

Reescribir la tradición en clave de género. Rupturas y permanencias en *Las aventuras de la China Iron* (2017) de Gabriela Cabezón Cámara

María Virginia González* y Daniela Melchor**
UNLPam

FECHA DE RECEPCIÓN: 07-04-2025 / FECHA DE ACEPTACIÓN: 02-06-2025

RESUMEN

Las aventuras de la China Iron (2017), la celebrada obra de Gabriela Cabezón Cámara, reescribe la gauchesca en clave de género, ya que presenta como protagonista un personaje previamente marginalizado en la obra de José Hernández. Sin embargo, se observa cierta permanencia en la representación del "otro" (u "otro", en la novela) que continúa despojado de episteme y ligado a estereotipos de cuerpo y emoción. También las figuraciones de la naturaleza cristalizan la dicotomía decimonónica de civilización y barbarie, dado que el desierto adquiere el lugar de "vacío", como en el XIX y se vuelve a construir el espacio de la "abundancia" (y a las comunidades indígenas) como el lugar de la utopía.

PALABRAS CLAVE

Gabriela Cabezón Cámara; literatura argentina; siglo XXI; gauchesca; intertextualidad; género

***Rewriting Tradition in Gender Keys: Ruptures and Permanences in
Las aventuras de la China Iron (2017) de Gabriela Cabezón Cámara***

ABSTRACT

Gabriela Cabezón Cámara's acclaimed novel, *Las aventuras de la China Iron* (2017), rewrites the gauchesca genre. The novel has China as protagonist, a character previously marginalized in José Hernández's book. However, there is a certain permanence in the representation of the "other" (or "otro" in the Cámara's novel), who remains stripped of episteme and bound to stereotypes of body and emotion. Also, the representations of nature crystallize the nineteenth-century dichotomy of civilization and barbarism: the desert takes the place of "emptiness," as in the nineteenth century, while the space of "abundance" (and indigenous communities) is reconstructed as the site of utopia.

KEYWORDS

Gabriela Cabezón Cámara; Argentine Literature; 21st Century; Gauchesca; Intertextuality; Gender

Aún como personas lectoras acostumbradas a visitar reescrituras de una obra canónica como *El Martín Fierro*, cada nueva apuesta literaria en esta línea despierta expectativas: además del ya emblemático cuento “El amor” (2011) de Martín Kohan, encontramos *El Martín Fierro ordenado alfabéticamente* (2007) de Pablo Katchadjian, *El guacho Martín Fierro* (2011) de Oscar Fariña y, más recientemente, *Martín Fierro siglo XXI* (2022) de Marcelo y Simón Birmajer. La novela *Las aventuras de la China Iron* (2017) puede ser leída en esta serie: aquí Gabriela Cabezón Cámara deconstruye el género gauchesco en clave de género sexual, una apuesta que, sin duda, debemos leer en consonancia con la impronta de la masividad y visibilidad que el feminismo tiene en Argentina y que eclosiona con el “Ni una menos” (2015) y con las luchas que desencadenan la Ley 27.610 de interrupción voluntaria del embarazo (2020).¹ Que la China, un personaje sin nombre, sin voz y sin espesor en la obra cumbre de José Hernández, narre en primera persona su historia nos atrapa tanto por la vitalidad de una prosa desbordante, como por la potencia de los sujetos femeninos –China, Josephine Star Iron o Tararira y Elizabeth o Liz– que resignifican, pero también cristalizan, problemáticas inherentes a la literatura argentina del siglo XIX.

Diversos abordajes críticos han celebrado la novela y, en general, coinciden en señalar que la obra desafía, impugna, desestabiliza y deconstruye el canon al poner en primer plano a la China, apenas esbozada en la obra de Hernández, y apostar a la construcción de personajes disidentes (Croce 2020; Regazzoni 2019). Incluso, hay quienes van más allá de la lectura en clave de tradición nacional para señalar que “configura una nueva cosmogonía que es tanto un relato mítico sobre el origen del mundo como una propuesta fundacional de futuro, de esencia afiliativa, matriarcal y feminista, si no lesbiana” (Peinador: 301). Aunque, en lo sustancial, coincidimos con esas lecturas, advertimos que la obra esencializa la representación del “otro”, un problema de vieja data en la literatura latinoamericana que se remonta al proceso de Conquista iniciado en 1492 y cuyo debate se reactualiza constantemente. Recordemos que en el libro *La conquista de América: el problema del otro* (1982), Tzvetan Todorov distingue dos componentes que se reconocen en el análisis que hace de la relación de Colón con los indígenas y que reaparecen en el siglo siguiente y, prácticamente, hasta nuestros días en la relación de todo colonizador

¹ La novela ha sido finalista del Premio Booker a la mejor ficción traducida al inglés (2020) y del Premio Médicis (2021).

(pensado como el lugar del “nosotros”) con el colonizado (el “otro”).² En los últimos años, la crítica ha complejizado esta relación y ha señalado que puede ser móvil (nos referimos a los estudios de Aníbal Quijano y Walter Mignolo sobre la colonialidad), pero más allá de esas aristas, queremos detenernos en la permanencia de esa relación nosotros/otros (diríamos hoy, intencionalmente) como estática en determinados espacios de la literatura argentina.

