo Veintiuno Editores.
- VIÑAS, D.** (2013). *Indios, ejércitos y fronteras*. Bs. As.: Galerna y Santiago Arcos Editor.
- ZEBALLOS, E.** (1881). *Viaje al país de los araucanos*. Bs. As.: Peuser.

