

#28

«¿QUÉ MÁS IBA A HACER LA POBRE?» DEL MARTÍN FIERRO A LA CHINA IRON, REESCRIBIR LOS DISCURSOS QUE FUNDARON LA NACIÓN ARGENTINA

Daniela Dorfman

LICH-UNSAM

<https://orcid.org/0000-0003-0145-5704>

Artículo || Recibido: 20/02/2022 | Aceptado: 14/11/2022 | Publicado: 01/2023

DOI 10.1344/452f.2023.28.8

dorfman1@bu.edu

Ilustración || © Hugo Guinea Marca – Todos los derechos reservados

Texto || © Daniela Dorfman – Licencia: Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional de Creative Commons



UNIVERSITAT DE
BARCELONA



Resumen || Este artículo contrasta los discursos y concepciones que sustentaron la fundación de la Nación Argentina en el siglo XIX con aquellos que propone la novela de Gabriela Cabezón Cámara, *Las aventuras de la China Iron* (2017), al narrar la fundación ya no desde la voz y perspectiva de Martín Fierro sino desde las de su mujer, la China Iron. El artículo reflexiona sobre las condiciones de inteligibilidad cultural que definen vidas posibles, sobre cómo esas epistemologías se construyen social y políticamente y se transforman históricamente, y sobre las condiciones de posibilidad que habilitan formas más fluidas de subjetivación, relación, y organización comunitaria.

Palabras clave || Argentina | Siglo XIX | China Iron | Nación | Mujeres | Parentesco

“¿Qué más iba a hacer la pobre?” From Martín Fierro to China Iron: Re-Writing the Discourses that Founded the Argentine Nation

Abstract || This article contrasts the discourses that founded the Argentine Nation in the 19th century with those proposed by Gabriela Cabezón Cámara’s novel *The Adventures of China Iron*, where she switches the foundational narrative from Martín Fierro’s perspective to his wife’s, China Iron. The article reflects on the cultural intelligibility that defines our lives, on how these epistemologies are socially constructed and historically transformed, and on the conditions of possibility that would enable more fluid ways to subjectivize ourselves, relate to each other, and organize as a community.

Keywords || Argentina | 19th Century | China Iron | Nation | Women | Kinship

«¿Qué más iba a hacer la pobre?» Del Martín Fierro a la China Iron, reescriure els discursos que van fundar la Nació Argentina

Resum || Aquest article contrasta els discursos i concepcions amb què es va fundar la Nació Argentina al segle XIX amb aquells que proposa la novel·la de Gabriela Cabezón Cambra, *Las aventuras de la China Iron* (2017), perquè narra la fundació ja no des de la veu i perspectiva de Martín Fierro sinó de les de la seva dona, la China Iron. L'article reflexiona sobre les condicions d'intel·ligibilitat cultural que defineixen vides possibles, sobre com aquestes epistemologies es construeixen social i políticament i es transformen històricament, i sobre les condicions de possibilitat que habiliten formes més fluides de subjectivació, relació i organització comunitària.

Paraules clau || Argentina | Segle XIX | China Iron | Nació | Dones | Parentesc

No hay poder capaz de fundar el orden en la sola coacción de los cuerpos por los cuerpos. Se hacen necesarias fuerzas ficticias.

Paul Valéry: «Prólogo a las *Cartas Persas*»

<1> Quisiera agradecer a Fernando J. Rosenberg y a Juan Torbidoni los inteligentes comentarios con que contribuyeron a este artículo.

En su texto *El grito de Antígona* (1998), Judith Butler retoma la pregunta de George Steiner acerca de qué pasaría si el psicoanálisis hubiera tomado a Antígona en lugar de Edipo como punto de partida, para pensar la construcción social y política de las relaciones familiares. Ella postula que, dado el incesto de Edipo con su madre Yocasta, por el que Antígona resulta hija y hermana de Edipo simultáneamente, y dado también lo que Butler lee como sentimientos incestuosos de Antígona hacia su hermano-sobrino Polinices, Antígona resulta «alguien para quien las posiciones simbólicas se han convertido en incoherentes» (2001: 40). Por lo tanto, lejos de representar (las leyes de) el parentesco —como se la suele leer por su insistencia en enterrar al hermano enfrentando la prohibición de Creonte, que encarnaría (las leyes de) el Estado— Antígona representaría, en cambio, los límites de la inteligibilidad cultural respecto de los parentescos. A Butler no le interesa en este caso lo incestuoso en sí mismo, acude a esa prohibición para pensar otro tipo de relaciones «prohibidas» y excluidas de los sistemas de representación. Es ahí donde la pregunta de Steiner le viene bien para aprovechar la oportunidad política que surge cuando se muestran los límites de la representación y la representatividad: le permite señalar que, en tanto «aberración del parentesco» (2001: 32), Antígona no encuentra su lugar dentro de la ciudadanía (acompaña a Edipo en su exilio, queda fuera del orden de la polis cuando entierra a su hermano en contra de las leyes, y es condenada a muerte) y que eso expone el carácter social del parentesco, su relación con las epistemologías que gobiernan la inteligibilidad cultural y que son socialmente construidas. De ahí, entonces, la pregunta por la mutua implicancia entre familia y Estado, si puede existir el Estado sin la familia como sistema de apoyo y de mediación y, viceversa, si puede existir la familia sin el apoyo y la mediación del Estado.