Con rasgos de aquella literatura que pensó la representación de lo latinoamericano para los ojos europeos u “ojos imperiales”, para usar la expresión de Mary Louis Pratt (1992), la representación del (ahora) “otro” en *Las aventuras de la China Iron* también aparece despojada de *episteme* y continúa en el lugar del cuerpo, la sexualidad, la emoción y la irracionalidad. En esta obra, que también puede pensarse en clave de narrativa de viaje, hay una dicotomía que de algún modo se mantiene: civilización y barbarie. La obra de Hernández pone en escena los ideales de Sarmiento y en el momento en que Fierro y Cruz deciden irse a vivir con las comunidades indígenas (y las razones que alegan) los opuestos sarmientinos se confunden, tensionan y fusionan. *La vuelta* cumple una función más pedagógica: allí Hernández hace regresar al personaje a reinsertarse socialmente y enseñarle eso a sus hijos y al de Cruz. En la novela de Cabezón Cámara, algunas aristas se vuelven a repetir en la construcción del estereotipo que subvierte lo heterosexual y también en la construcción de la imagen de civilización y barbarie. Por un lado, la representación del “otro” aparece en el lugar del cuerpo, la irracionalidad, la sexualidad, la emoción y desposeído de la *episteme* y, por otro, el “desierto” vuelve a tener su rasgo “vacío” como en el XIX y se cruza con otras lógicas que colocan al espacio natural (y a las comunidades indígenas) como el paraíso perdido.

1. Entre el deslumbramiento y la seducción: colonización de cuerpos y saberes

Como señala Marcela Croce, la novela de Cabezón Cámara se plantea como una literatura alternativa, una *gauchesca* en la que el género “—en todas sus acepciones— resulte, a la manera de Judith Butler (2007), puesto en disputa” (17).³ Desde esa perspectiva estimulante, propone leer que ante una

² Colón parte de la diferencia traducida en términos de superioridad e inferioridad (en su caso, por supuesto, los indios son los inferiores): se niega la existencia de una sustancia humana realmente otra, que pueda no ser un simple estado imperfecto de uno mismo. Walter Mignolo complejiza esta relación cuando señala la movilidad de esa relación: “la dialéctica entre ‘sí-mismo’ y el ‘otro’ es relativa y [que] no hay razón lógica para identificar el sí-mismo con el lugar de enunciación del poder (Europa, la masculinidad, los blancos) y el ‘otro’ con el lugar suprimido de la enunciación de los marginados (pueblos colonizados, feminidad, negros o chicanos) sino que el ‘sí-mismo’ es, como el pronombre personal en primera persona, privilegio de quien enuncia y el ‘otro’, lugar obligado de quien es referido” (Mignolo 1989: 228).

³ La hipótesis que Croce despliega agudamente es la siguiente: “el momento en que Fierro le pide perdón a la China replica (reemplaza) imaginariamente el instante en que Cabezón

intemperie simétrica que iguala a la inglesa con la China (la primera ha perdido a su marido y la China escapa de una tapera en la que no conoció más que violencia y desprecio) es la experiencia corporal el lugar de encuentro y la carreta, específicamente, el espacio que mitiga la intemperie. Sin embargo, en este juego en el que se despliega el travestismo que pone en jaque el género identitario y el género literario, es posible advertir ciertas permanencias en la relación que entablan los personajes centrales.

En el inicio de la novela, la China Iron cuenta en primera persona que, cuando abandona su lugar de origen, encuentra a Liz que va a rescatar a su marido de la leva (el “Inca la perra” que se llevaron junto con Fierro) con el objetivo de fundar con él una estancia modelo tierra adentro. Y es en ese momento cuando comienza el viaje iniciático de las dos mujeres, en la primera parte denominada “El desierto”, para luego continuar por “El fortín”, en el que encuentra una estancia donde reside un “tal Hernández”, al que se refiere como un borracho obsesionado con la idea de civilizar a los gauchos. El desplazamiento culmina en la tercera parte, “Tierra adentro”, cuando se encuentran con las comunidades indígenas con quienes, finalmente, se asentarán en el Paraná para sumarse a sus recorridos migratorios.

Gabriela Cabezón Cámara comenta en una entrevista que las aventuras de la China constituyen un viaje liberador:

[La China se libera] de todo, de la condición socioeconómica, de la condición cultural, de la condición de género, de todo lo que se había determinado para su vida, y tiene otra. Y en esa otra, en ese viaje, la libertad es también constituir la familia con quien quiere (2017b: s/p).

Sin embargo, cuando se inicia la marcha, ya se sientan las bases de una colonización: lo otro (en este caso, la otra, que luego deviene otre) que se coloniza es la China, es decir, es ella la que no deja de deslumbrarse por Elizabeth y todo lo que ella conlleva: sus costumbres, su cultura, sus posesiones, su cuerpo, su lengua. En primer lugar, se identifica con Liz por el color de piel: la China es rubia (a eso alude en el primer capítulo y, de algún modo, ingresa un diálogo con las escrituras sobre la cautiva blanca) y, por eso, cuando la ve a Liz, se sube a su carreta:

Cámara se reconoce en el gaucho que ha suspendido la rebelión por la creación, el ajusticiamiento de los pares por el diseño de indumentaria. En esa escena increíble la escritora se coloca frente a Josefina (la China) Ludmer para solicitar una indulgencia por esta versión de la gauchesca con que desafía –sin lamento– el trabajo de la crítica, aunque manteniéndose dentro de la fórmula del ‘uso letrado de la cultura popular’ (Ludmer, 1988). La cinta patria repujada de lazos y nudos en *El género gauchesco* se riza en la China Iron en las trenzas de Fierro. Es entonces cuando las certezas se bambolean y las convicciones se soliviantan: en la cabeza sometida a los furros de la peluquería, la capilaridad impuesta se asoma a lo siniestro, del mismo modo que en los bucles de la Venus de Botticelli reconocía Aby Warburg (2015) la amenaza paralizante de la Cabeza de Medusa” (17).

Por el color nomás, porque había visto poco blanco y albergaba la esperanza de que fuera mi pariente, me le subí a la carreta a Elizabeth. Le pasaría algo parecido a ella también porque me dejó acercarme (Cabezón Cámara 2017a: 14).

Liz le ofrece un “tea” (14), clásico símbolo de la cultura inglesa. Ese primer gesto, que parece haber sido dejado de lado por la crítica, sin embargo, es un acto simbólico de reconocimiento que coloca a la protagonista (hasta ese momento, una más entre lo marrón) del lado de la cultura europea:

‘Tea’, me dijo, y eso que en español suena a ocasión de recibir, ‘a ti’, ‘para ti’, en inglés es una ceremonia cotidiana y eso me dio con la primera palabra en esa lengua que tal vez había sido mi lengua madre y eso es lo que tomo hoy mientras el mundo parece amenazado por lo negro y lo violento, por el ruido furioso de lo que no es más que una tormenta de tantas que sacuden este río (14-15).

A este acto inicial se suma otro gesto colonial: la China, como la Malinche, oficia de lenguaraz entre las dos culturas, una de las cuales se plasma en el sema luz/conocimiento: “Le iba a venir bien que la tradujeran, contar con lenguaraz en la carreta. Algo de eso hubo, aunque creo que hubo más. Yo recuerdo su mirada de ese día: vi la luz en esos ojos, me abrió la puerta al mundo” (16). Y para iniciar la educación de la China en la cultura europea comienza con un bautismo (un nuevo “alumbramiento”) que se inicia en el río y termina con la asignación de un nombre que cruza lo local con la lengua “global”, es decir, China Josephine Star Iron:

[Elizabeth] salió inmediatamente con un cepillo y un jabón, y sonriendo y con gestos cariñosos, me sacó a mí mis trapos, se sacó los de ella, lo agarró a Estreya y a los dos nos metió en el río, que no era tan marrón como el único que yo había visto hasta ese día. Se bañó ella misma [...]. Me pasó el jabón por la cabeza, me ardieron los ojos, me reí, nos reímos mucho, yo bañé del mismo modo a Estreya y ya limpios nos quedamos chapoteando. Liz salió antes, me envolvió con una tela blanca, me peinó, me puso una enagueta y un vestido y al final apareció con un espejo y ahí me vi (21).

El reconocimiento de la narradora, entonces, comienza en espejo con las acciones de la inglesa sobre su cuerpo y apariencia: la China se vio, como nunca se había visto después de la primera de muchas de las transformaciones y enseñanzas que Liz haría sobre ella.⁴

⁴ En la tercera parte ocurre otro bautismo de la mano de Kauka: “Me saqué la ropa y me dejé llevar por Kauca que conocía el barro de su laguna, la Kutral-Có de la fiesta de todos los años [...], nosotras cuando nos metimos con Kauka en su cuerpo [de la laguna] nos tornamos peces, me puse plateada y larga y fina como un surubí y como un surubí me creció la barba me la peiné contra el cuerpo de Kauka [...]. Y nos dejamos caer en el barro y con nosotras Kauka, y con Kauka, Catriel y enseguida Rosa y Millaray y nos revolcamos hasta ser tan sapos como los sapos que nos saltaban alrededor y sapos copulamos ahí en ese barro

En ese proceso de aprendizaje la protagonista repasa con detalle, además de los dragones y las máquinas inglesas, los nuevos olores, sabores y sensaciones corporales que el mundo de Liz le provee. En la voz narradora se observa un permanente tono de fascinación por la cultura europea que remeda, de algún modo, aspectos de la literatura de viajes con un tinte sentimental que a fines del siglo XVIII puso en escena historias de amores transraciales, pero sometidas dramáticamente a las jerarquías coloniales y que Mary Louise Pratt analiza exhaustivamente en *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación* (1992). En la novela de Cabezón Cámara, el encantamiento de la China está signado tanto por el valor que le da a la cultura europea, como por la comparación con el pasado del que quiere alejarse:

Empezaba a conocer un miedo nuevo: si antes había vivido temiendo que la vida fuera eso, la Negra, Fierro, el rancho, entonces temía que se acabara ese viaje, esa carreta, el olor de la lavanda, la forma de las primeras letras, la vajilla de porcelana, los zapatos con cordones y tacones y todas las palabras en dos lenguas (24).

Y un poco más adelante:

No solo fueron los shoes y su leather: fueron las sábanas y el cotton, mi enagüita de silk que era de China, la verdadera china con chinas de verdad, los pullovers, la wool: todo era otra piel sobre mi piel. Todo era suave y cálido y me acariciaba y sentía una felicidad a cada paso, cada mañana cuando me ponía la enagüita y arriba el vestido y el pullover, me sentía por fin completa ahí en el mundo como si hasta entonces hubiera vivido desnuda, más que eso desollada (25).

El deslumbramiento, entonces, con la cultura europea (más específicamente, el imperio de Inglaterra) tiene también su raíz en la clase social: pertenecer a la cultura de Elizabeth permite a la China dejar de lado la desnudez dolorosa de las carencias para, en cambio, poder vestirse, comer, ser cuidada, aprender a leer y a escribir. En este juego de seducción que significa acceder a la materialidad de una cultura desconocida se inicia, además, un vínculo amoroso disidente. A diferencia del proceso de Conquista, aquí la colonización no es violenta, pero el vínculo signado por el deseo inaugura, también, un proceso de colonialidad del saber entendido, según Mignolo (2007), como aquel que guarda relación con el carácter eurocéntrico del conocimiento moderno articulable con las formas de dominación colonial-imperial. La construcción amorosa se sostiene en una relación de superioridad que otorga la posesión de un saber que el otro

que parecía el principio del mundo y como habrá sido en el principio nos amamos todos sin pudores" (Cabezón Cámara 2017a: 153-154). En ese barro del paraíso "original" volverá a recrearse la identidad de la China.

(aquí, la otra/otro) desea adquirir: la cultura inglesa y el amor lésbico.⁵ Esta construcción amorosa no es privativa del vínculo lésbico entre ellas porque luego se practica también en las comunidades indígenas del Paraná que aparecen en el cierre de la novela y plantea, sin duda, una fuerte subversión con la tradición de los vínculos heterosexuales que atraviesan la obra de José Hernández.