Es en este sentido que me interesa la novela de Gabriela Cabezón Cámara, *Las aventuras de la China Iron* (2017) porque pienso que, a su manera, hace un movimiento similar¹. Al narrar la fundación de la Nación argentina ya no desde la voz y perspectiva de Martín Fierro —cuyo relato fue declarado texto nacional— sino desde las de su mujer, la China Iron, el texto muestra cómo la mutua implicancia entre familia y Estado fue construida en el caso de Argentina en las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX. Como vamos a ver, la novela construye un tipo de comunidad diferente: una Nación sin Estado, habitada por aquellos a quienes el proyecto nacional de 1880 excluía, donde las vidas se expanden en la liberación de las categorías que formaron al sujeto moderno. Así, Cabezón Cámara plantea cuáles podrían haber sido las condiciones que hicieran

posible otras vidas, y evidencia cómo las epistemologías de la inteligibilidad cultural que Butler expone a partir de la figura de Antígona se construyen y se transforman social e históricamente.

Pero empecemos por el título de este artículo, ese «¿Qué más iba a hacer la pobre?» que dice Martín Fierro cuando después de pasar tres años en la frontera, supuestamente defendiéndola de las incursiones de los indios, viéndose maltratado por el ejército, no pagado, con hambre y mal vestido, decide desertar y volver a su rancho. Al llegar no encuentra nada ni a nadie y, entonces, dice:

Al dirme dejé la hacienda	Después me contó un vecino
que era todito mi haber;	que el campo se lo pidieron,
pronto debíamos volver,	la hacienda se la vendieron
según el Juez prometía,	pa pagar arrendamientos,
y hasta entonces cuidaría	y qué sé yo cuántos cuentos;
de los bienes la mujer.	pero todo lo fundieron.

[...]

Y la pobre mi mujer	No es raro que a uno le falte
Dios sabe cuánto sufrió!	lo que a algún otro le sobre;
Me dicen que se voló	si no le quedó ni un cobre
con no sé qué gavilán, sino de hijos un enjambre,	
sin duda a buscar el pan	¿qué más iba a hacer la pobre
que no podía darle yo. para no morirse de hambre?	

(Hernández, 1999: VI, 33-34)

Me interesa esa pregunta, en principio, porque es donde parece inscribirse la novela de Cabezón Cámara. El relato de la novela empieza antes, cuando la leva —que reclutaba hombres para servir en el ejército— se lleva a Martín Fierro a la frontera y la China cuenta que pasó esos días «fingiendo un dolor que era tanta felicidad que 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», el perro (2019: 14). La novela empieza antes, digo, pero la escritura de la novela parece un intento por responder esta pregunta que hace Martín Fierro —«la bestia de Fierro» como lo llama ella— o más bien abrir la pregunta a otras respuestas, ya que la respuesta implicada en la interrogación de Fierro y en el texto de Hernández es que la única opción disponible para la China —para las chinas— era irse con otro hombre que la mantuviera.

Las aventuras de la China Iron imagina una representación alternativa de esa mujer cuyo marido era tomado por el Estado y que se encontraba de golpe sola con sus hijos; además, imagina que esas representaciones de vidas alternativas habilitarían a su vez procesos identificatorios y, finalmente, la conformación de una Nación también alternativos. Y lo que creo que el texto logra con su representación es mostrar, no solo que sí había otras opciones, sino cómo el pro-

yecto liberal elevó sus propias ideas político-sociales acerca del Estado, la familia, y la mujer, al estatus de estructuras elementales de inteligibilidad cultural para poder, así, ocluir esas otras opciones disponibles.

La «generación del 37» —de la que es parte Domingo F. Sarmiento, y de la que será heredera la llamada «generación del 80» que va a llevar a cabo la consolidación del Estado nacional— pensaba la construcción de la Nación en términos vinculados con el género, pero frecuentemente eliminaba el potencial de las mujeres favoreciendo el vínculo entre hombres: construir la Nación estaba en manos de los hombres y estos podían apropiarse del poder que percibieran en lo femenino². Los hombres se apropian de la voz femenina y las mujeres son relegadas al silencio del hogar, y a dar al hombre un refugio, bajo el supuesto de que su rol era asegurar la «virtud» nacional a través de su «ventaja biológica» como madres.

En su libro *Entre civilización y barbarie. Mujeres, Nación y Cultura literaria en la Argentina Moderna*, Francine Masiello analiza cómo, mientras esto circulaba, se estaba formando otra versión de la misión civilizadora. Escritoras unitarias usaban el espacio doméstico para reflexionar sobre problemas sociales y sobre el futuro de la Nación, con la idea de ligar la perspectiva de las mujeres a un nuevo discurso para la formación nacional y de entrar a la escena pública a través de la autoría. Masiello cuenta una escena que me parece reveladora al respecto: Sarmiento —que es Presidente de Argentina cuando se publica la primera parte de *El Martín Fierro*, conocida como la *Ida*, en 1872— empieza su carrera periodística en *El Zonda*, un semanario de la provincia de San Juan, cuyo contenido, dice Masiello, estaba escrito fundamentalmente por él, incluyendo las cartas de los lectores. En 1839, Sarmiento escribe la carta de una supuesta lectora, «Josefa Punttiaguda», parodiando el lenguaje popular con errores, matices coloquiales y «barbarismos», y escribe también la respuesta donde le dice «Señora, china, mulata o lo que U. sea: Por el lenguaje de su carta mas que por su curiosidad la creemos a U. una muger» (Masiello, 1997: 39) y pasa a instruirla sobre el uso correcto del lenguaje. Es decir que él escribe una carta falsa con errores para poder corregirle la escritura a la mujer que supuestamente la envió, mostrando así su deseo de controlar todos los discursos. Y al apropiarse de la voz femenina, de la voz del otro, y desplazarse a la esfera del discurso subalternizado para resaltar el discurso propio, afirma su derecho, o su decisión, de expandir su influencia y sus ideas a todos los ámbitos y a todos los ciudadanos.