Tanto en el inicio de la novela como en el final, la naturaleza y los cuerpos tienen una presencia central: las dos mujeres comienzan una travesía por el desierto-pampa, espacio en el que se reconocen y traman un lazo corporal que las protege de una naturaleza representada como indómita, para finalizar construyendo comunidad en un ambiente edénico. En estas instancias, la desnudez y el contacto con el agua (más precisamente el agua-bautismal), se configura como libertad: en un primer momento, la China, cuando se descubre liberada de la violencia de Fierro, “Fingiendo un dolor que era tanta felicidad corría leguas desde el caserío hasta llegar a una orilla del río marrón, me desnudaba y gritaba de alegría chapoteando en el barro con Estreya” (14) y, en el final, también se produce un rito de iniciación teñido de realismo mágico que marca el ingreso a esa vida en comunidad con la naturaleza en la que la indistinción de género y especie es posible:

Me saqué la ropa y me dejé llevar por Kauka que conocía el barro de su laguna, la Kultra-Có de la fiesta de todos los años pero no sentí barro; supe que estaba pisando la lengua de ese animal que hasta entonces no había sabido animal, tiene fondo y borde de lengua la laguna y el agua es su cuerpo y su cuerpo está lleno de piedras y plantas y peces y pedazos de árboles y nosotras cubos metimos con Kauka en su cuerpo nos tornamos peces (153).

Al principio de la historia la China es una mujer cisheterosexual. Sin embargo, no son decisiones voluntarias ni conscientes, sino que obedecen a la performatividad (Butler 2007). El encuentro con Liz activa la posibilidad en la China de sentir amor, sentir deseo y la posibilidad de cambiar su apariencia, ser leído como varón, como mujer o estar en un lugar por fuera del binarismo. La China no finge ser una u otra identidad, sino que experimenta ese “nuevo género como un descubrimiento de quién puede ser por fuera de las normas que le han impuesto un género femenino”

⁵ Aunque no nos detendremos en este aspecto, es importante advertir también que la China aprende y utiliza el inglés para poder comunicarse con Liz: “Párasito de las vacas son, piojos de ganado”, me dijo un día Liz, ‘they are cow’s parasites, cattle lice’ fue la frase” (Cabezón Cámara 2017a: 74). Es decir, como la Malinche, oficia de intérprete entre dos culturas, y también la China incorpora la lengua de la comunidad indígena de la tercera parte. La voz de Elizabeth, por su parte, es referida por la China en inglés, pero esa forma de presentar la otra lengua pareciera una elección de la voz narradora ya que en el apartado “Los cimientos del polvo” explicita que aprende español: “Una very good sign, dijo y entendí, no sé cómo le entendía casi todo casi siempre, y le contesté sí, ha de ser de buen augurio, Colorada, y cada una repitió la frase de la otra hasta decirla bien, éramos un coro en lenguas distintas, iguales y diferentes como lo que decíamos, lo mismo y sin embargo incomprendible hasta el momento de decirlo juntas” (18).

(Rodríguez González: 140). Dice la protagonista al relatar el encuentro con los indígenas: “Así nos vieron, como una caravana regida por una carreta con sus tres personas, una mujer, un hombre y un alma doble” (Cabezón Cámara 2017a: 148).

2. Entre el desierto y la abundancia: figuraciones de la naturaleza americana

Desde el origen de la literatura argentina en el siglo XIX, la representación del desierto tiene una presencia constante a partir de las configuraciones iniciales en las obras de Domingo F. Sarmiento y Esteban Echeverría. Lucía De Leone (2016) llama la atención sobre el creciente interés en temas y ambientes rurales que se observa en ciertas zonas de la literatura argentina contemporánea y menciona, por ejemplo, la obra de Hernán Ronsino, Iosi Havilio, Selva Almada, Cristina Iglesia, Michel Nieva, entre otros. Advierte que “[e]l campo es menos un sitio homogéneo que un espacio expandido y expansivo, una renovada cantera de imaginarios, materiales, representaciones, temporalidades y usos múltiples que conviven en la escena cultural contemporánea” (195). *Las aventuras de la China Iron* se inserta en esta serie y, aunque en muchos planos parodia las propuestas existentes en la tradición argentina (Jaroszk 2021; Regazzoni 2019), en algunas zonas se puede observar que la representación del desierto emula la del siglo XIX.

En una entrevista de 2018, Cabezón Cámara comenta que:

Cuando estaba escribiendo la *China* y leyendo mucha gauchesca, lo que veo es una especie de correlato literario de la consolidación del estado argentino, o sea, desde la Revolución hasta la Generación del 80, la gauchesca histórica digamos. Y a mí me hubiera gustado que el estado argentino se consolidara de otro modo. No agroextractivista, no latifundista. Que es lo mismo que decir: no en base a la trituración y al uso de los cuerpos de tantos millones de personas como mierda o como materia prima.

Y aparte lo veo muy en relación a lo que nos está pasando ahora: sigue siendo un estado extractivista y un estado criminal, que solo existe merced y gracias al sacrificio, y no lo digo en términos religiosos, sino en término de ganado, si querés, de millones y millones de personas (s/p).

Cabezón Cámara parte de una crítica al modelo productivo y político que sostiene la conformación del Estado-Nación argentino cuyos cimientos continúan hasta hoy. Sin embargo, la representación del desierto, el lugar en el que nació todo, es similar a la de Sarmiento. En el capítulo I de *Facundo*, Sarmiento propone una descripción del país:

La inmensa extensión de país que está en sus extremos, es enteramente despoblada, y ríos navegables posee que no has surcado aún el frágil barquichuelo. El mal que aqueja a la República Argentina es la extensión: el desierto la rodea por todas partes, y se le insinúa en las entrañas; la soledad, el despoblado sin una habitación humana, son, por lo general, los límites

incuestionables entre unas y otras provincias. Allí, la inmensidad por todas partes: inmensa la llanura, inmensos los bosques, inmensos los ríos, el horizonte, siempre incierto, siempre confundiéndose con la tierra, entre celajes y vapores tenues, que no dejan, en la lejana perspectiva, señalar el punto en que el mundo acaba y principia el cielo. Al sur y al norte, acéchanla los salvajes, que aguardan las noches de luna para caer, cual enjambre de hienas, sobre los ganados que pacen en los campos y sobre las indefensas poblaciones (29).