Masiello se detiene a estudiar algunos de los mecanismos que, en ese contexto, usaron las escritoras del período para publicar en esos años, acudiendo al uso de pseudónimos y escribiendo en otras lenguas para intentar subvertir la república de las letras expresando una voz que impugnara o, al menos, quebrara la hegemonía cultural masculina. Las mujeres escritoras empiezan a aparecer hacia 1840; en 1860 Rosa Guerra y Eduarda Mansilla ya escribieron sus versiones

<2> Tras la independencia de la corona española en 1816, en Argentina se produjo una serie de guerras civiles. La «generación del 37» —entre quienes estaban Domingo Faustino Sarmiento, Juan María Gutiérrez, Esteban Echeverría y Juan Bautista Alberdi, entre otros— fue un movimiento intelectual argentino de mediados del siglo XIX, que buscaba el abandono de los modos monárquicos heredados de la colonia española y la instalación de una democracia. Sus ideas eran transmitidas mediante sus obras literarias y tuvieron crucial importancia durante el período conocido como de «Organización Nacional» (entre 1852 y 1880). El nombre del movimiento proviene del hecho de que en 1837 se creó el Salón Literario al que la mayoría de sus miembros pertenecieron y cuyas discusiones literarias tenían un hondo contenido político.

Por su parte, se conoce como «generación del 80» a la élite argentina que gobernó el país durante los años 1880 y 1916. La denominación apareció en la década de 1920 referida a una generación de literatos, pero, dado que la mayoría de los escritores del período fueron también políticos de importancia, a mediados de los años 50, el término se empezó a aplicar a los políticos.

La delimitación más exacta del término «generación del 80» la da David Viñas, en *Literatura argentina y realidad política* (1964), donde la define como un conjunto de dirigentes intelectualizados, herederos conscientes de la generación del 37, oligárquicos y ligados a la producción ganadera. Desde 1970 ese es el sentido con el que se usa mayoritariamente, con matices más o menos favorables o desfavorables, según el punto de vista del autor.

propias del relato y de la figura de la cautiva —que había aparecido en las crónicas de la conquista y después, famosamente, en el poema de Esteban Echeverría— y para 1872, cuando se publica la *Ida del Martín Fierro*, estas escritoras ya publicaban y no solo eran leídas, sino que también eran populares. Es en el siglo XX cuando sus nombres caen en el olvido (siendo rescatadas y revalorizadas ahora, en el contexto de los feminismos actuales, gracias al trabajo y la decisión de investigadorxs y editorxs).

En cuanto a las representaciones de la distribución de roles de género, los documentos culturales decimonónicos muestran roles menos estables de lo que podríamos esperar, y las posiciones varían según el momento histórico de acuerdo a la situación política. Más adelante, en 1880, se consolida el proyecto nacionalista liberal y se fijan los roles, pero antes de eso —especialmente en el llamado período de organización nacional, desde el fin del régimen rosista en 1852, hasta 1880— los discursos políticos y culturales circulaban libremente y mostraban un orden social sacudido por la revolución y el caudillismo, en el que el estatuto de los roles de género no podía predecirse con certeza. Masiello cuenta que los escritores daban lugar a ideas conflictivas sobre el género y la familia, y a representaciones fluidas en las que el marido o padre era representado con rasgos feminizados, papeles tradicionalmente femeninos como el de madre y esposa se investían de poderes patriarcales, y mujeres eran descriptas en actitudes relacionadas con lo masculino que llegaban incluso a poner en cuestión la institución matrimonial.

Por eso creo que la pregunta para esta narración desde la perspectiva de la mujer de Martín Fierro es ¿qué es lo que hace?: ¿qué hace Gabriela Cabezón Cámara en *Las aventuras de la China Iron* con el *Martín Fierro*, y qué hace con lo que los letrados del siglo XIX (José Hernández) y los intelectuales del XX (Leopoldo Lugones, que lo declara poema nacional) hicieron con el *Martín Fierro*? Es decir: ¿cuál es la operación literaria? Y, sobre todo, ¿cuál es la intervención político-cultural que viene a realizar este texto? ¿Es un intento de corregir mitos nacionales? ¿De crear otros mitos? ¿De definir un nuevo modelo de Nación? ¿O es un rechazo del discurso mismo de lo nacional?

Estas reapariciones rizomáticas pero frecuentes del universo de la literatura argentina del siglo XIX, e incluso más específicamente de la gauchesca, en la literatura contemporánea invocan, para mí, la pregunta por su ocurrencia: ¿por qué, para qué y cuándo la literatura argentina insiste en ese retorno al origen, y qué es lo que va a buscar a la gauchesca?

Ahora yendo más específicamente al *Martín Fierro*, aunque es leído como una respuesta de José Hernández a Sarmiento, como el uso de la voz del gaucho para confrontar con la política oficial encarnada entonces en el gobierno de Sarmiento, coherentemente con las concepciones de la «generación del 37», en el *Martín Fierro* la

construcción nacional está en manos de hombres y prácticamente no aparecen mujeres. La China incluso, la mujer del propio Martín Fierro, solo aparece relatada por él, nunca la vemos o escuchamos directamente a ella (como sí escuchamos a sus hijos, por ejemplo, en la *Vuelta*) y Martín Fierro principalmente habla de ella para decir lo que él perdió por ser enviado a la frontera.

Cuando, en 1972, el Instituto Salesiano de Artes Gráficas organiza una publicación en Homenaje a José Hernández por los cien años de la publicación de *El Gaucho Martín Fierro* e invitan a participar a Victoria Ocampo, ella escribe un texto que titula «Las mujeres y el *Martín Fierro*» y que, significativamente, tiene solo una página. Es un texto divertido porque se puede ver la incomodidad de Victoria Ocampo con el pedido de homenajear a Hernández, se nota que lucha con el propósito del texto que está escribiendo, y que intenta cumplir con el homenaje pero sin decir mucho. Es una escritura evasiva, que por buena parte de su única página no se mete en el texto: agradece la invitación, habla de lo que la une a Hernández — que es su pariente— y establece sus lazos genealógicos mediante una antepasada común que une a la familia Ocampo con la familia Hernández mediante los Pueyrredón. Hasta que en un momento compara el *Martín Fierro* con dos textos de T. E. Lawrence donde solo hablan y actúan hombres y, sin embargo —dice—, no le dieron la sensación como *Martín Fierro* de «quedar en cuarentena por tiempo indeterminado» (2001: 999). Entonces entiende que no debe ser la ausencia de mujeres lo que la inquieta sino otra cosa. Cito un poco *in extenso*: ella dice «A decir verdad la mujer asoma en *Martín Fierro*; nunca en *Siete pilares* [uno de los dos libros de Lawrence que había nombrado]. Pero ¿en qué forma asoma?» (2001: 999) y cita el texto de Hernández: «Tuve en mi pago en un tiempo / hijos, hacienda y mujer...» Entonces sigue Victoria Ocampo:

(El orden en que enumera estas tres posesiones señala su importancia) Tendría que dedicarme a analizar por qué motivo siento que el de la daga de oro se dirige a mí como cualquier hijo de vecino (sin discriminación), mientras que el del facón se dirige a sus compañeros varones exclusivamente (2001: 1000).

Y entonces dice lo que yo creo que estaba al mismo tiempo queriendo y evitando decir desde el principio y, para hacerlo, acude una vez más al propio *Martín Fierro*: «Cuando la mula recula / señal que quiere cosiar...», y agrega: «Me siento mula, y retrocedo ante el tema. No puedo hacerle un homenaje a quien tanto lo merece, *cosiando* al mismo tiempo. Les dejo Hernández a ustedes» (2001: 1000; énfasis en el original). Habría que pensar quién es ese «ustedes» a quienes Victoria Ocampo entrega el homenaje a Hernández. Por lo pronto, Gabriela Cabezón Cámara sin duda recoge el guante con su novela y con el retrato que hace de Hernández, a quien presenta como un viejo borracho y misógino, además de todo lo demás que vamos a ver.

Pero en ese texto que parece (y es) tan evasivo, Victoria Ocampo dice algo que me parece fundamental para pensar la novela de Cabezón Cámara, y que Victoria hace con algo de disimulo todavía en esta parte del texto, pero sin la menor inocencia, para establecer cuánto el *Martín Fierro* trascendió la literatura. Ella dice «me he criado oyendo citar a *Martín Fierro sin comillas*», subraya «criado» y «sin comillas», y cuenta de unos primos que de literatura no sabían nada pero el *Martín Fierro* «de cabo a rabo» y echaban mano de sus estrofas para cualquier ocasión: «De modo que *Martín Fierro*, antes de ser un libro, fue para mí el hablar de unos jóvenes (yo era chica) que vivían en relación consustancial con la Obra. Yo no vinculaba todo aquello con la cosa escrita, sino con la vida diaria» (2001: 999).

Quizás sea por esa cotidianeidad y esa citabilidad del *Martín Fierro*, que fue incorporado al refranero popular, por esa «relación consustancial» de los argentinos con él, que es uno de los personajes y textos de la gauchesca que retorna con más frecuencia en el arte y la cultura del siglo XX. Borges inaugura esa tradición con dos textos centrales en su obra: «Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)» (1944), donde le escribe un pasado al sargento Cruz que permita —a los ojos de Borges— explicar lo que creo que es la escena culmine del *Martín Fierro* cuando Cruz, el mismo comandante de la partida policial que sale a buscar a Fierro, se pasa de bando para ayudarlo a pelear en contra de su propia policía; y «El fin» (1953) donde Borges le escribe una muerte a Martín Fierro, es decir retoma un duelo que en la *Vuelta* era cantado y lo convierte en un duelo físico donde el otro, el moreno que venía a vengar la muerte de su hermano, termina matando a Martín Fierro. Con estos dos textos, que reafirman la gauchesca como espacio productivo en la cultura argentina donde ensayar una agencia política antiestatal, Borges inaugura una tradición que sigue generando textos y que consiste en intervenir el poema escribiéndole escenas que expanden episodios o completan elipsis para producir nuevos sentidos, para hacerle decir otra cosa, o para actualizarlo.