Además de la famosa frase que contiene el germen del proyecto de la Generación del 37 llevado a cabo por la Generación del 80, en este fragmento se presenta una naturaleza que vuelve hostil la existencia del ser humano. De ahí el uso de palabras como “inmensidad”, “incertidumbre”, el acecho de los salvajes y la indefensión de la civilización. Aquellos miedos retratados por Sarmiento se repetirán en el viaje en carreta de las protagonistas de la novela. Allí la travesía por la pampa es libertad y vacío, es descubrimiento y repetición. En la primera y segunda parte de *Las aventuras de la China Iron*, se cuele la representación de la llanura como espacio vacío, hostil y con una horizontalidad vertiginosa –un horizonte siempre incierto, siempre confuso, diría Sarmiento–. Desde el inicio, la mirada de la China reproduce la representación cristalizada del desierto que, solo en escasas ocasiones parece reconocer como propio: “todo era gris y polvoroso” (Cabezón Cámara 2017a: 11), “[e]ra un cauce de vacas en veloz caída horizontal: así caen los ríos en *mi tierra*, comuna velocidad que a la vez es un ahondarse, y así vuelvo al polvo que todo lo opacaba desde el principio” (12); para rápidamente, en cambio, tomar distancia de esa tierra y comenzar a nombrarla (a mirarla) con ajenidad: “la ferocidad de *esa pampa*” (12), “cómo saber de *esa planicie* toda igual” (17), “*la pampa es* también un mundo hecho para que viaje el sonido en todas direcciones, no hay mucho más que silencio” (18); para luego, optar por la mirada extranjera sobre esta tierra que, también, se vuelve otra: “Liz vivía con el temor de ser tragada por *esa tierra salvaje*. Tenía miedo de que *nos devorara a todos*, de que termináramos siendo parte de ella como Jonás fue parte de la ballena” (19). Es decir, la voz narradora toma distancia de su lugar de origen y se mimetiza con la mirada extranjera sobre lo propio:

El primer precio de tanta felicidad fue el polvo. Yo, que había vivido entera adentro del polvo, que había sido poco más que una de las tantas formas que tomaba el polvo allá, que había sido contenida por esa atmósfera –es también cielo la tierra de la pampa–, comencé a sentirlo, a notarlo, a odiarlo cuando me hacía rechinar los dientes, cuando se me pegaba al sudor, cuando me pesaba en el sombrero. Una guerra le declaramos aun sabiendo que esa guerra la perdemos siempre: tenemos los cimientos en el polvo (20).

Esta percepción del espacio propio como hostil y también como barbarie va *in crescendo* a medida que la China se sumerge en el relato que

realiza Liz sobre su tierra natal. De este modo, ese espacio se construye no solo como el lugar de lo deseado, sino como el de la civilización:

esa carreta que avanzaba sin declives ni subidas, esa llanura vacía que empezaba a ser tan chata como es para los que han visto montañas y colinas. La pampa enorme se me allanaba más con cada cuento de su Londres atestada y cubierta de humo; el desierto se me llenaba de horizonte contra las selvas africanas; los yuyos duros, los yuyos suaves y los pequeños arbustos se me achaparraban contra los bosques de Europa; estos ríos sin orillas contra los de su Inglaterra bordeados de casas de ladrillos rojos, ay, tan distintos de los nuestros bordeados de barro y sin más alrededor que juncos y gallaretas y garzas y flamencos. (28)

En *Facundo o civilización y barbarie en las pampas argentinas* de Domingo Faustino Sarmiento, la inmensidad de la llanura genera incertidumbre y cierta angustia que incita a la escritura. En otras palabras, la pampa se convierte en móvil de escritura, en motor desde el cual se narra, en motivo literario. Recordemos el citado fragmento del capítulo II, "Originalidad y caracteres argentinos":

¿Qué impresiones ha de dejar en el habitante de la República Argentina el simple acto de clavar los ojos en el horizonte, y ver..., no ver nada? [...] ¿Qué hay más allá de lo que ve? ¡La soledad, el peligro, el salvaje, la muerte! He aquí ya la poesía: el hombre que se mueve en estas escenas se siente asaltado de temores e incertidumbres fantásticas, de sueños que le preocupan despierto (88).

La llanura asociada al desierto representa el lugar de la "nada" para Sarmiento y del "vacío" en palabras de la China. El espacio que provoca tormentos ("pesadillas" para el personaje de Cabezón Cámara y "temores e incertidumbres" para el habitante argentino en Sarmiento) desencadena, para ambos, el motor de la escritura: es poesía para Sarmiento y catarsis para la China:

Tampoco sabía yo qué era un desierto aunque me daba cuenta de que tanto vacío no podía ser naturaleza en esa pampa; no sabía que un desierto era justamente eso, un territorio sin población, sin árboles, sin pájaros, casi sin más vida que la nuestra durante el día, creía que era el nombre del lugar donde vivían los indios nomás. Como fuera, aquel se tornaba cada día más perturbador; empezamos a tener pesadillas por las noches y a veces también durante el día. Contra esas pesadillas empecé a escribir (21).

A medida que avanza la impronta civilizadora en la China, el espacio se vuelve más incómodo. El desierto, desde esta mirada, cada vez se diferencia menos de los discursos que lo entendían como un lugar improductivo desde una mirada imperial. Las llanuras están vacías solo si las comparamos con el proyecto agropecuario de la Generación del 80 y con la mirada civilizatoria centrada en las ciudades. Recordemos las preguntas retóricas de Sarmiento:

¿Hemos de cerrar voluntariamente la puerta a la inmigración europea que llama con golpes repetidos para poblar nuestros desiertos, y hacernos, a la sombra de nuestro pabellón, pueblo innumerable como las arenas del mar? ¿Hemos de dejar, ilusorios y vanos, los sueños de desenvolvimiento, de poder y de gloria, con que nos han mecido desde la infancia, los pronósticos que con envidia nos dirigen los que en Europa estudian las necesidades de la humanidad? Después de la Europa, ¿hay otro mundo cristiano civilizable y desierto que la América? ¿Hay en la América muchos pueblos que estén, como el argentino, llamados, por lo pronto, a recibir la población europea que desborda como el líquido en un vaso? (18).

Liz continua la representación de la inmigración deseada: enseña los placeres de una nueva sexualidad y una buena vida material (ropa y comida). La mirada sobre la pampa reproduce la representación del desierto decimonónico como espacio vacío y, bajo esa planicie uniforme, late el conocimiento de lo que vendrá. Esa llanura será la llanura del trigo y las vacas, primero, y de la soja transgénica y agrotóxicos, después.⁶ Ese implícito adelanto en el tiempo hará que la comunidad en construcción deba recorrer un camino de vuelta hacia el este para encontrar el espacio abundante en la naturaleza prolífica y exuberante del Paraná. La China relata la decisión de huir de esas tierras asediadas por el proyecto modernizador, ahora como parte de un nuevo “nosotros” que incluye indígenas, gauchos desterrados e inmigrantes.

Se conoce el futuro inmediato y otra vez vuelve un rumor de estos otros tiempos en los que se escribe y se lee la novela. Salir, moverse, escapar, replegarse es un acto de resistencia y de preservación ante el opresor como lo han hecho las comunidades indígenas desde el proceso de conquista y colonización, y como lo hacen Cruz y Fierro en el poema gauchesco. Si las llanuras no son un lugar donde habitar, la pampa tomará otra significación: el desierto, el viaje por la llanura en ese hogar de la carreta, a nivel del tiempo narrativo, se convierte en un “mientras tanto”. Es el espacio-tiempo que se transita para llegar de un lado de la dicotomía al otro: de la “civilización” organizada por el incipiente gobierno argentino a la “barbarie” de las comunidades indígenas. El desierto es el tiempo de aprendizaje que culmina con los encuentros sexuales entre la China y Liz en la estancia de Hernández. Los frutos de esa preparación se recogerán en la vida que construyan junto a los indígenas.

⁶ A lo largo de la novela aparecen algunas breves marcas del presente de la enunciación, saltos a un “hoy” que no puede ubicarse con precisión en una fecha concreta. Es un futuro, el futuro de las ciudades: “Si no fuera por los sueños, por esas pesadillas donde soy otra vez una niña sucia y sin zapatos, dueña sólo de dos trapos y un perrito como un cielo, si no fuera por el golpe que siento acá en el pecho, por eso que me angosta la garganta las pocas veces que voy a la ciudad y veo a una criatura flaca, despeinada y casi ausente, si no fuera por, en fin, los sueños y los estremecimientos de este cuerpo, no sabría si es verdad lo que les cuento” (Cabezón Cámara 2017a: 16).

En este sentido, la representación del espacio americano como el paraíso terrenal, es decir, como una proyección utópica de una naturaleza armónica en la que todo es posible y que está presente ya en el *Diario* de Cristóbal Colón, se reactualiza aquí en la tercera parte de la novela: “Tierra adentro”. Del mismo modo que describe Colón a los indígenas en el relato de su primer día en Guanahani, la China señala que “La mayor parte estaban desnudos y hermosos: eran altos y tenían espaldas anchas y mandíbulas fuertes, los ojos como rayas” (Cabezón Cámara 2017a: 150) y, al igual que la naturaleza pródiga y exuberante que describe el Almirante, narra:

Habíamos llegado un día de fiesta: la plenitud del verano celebraban y con el verano la belleza de las flores y los animales y la generosidad de la tierra que prodigaba sus frutos sin pedir más trabajo que extender las manos hacia los árboles o bolear a uno de los muchos bichos que andaban dando vueltas por el suelo o flechar a los peces y los pájaros (150).

En la parte final de la novela, plausible de ubicar en la región litoraleña circundada por el río Paraná, las descripciones del paisaje, entonces, también emulan las representaciones europeas de la naturaleza americana: las primeras imágenes de sus productos alimenticios y especies autóctonas pintadas con los colores del paraíso, el exotismo, fertilidad y abundancia, que crean una imagen idílica del continente americano (susceptible, también, de ser Conquistado), se hace presente aquí. El Paraná se construye como un espacio utópico (la utopía anarquista, dice Marcela Croce [2020]) porque allí es posible no sólo la puesta en práctica del comunismo, sino también la libertad sexual, el disfrute alucinógeno y el acceso a una naturaleza desbordante y proveedora. Hacia el final, durante el relato del encuentro Tierra Adentro con los indígenas, la narradora cambia la conformación del nosotros, que hasta ese momento habían sido los seres de la carreta, para convertirse en una comunidad: “Aprendimos a ser también de maulén, armar las rukas de modo tal que abriguen y refresquen sin pesar” (165) y quienes aprenden son los nuevos integrantes de este espacio utópico: Liz, Rosa, la China. En el párrafo siguiente el “nosotrxs” cambia de composición: “entre nosotros, los lñchiñ, este es el nombre que nos dimos, los trabajos se rotan” (166).

La novela propone la construcción de una comunidad utópica o, por qué no, el paraíso perdido. En este sentido, en una entrevista, Cabezón Cámara advierte que la novela plantea, ante un momento histórico (actual) que cada vez está más cerca del fin del mundo, la realización de otras experiencias posibles:

Al final de su novela, describe un tipo de utopía comunitaria. La utopía es un género literario pero también tiene una función política: hacer posible concebir posibilidades. ¿Qué le interesaría de la utopía?