En «Una épica relevante: la cultura legal argentina y las escenas judiciales del *Martín Fierro*», estudié los modos en que este texto fundacional de la literatura argentina articula la relación de los habitantes con el Estado y con la ley en el siglo XIX, y cómo el texto representa un Estado que cataloga al gaucho de vago para mandarlo fuera de la ley y así poder enviarlo a pelear en la frontera. Esto configura al gaucho como el sujeto al que —como dice Fermín Rodríguez— el Estado excluye por medio de la inclusión en el servicio de armas. Por eso la literatura gauchesca representó una sociedad que, según Carlos Gamerro, es una Arcadia pastoril hasta que aparecen el juez y la policía (Dorfman, 2020: 47). En ese artículo propongo que en esa representación de una justicia que utiliza la ley para perseguir y criminalizar, el enfrentamiento del héroe con la partida policial produce un quiebre en la identidad entre ley y justicia —simbolizado en el cruce de bando del Sargento Cruz—, de modo que la justicia

queda identificada con la voz, la historia y las representaciones del gaucho. Esa oposición a la ley injusta construiría al gaucho como ícono de oposición popular a la violencia estatal y de demandas populares de inclusión³.

En la *Ida*, después de enfrentar a la partida policial, Cruz y Fierro se van a vivir con los indios, donde no llega la ley. En 1879, Hernández —que ahora es parte de la legislatura— publica la *Vuelta de Martín Fierro* y vemos la reconversión del gaucho, su aceptación de la moral del Estado para construirse como sujeto obediente e incorporarse al pacto civilizatorio. Pero en el final de la *Vuelta*, a pesar de su pacificación y legalización, Fierro, sus dos hijos y el hijo de Cruz —que recién se habían reencontrado— se dispersan: «Después, a los cuatro vientos/los cuatro se dirigieron» dice el narrador (Hernández, 1999: XXXIII -101). Es decir, que a pesar de las diferencias, las dos partes del *Martín Fierro* terminan en la exclusión del gaucho del proyecto de país o en una integración no-total. Esto es lo que me interesa principalmente acá, porque en el artículo mencionado postulo que es en tanto arrojado fuera de la sociedad y producido en su exterior constitutivo, que el gaucho retorna en el siglo XX para acechar las políticas que se predicaron sobre la base de su ausencia, y esto es lo que yo creo que *Las aventuras de la China Iron* viene a cambiar.

Un último rasgo que quisiera mencionar del proceso de construcción cultural del gaucho como símbolo que va a vehicular demandas de inclusión y de expansión del Estado tiene que ver con dos características de *Juan Moreira*, el folletín que Eduardo Gutiérrez publica solamente ocho meses después de la *Vuelta* y que, según Josefina Ludmer (la verdadera *china* Josefina, a quien Gabriela Cabezón Cámara hace un homenaje en la novela), representa una versión alternativa de la segunda parte del *Martín Fierro* porque, a diferencia de este, *Juan Moreira* continúa la tradición gauchesca de la confrontación y la lucha hasta el final. Esa es, precisamente, una de sus características, la confrontación y la lucha. La otra característica es que, como señala Juan Pablo Dabove (2010), Eduardo Gutiérrez basa el folletín en un gaucho histórico cuya historia él toma del prontuario policial, pero lo despoja de ciertos atributos (las marcas de viruela, el pelo colorado) y lo convierte en un cuerpo sin raza y sin historia. De esa manera, entonces, el significante «gaucho» pierde contenidos culturales y así, «vaciado» étnicamente, habilita que otros grupos sociales se cobijen después en el universo abierto por estas historias de marginados por la ley⁴.

La demanda que en tanto sujetos populares realizan Juan Moreira y Martín Fierro, entonces, los configuraría a ellos y, por extensión, al gaucho en símbolo de conflicto con el Estado por la reivindicación de un lugar en la sociedad y, por lo tanto, en símbolo de resistencia al discurso hegemónico. De esa manera, habrían cristalizado como figura social con derecho a chocar con la legalidad que los excluye, una suerte de «derecho» a enfrentarse al Derecho que se sustente en una exclusión. Y es a partir de esto que el gaucho, como figura

<3> En *El gaucho indómito. De Martín Fierro a Perón, el emblema imposible de una nación desgarrada* (2019), Ezequiel Adamovsky reflexiona sobre el significado de que el Martín Fierro sea nuestro símbolo nacional, a partir de lo cual piensa conflictos irresueltos que, en su perspectiva, marcaron nuestra constitución como nación.

<4> Para una discusión de estos aspectos de Juan Moreira, ver Dorfman (2021).

que demanda una expansión de la esfera de legalidad del Estado hacia el sujeto popular, pasaría a operar políticamente en la cultura argentina como encarnación de demandas de otros excluidos. Finalmente, a partir de la propuesta de Ernesto Laclau y Chantal Mouffe de que el retorno de las exclusiones mediante las cuales se constituyeron las organizaciones democráticas fuerza una expansión y una rearticulación de las relaciones sociales, mis artículos sobre Fierro y sobre Moreira sostienen que la figura del gaucho, las inflexiones de su lengua y la literatura asociada a ellos retornan a lo largo del siglo XX ahí donde hace falta presionar la apertura de nuevos horizontes para la sociedad.

Y acá es donde *Las aventuras de la China Iron* en mi opinión cambia completamente el juego porque, en lugar de presentar o realizar demandas de expansión del Estado para una mayor inclusión, pone en práctica objetivos políticos al margen del poder al que se opone, o que discute, y construye una comunidad con aquellos a quienes el proyecto nacional de 1880 excluía, cuyas vidas son expandidas por la liberación de las categorías que formaron al sujeto moderno, como vamos a ver⁵.