Justamente eso que decís: hacer posible concebir otras posibilidades. En este momento histórico, en el que parece, como dijo Fredric Jameson, más posible imaginar el fin del mundo que el fin del capitalismo, es hora de ponernos a

generar otras ideas de mundos posibles. En novelas pero aún más, en asambleas, en comunidades de toda índole. Es urgente. (2021: s/p)

Para la recreación de este mundo posible (y urgente), Cabezón Cámara opta por construirlo con los indígenas y, de este modo, disputa otra imagen que hoy circula en los medios de comunicación hegemónicos, en el Estado argentino y en parte de la sociedad: la del indio terrorista. Señala en otra entrevista:

Cuando lo terminé, finalicé con esta visión de los indios mucho más copada y cercana a la de Lucio V. Mansilla que a la de José Hernández. Muy delirada siempre, porque nada de esto es realismo. Sobre todo en este proceso de creación política y mediática del indio como terrorista, porque le quedan diez metros cuadrados de tierra que estos hijos de puta quieren para cultivar soja (s/d).

A la manera de Mansilla fascinado por ese otro “ranquel”, en la tensión entre darle la voz al otro y apropiarse de la voz del otro (Rotker 1999), Cabezón Cámara se fascina con la imagen antisistema de algunos colectivos originarios actuales y elige “lo indígena” para construir su utopía. Un anticipo del final puede advertirse en Rosa cuando, luego del armonioso encuentro entre Liz, su marido Oscar, y la China dice: “Qué lindo que terminó todo” (Cabezón Cámara 2017a:169) y suma un coro polifónico de varios indígenas que son caracterizados como “románticos”. En ese lugar cultural de “lo indígena” que conlleva para Cabezón Cámara una salida para la situación ambiental/productiva actual es que se recrea la vida de les lñchiñ. Se propone, entonces, la salida en el trabajo comunitario que respeta los ciclos naturales y está basado en el cuidado de todos los seres vivientes; en la realización de actividades sin diferenciación de género que conlleva, además, la rotación de las ocupaciones y responsabilidades; y en relaciones sexoafectivas libres, con la construcción de lazos familiares que se corren de la idea típica de familia y de pareja monogámica.

Este mundo se construye como respuesta al presente de enunciación, es decir, se construye una utopía que cuestiona a los vencedores del sistema productivo, así como las construcciones sociales, y se invierte su signo. Esta utopía espeja, aunque en un espejo de invertido, la construcción que hace Hernández en el canto XIII de *El gaucho Martín Fierro*. Recordemos que, ante un Estado que ha perseguido y torturado al gaucho, Fierro y Cruz eligen ir a tierra de indios ya que allí no llega la “facultá del gobierno” (Hernández: v. 2190). En las estrofas finales del poema se enumeran las bondades de la vida entre los indios: no se trabaja, el Estado no podrá maltratarlos, estarán en paz con los indios y tendrán las necesidades resueltas (la comida, el agua y alguna china). La novela de Cabezón Cámara se construye en claro contrapunto ideológico con las ideas de José Hernández, sin embargo, la búsqueda de paz y el modo de resistencia se parecen: ambos proponen la huida del sistema/gobierno/Estado hacia las comunidades indígenas y, en tierra de indios se cristalizan los deseos: no hay que trabajar, la comida y el

agua están a disposición y se proyectan o se concretan los encuentros sexuales.

3. Tensionar el pasado para imaginar el futuro

Cabezón Cámara no elige el “desierto” para la construcción de esa comunidad utópica, sino que opta por una naturaleza que se plantea como prolífica y que ya puede leerse en la pintura *Bañistas* de Florencia Bohtlingk (Buenos Aires 1966) que forma parte de la serie “La vida en la selva” en la que trabaja la flora y la fauna de la zona de Misiones. Ahí podemos ver la representación de esa utopía: cuerpos desnudos sumergidos en agua dorada, con una naturaleza desbordante y con rasgos que han sido tipificados como exóticos (plantas carnívoras, colores intensos, una mariposa azul, un tucán). Como vimos, mientras que en ese espacio exuberante la utopía es posible, la naturaleza vinculada al desierto implica un riesgo del que la China aprende a defenderse y eso lo hace a partir de la incorporación de las costumbres de la inglesa. Ambas miradas de lo americano forman parte de las representaciones que Europa ha tenido de nuestra tierra.

No hay dudas de lo disruptivo que es el libro leído, como lo ha hecho la crítica, en clave de género (Carbone y Damasseno 2021; Regazzoni 2019). Estas lecturas se pueden sustentar, también en el móvil de escritura que la misma autora explicita en varias entrevistas en las que comenta que surgió cuando fue invitada a ser escritora residente en Berkeley, donde tuvo que dictar un taller literario:

Así que pensé en dictar un taller de narrativa en verso, exageré y leí todo lo que encontré de gauchesca. Me di cuenta de que no había ningún punto de vista de mujer y quise escribir de eso. Leí mucho el Martín Fierro y lo leí también mediado por el libro de Oscar Fariña, *El gaicho Martín Fierro*, esa traducción tan bestial al siglo XXI. Y leí textos que se escribieron alrededor. Es un libro tan triste, por cómo queda, quebrado, resignado; me daba pena que ese fuera nuestro héroe nacional. Pensé en escribir otra épica, otra posibilidad de Nación, en ficción, en chiquitito. (2021, s/p)