Las tres partes en que se divide la novela se corresponden con tres espacios que a su vez constituyen tres ordenamientos sociojurídico-económico-político: el Desierto, el Fortín y Tierra Adentro. Como mencioné, el relato empieza en el momento en que Fierro es llevado a la frontera y la China queda sola con sus hijos y, desde ahí, sigue el recorrido cultural, social, político e intelectual de la China, a lo largo de un trayecto en que va adquiriendo saberes, cambiando y transformándose. Un aspecto de esas transformaciones tiene que ver, por supuesto, con cuestionamientos de género. Pero lejos de desacoplar las problemáticas de género de las formaciones sociales en que tienen lugar, como algo supuestamente independiente, la novela ilumina los modos en que los diversos órdenes de la sociedad se imbrican y se condicionan. Por eso en cada una de las tres partes con sus territorios y sus ordenamientos, la China adquiere nuevos saberes específicos que van haciéndose disponibles y configurando su subjetividad. Y por eso, también, este relato desde la perspectiva de la mujer de Martín Fierro, más que el lugar de la mujer o del género en la constitución de la nación argentina, lo que plantea, en mi opinión, es la cuestión de cuáles podrían haber sido las condiciones de inteligibilidad que hicieran posible otras vidas, y cómo se construyen y transforman las epistemologías de la inteligibilidad cultural. Y es a partir de eso que termina postulando la posibilidad de formas más fluidas de subjetivarnos, relacionarnos, y organizarnos como sociedad y como nación.

En este sentido, es fundamental que, aunque la novela sigue cronológicamente el recorrido desde el Desierto hasta Tierra Adentro pasando por el Fortín, la China narra desde un futuro respecto de los hechos que relata, por lo que tiene ya una comprensión diferente que la que está describiendo. En la primera parte cuenta su pasado y nos

<5> Para un análisis poético e histórico de la novela de Cabezón Cámara dentro de la tradición narrativa argentina, ver Lucía De Leone, «La pampa errante. Un trayecto de desobediencias» (2020: 187-216).

enteramos de que antes de cumplir catorce años ya había dado a luz a dos hijos de Martín Fierro, después que él la ganó como premio jugando a las cartas. Nos cuenta que cuando la leva se lleva a los gauchos ella se siente liberada: «sentí cómo cedía lo que me ataba» (2019: 13), dice, y entonces deja a los hijos con un matrimonio de peones y se sube a la carreta de Liz, una irlandesa que iba en busca de su marido gringo, también llevado a la frontera, como Fierro. El comienzo del viaje está cargado de una idea de renacimiento: «era el comienzo de otra vida, un augurio esplendoroso era» (2019: 17) dice ella, «una very good sign» (2019: 18) responde Liz, dando comienzo al primer aprendizaje que es el intercambio lingüístico entre ellas. Casi enseguida en el texto llegan al río donde, además de bañarse y cambiarse la ropa, la China se mira por primera vez en un espejo:

Me vi y parecía ella, una señora, little lady, dijo Liz y yo empecé a portarme como una, y aunque nunca monté de costadito y muy pronto estaría usando las bombachas [pantalón tradicional de los gauchos⁶] que el gringo había dejado en la carreta, ese día me hice lady para siempre, aun galopando en pelo como un indio y degollando una vaca a facón puro (2019: 22).

Esta suerte de renacimiento tiene por supuesto su bautismo, porque cuando Liz le pregunta el nombre ella responde «La China», y cuando le dice que eso no es un nombre ella insiste en que así la llamaban a puro grito de chica, y que así la llamaba también Fierro cuando quería irse «en brazos del amor a dormir como la gente», dice ella citando los versos del texto de Hernández, pero también —completa la imagen— «cuando quería la comida o las bombachas o que le cebara un mate o lo que fuera. Yo era la China». Con este tipo de procedimientos la novela expone la representación que hace Hernández del gaucho marido amoroso como una representación, por lo menos, parcial y, a la vez, muestra lo limitado de la subjetividad y del rol de la China en ese mundo que estaba dejando atrás, en el que parecía alcanzar con que fuera simplemente «la China» aun si, como le dice Liz, ahí donde vivía «toda hembra era una china» (2019: 22).

Pero lo importante es que le ponen un nombre, y este ya adelanta algunas de las características del mundo que va a ir construyendo la novela: mantienen «China» —que significa «hembra» en quechua y que fue usado por los españoles para referirse despectivamente a las mujeres originarias—, y le agregan «Josephine» (un homenaje de la autora a la fallecida teórica argentina Josefina Ludmer, apodada *La China*), «Star» (por su perro Estreya) y «Iron» (conservado del apellido de Fierro), en un inglés que va a constituir parte de su nueva identidad en este primer momento de la novela: China Josephine Star Iron. Después, cuando crucen la frontera y lleguen a Tierra Adentro, que es el afuera de la Argentina en formación, y que conforma una nación que en lugar de asentarse en el polvo de la pampa lo hace en las aguas del Paraná y, como vamos a ver, representa en la novela la liberación del sujeto moderno de las categorías e identidades estancas, la China se va a llamar «Tararira» que, aparte de referirse

<6> Tanto en la novela como en este artículo, «bombacha» refiere siempre y sin ningún tipo de ambigüedad a los pantalones tradicionales de los gauchos. En Argentina, la ropa interior femenina también se llama «bombacha», por lo que creo conveniente aclarar que ni en el uso cotidiano, ni en la novela, ni en este artículo hay ninguna ambigüedad ni juegos en cuanto al género en el uso de este término, su significado y su referente.

a un pez y ser un modo de llamar al pene en el lunfardo rioplatense, es también la forma en que los españoles llamaban a los gauchos sin casa ni trabajo fijos, que vivían errando, o sea, sueltos.