Sabemos que son las ficciones las que fundan los imaginarios nacionales en el siglo XIX en América Latina. Lugones elige construir a Martín Fierro como héroe fundante de lo nacional. Pero tanto Hernández (o mejor, Lugones/Rojas) como Cabezón Cámara construyen y deconstruyen su épica nacional desde la ficción. Cuando los cimientos de la argentinidad se estaban armando, el relato fundante se construye en la figura del gaucho en un momento en que esta clase social relegada y denigrada por los sucesivos gobiernos, que los habían convertido en carne de cañón al llevarlos a la frontera y luego a la guerra de la llamada Triple Alianza contra el Paraguay (1865-1870), ya era un problema extinto frente al riesgo que implicaba para el Estado la masa inmigratoria con sus ideas anarquistas y socialistas. En *Las aventuras de la China Iron*, como emergente de las luchas feministas en

nuestro país, los avances en materia de derechos sexuales y reconocimiento de identidades, era (nuestro presente de enunciación ha variado drásticamente) plausible pensar y proyectar una utopía en la que las libertades individuales se conviertan en el estandarte de lucha y recreación de la utopía. Sin embargo, como vimos, ese sueño de mundos posibles no logra desarmar cristalizaciones que permean la representación del otro/e y de su entorno: el desierto vacío sobre el que la Nación (patriarcal, machista, capitalista) erigirá las bases del Estado, en contraposición a la abundancia del Paraná, sobre el que ficcionalmente Cabezón Cámara inventa las bases de una comunidad otra, por fuera de la organización político-social estatal.

* **María Virginia González** es Doctora en Letras por la Universidad Nacional de La Plata y Profesora por la Universidad Nacional de La Pampa. Ejerce la docencia en la carrera de Letras de la UNLPam. Integra el Grupo de Estudios Caribeños que dirige la Dra. Celina Manzoni en el ILH de la UBA y la Red Académica de Docencia e Investigación en el área de la Literatura Latinoamericana, KATATAY.

** **Daniela Rut Melchor** es Especialista en Estudios Sociales y Culturales por la Universidad Nacional de La Pampa y Profesora en Letras por la misma universidad. Ejerce la docencia en la carrera de Letras de la UNLPam. Participa en la Red Académica de Docencia e Investigación en el área de la Literatura Latinoamericana, KATATAY.

Bibliografía

Butler, Judith (2007). *El género en disputa*. Barcelona: Paidós.

Cabezón Cámara, Gabriela (2017a). *Las aventuras de la China Iron*. Buenos Aires: Random House.

Cabezón Cámara, Gabriela (2017b). Entrevista "Gabriela Cabezón Cámara: Escribir sobre Martín Fierro es recorrer la literatura argentina". *La Nación* (4 de noviembre). Disponible en: <https://www.lanacion.com.ar/cultura/gabriela-cabezon-camara-escribir-sobre-martin-fierro-es-recorrer-la-literatura-argentina-nid2079260/>

Cabezón Cámara, Gabriela (2020). Entrevista "Lo más interesante es pensar que se pueden crear otros mundos". *Revista Sudestada*, Edición Especial, 14. Disponible en: <https://revistasudestada.com.ar/articulo/1646/lo-mas-interesante-es-pensar-que-se-pueden-crear-otros-mundos/index.html>

Cabezón Cámara, Gabriela (2021). Entrevista "Inventar otros mundos posibles". *Diar Critik. Le magazine qui met l'accent sur la culture*. Disponible en: <https://diacritik.com/2021/05/10/gabriela-cabezon-camara-inventar-otros-mundos-possibles-las-aventuras-de-la-china-iron/>

Carbone, Silvina y Damasseno, María (2021). "Las Aventuras de la China Iron: la re-escritura del Martín Fierro en clave QUEER". En *Actas de las XIV Jornadas de*

- Sociología. Facultad de Ciencias Sociales.* Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.
- Colautti, Sergio G. (2020). "Las aventuras de la China Iron, de Gabriela Cabezón Cámara". *Argus-a*, 38, 10. s/p.
- Croce, Marcela (2020). "Provocaciones al canon: género y crítica acicateados en *Las aventuras de la China Iron*". *Palimpsesto*, 10. 15–23.
- De Leone, Lucía (2016). "Imaginaciones rurales argentinas: el campo como zona de cruce en expresiones artísticas contemporáneas". *Cuadernos de Literatura*, 40, 20. 181-203.
- Echeverría, Esteban (2000 [1871]). "El matadero". Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: Alicante.
- Hernández, José (2002). *El gaúcho Martín Fierro*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponible en: <https://www.cervantesvirtual.com/obra/el-gaucho-martin-fierro--1/>
- Jaroszuk, Bárbara (2021). "Negociando el mapa de lo posible: *Las aventuras de la China Iron* de Gabriela Cabezón Cámara". *Studia Neophilologica*, 93. 357-378.
- Mignolo, Walter (2007). *La idea de América Latina, La herida colonial y la opción poscolonial*. Barcelona: Gedisa.
- Mignolo, Walter (1989). "Sobre alfabetización, territorialidad y colonización. La movilidad del sí mismo y del otro". *Dispositivo*, XXIV. 1-2. 219-229.
- Peinador, Minerva (2021). "Refundando la patria argentina, desdibujando límites normativos. *Las aventuras de la China Iron*, de Gabriela Cabezón Cámara". *Romanica Olomucensia*, 33/2. 289-304.
- Pratt, Mary Louise (1992). *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.
- Quijano, Aníbal (2014). *Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder: antología esencial*. Buenos Aires: Clacso.
- Rodríguez González, Daniela R. (2021) "Las aventuras de la China Iron desde la teoría de Judith Butler". *Revista de Lengua y Literatura*, 39. 134-146.
- Rotker, Susana (1999). *Cautivas. Olvidos y memoria en la Argentina*. Buenos Aires: Ariel.
- Regazzoni, Susanna (2019). "Un estallido multicolor. El desierto argentino de Gabriela Cabezón Cámara". *Oltreoceano*, 15. 205-216. Disponible en: <https://riviste.forumeditrice.it/oltreoceano/article/view/916>
- Sarmiento, Domingo Faustino (1971 [1845]). *Facundo. Civilización y Barbarie*. Buenos Aires: Kapeluz.
- Todorov, Tzvetan (1982). *La conquista de América: el problema del otro*. México: Siglo XXI.



Esta obra se encuentra bajo licencia de Creative Commons