Esta primera noche, cuando se van a dormir, la China dice «Sentí el aliento de Liz, picante y suave ahí entre las sábanas perfumadas y quise quedarme ahí, hundirme en ese aliento. No supe cómo. Me dormí» (2019: 23). Pero unos días después, sienten que hay alguien cerca, la China se viste de hombre, y agarra la escopeta para proteger la carreta, y eso da lugar a un cambio crucial:

Me saqué el vestidito, las enaguas y me puse las bombachas y camisas del inglés, me puse su pañuelo atado al cuello, le pedí a Liz que agarrara las tijeras y me dejara el pelo al ras, cayó la trenza al suelo y fui un muchacho joven, good boy me dijo ella, acercó mi cara a la suya con las manos y me besó en la boca. Me sorprendió, no entendí, no sabía que se podía y se me había revelado como una naturaleza, ¿por qué no iba a poderse? No se hacía, nomás, allá en el caserío, las mujeres no se besaban entre ellas (2019: 39).

El hecho de que la relación amorosa con Liz empiece en el momento preciso en que la China se viste de varón inglés y Liz la rebautiza «Joseph Scott» muestra claramente cómo opera el horizonte de inteligibilidad en el que actuamos, haciendo reconocibles determinadas subjetividades y legitimando ciertas relaciones. En ese momento la China dice: «Toda mi vida hasta entonces había sido algo parecido a una ausencia, no era mía esa vida» (2019: 39). Y en esta primera parte de su nueva vida, la China Joseph va a entrar en contacto con la cultura europea, encarnada por la inglesa Liz y las cosas que lleva en su carreta. Conoce materiales nuevos (lana, seda, algodón), objetos (sábanas, enagua, pullover), y siente que pasa «de lo crudo a lo cocido» (2019: 25), remitiendo al ensayo de Lévi-Strauss y al estado de naturaleza y estado de cultura respectivamente. Esta referencia apenas antes de la escena de travestismo de la China y del beso con Liz, resulta significativa también en cuanto al planteo del ensayo de que las tribus que no conocen la cocción de alimentos no tienen la palabra para decir «cocido», pero tampoco para «crudo», por faltarles la referencia en relación con la cual compararlo, y pienso que lo podemos leer en relación a las epistemologías y los esquemas de inteligibilidad de los roles de género que estaban vigentes y que Gabriela Cabezón Cámara está develando. Y me parece sugerente todavía en un sentido más. Porque en ese paso a «lo cocido», al estado de cultura, la China va descubriendo conceptos y objetos de la ciencia —como el pararrayos o la fuerza de gravedad— y se entera de que la tierra es redonda, y con la idea de mundo empiezan a aparecer y a ponerse en cuestión en el texto relaciones de poder y geopolíticas, distintos modos de organización social y de producción:

Hasta entonces no había pensado en eso, mi mapamundi eran apenas la llanura y algunas ideas difusas: Tierra Adentro, Buenos Aires, un

abismo lleno de agua, y Europa [...] ese más allá desde donde llegaban armas y señores (2019: 26).

Cuando, como dice ella, se le «hace la pelota», se le arma el mundo, comienza a reparar en que las toallas de algodón provienen de los látigos y la esclavitud del Mississippi (2019: 57), en que la perspectiva hace posible que el mundo sea para una reina una esfera llena de riquezas que debe mandar extraer pero para un gaucho «un plano a galopar [...] degollando enemigos antes de ser degollado o huyendo de la leva» (2019: 32), y repara también en que Inglaterra, con el humo de las locomotoras y de las fábricas, es un país cuya insularidad los habitantes

intentan quebrar a fuerza de fuerza, de hacerse centro, de organizar el mundo en torno de sí [...] esa isla donde lo metálico reina con una cabeza tan determinada como los rieles que plantó la corona en todas partes para que los frutos del trabajo de los hombres migraran de los campos, las montañas y las selvas a los puertos, a los barcos, a su propio puerto, a esta boca de Cronos que todo se lo come, que transforma cada cosa en combustible de su propia velocidad (2019: 47-48).

Podemos ver que aún en el momento de deslumbramiento de la China con la cultura europea y el saber científico positivista que trae Liz, Cabezón Cámara desliza críticas a la visión europea y determinista del gaucho y de las pampas («me costaba conciliar la idea de que estábamos en la parte de abajo de una esfera y parecíamos estar arriba: pero no, Liz estaba segura de que arriba estaba Inglaterra», [2019: 27]). Después el deslumbramiento empieza a resquebrajarse. La China se va distanciando de las ideas de Liz (prácticamente siempre que habla de sus concepciones sobre el trabajo, por ejemplo) desde el momento en que aparece Rosario, un gaucho de familia guaraní que trae saberes mixtos (gaucho-indios) y que va a acompañarlas el resto del viaje. Y se va a distanciar de nuevo al escuchar a Liz hablar con el personaje José Hernández —ambos riéndose de los gauchos—, y cada vez más en el camino a Tierra Adentro, donde ya predomina el saber indio, y al encontrar la nación de los Iñichiñ con cuya narración constitutiva la China se identifica completamente por primera vez en la novela, y a la que por lo tanto se va a integrar⁷.

En esta primera parte del recorrido todavía el centro es Liz:

El cuerpo de Liz me tenía como un sol a un girasol [...] Ella era mi polo y yo la aguja imantada de la brújula: todo mi cuerpo se estiraba hacia ella [...] Fue bajo el imperio de esa fuerza que empecé a sentir y hoy creo que es posible que siempre sea así, que se sienta al mundo en relación con otros, con el lazo con otros (2019: 54).

Pero también esa centralidad va a ir deslizándose a medida que avancen y se vaya expandiendo el horizonte de saber de la China. Y si en el cruce del desierto, la carreta es su casa y Liz, *Estreya*, y Rosario su familia («Nos llevó pocos días de carreta, polvo, y cuentos ser familia», [2019: 34]), en la segunda parte del libro, todavía

<7> Para una lectura de la novela desde la interesante perspectiva de los estudios de la novela global, ver Fernando Cabo Aseguinolaza, «Figuras de la novela mundial: a propósito de Las aventuras de la *China Iron*, de Gabriela Cabezón Cámara» (2022: 6-9), en el monográfico «Novela global: perspectivas desde el campo literario», editado por Neus Rotger para *Ínsula. Revista de Letras y Ciencias Humanas*, 903.

dentro del fortín, después de la orgía que organizan para distraer y emborrachar a los oficiales y escapar robando gauchos y caballos, la China Joseph siente algo, y desde el futuro desde el cual narra, dice:

Yo sentía también una alegría rara, nueva, en el cuerpo: había besado a un par de chinas y al gaucho al que le habían gritado maricón. Me estaban gustando, era notable, los besos de las chinas y los gauchos putos. Lo tomé con calma. Estaba Liz y yo quería una vida entera junto a ella y no podía pensar entonces en el amor y la libertad juntos. Pero sentía alegría en el cuerpo, algo se me estaba rompiendo y era como meterse al río (2019: 129).

Aunque en este momento todavía está dentro del fortín que representa en la novela el ideario y las prácticas del proyecto liberal de Nación Argentina, la China ya conoció y vivió deseos que no tenían lugar en los términos que conferían inteligibilidad a la vida en el caserío, como lo llama ella. Y ese hecho, es decir, que antes de la llegada al fortín-estancia del Estado-Nación argentino, la novela ya hubiera construido saberes, identificaciones e identidades que fueron excluidos del *Martín Fierro* y de los relatos nacionales, acentúa el contraste con las ideas y prácticas que van a encontrar en el personaje Hernández, a quien la novela critica hasta poner en ridículo. En ese sentido, ese paso por la estancia constituye en el texto una visión del ideario nacionalista de 1880 desde nuevos esquemas que no solo convierten otras identidades y relaciones en legítimos y reconocibles, sino que además evidencian una relación del parentesco, la identidad y las epistemologías vigentes de su inteligibilidad cultural con la posibilidad de su transformación social. Y, por lo tanto, subraya los límites de la representación y la representatividad que se eligió para el proyecto de nación en la Argentina del XIX.

Al llegar a la estancia, lo primero que ven son gauchos cavando una fosa, y al entrar los recibe el Coronel José Hernández que en seguida empieza con lo que la China llama «su oda al progreso de las pampas» (2019: 91): un discurso sobre la mejora de las razas, la tierra que hubo que conquistarle a la nación y cómo ahora había que educar a los gauchos para formar una masa obrera. Después, reiteradamente a lo largo de la estadía en el fortín, hace explícito el impulso que subyace a las ficciones fundacionales afirmando que «no hay un nosotros si no hay otros», y que los gauchos necesitan un enemigo para hacerse argentinos. Que «todos lo necesitamos» (2019: 119).

La figura del personaje Hernández en el texto funde al escritor, el coronel y el patrón en un mismo proyecto nacional, y es en este proyecto nacional y en esa configuración de Estado-Nación durante la segunda mitad del siglo XIX, pero también durante las primeras décadas del siglo XX, donde interviene la novela de Cabezón Cámara. Porque es a comienzos del siglo XX cuando, ante la creciente *amenaza* migratoria, resulta necesaria una literatura nacional que pueda traccionar la construcción de una identidad argentina. Leopoldo Lugones canoniza el *Martín Fierro* como texto fundante de la

literatura nacional en sus conferencias de 1913 (publicadas en 1916 como *El payador*) con el propósito de construir el «nosotros» que hiciera fuerza a los «otros» anarquistas y socialistas que llegaban de Europa. Por eso, esos mismos años entre 1913 y 1918, se funda la cátedra de Literatura Argentina en la Universidad de Buenos Aires, aparecen las dos primeras colecciones de «clásicos» de las letras nacionales («La biblioteca argentina» y «La cultura argentina») y se publica la *Historia de la literatura argentina* de Ricardo Rojas. *Las aventuras de la China Iron* impugna estas nociones de identidad y de Nación, así como los mecanismos con que fueron construidas y sostenidas, y desenmascara esa construcción original.

En una escena central en la novela, Hernández menciona a un gaucho «bien vago» que cantaba en vez de trabajar y que decía que él, Hernández, le robaba sus estrofas. Cuenta que ese gaucho se les escapó, la China piensa «Yo no podía querer más que irme de ahí», y Liz lo felicita por el trabajo que hace con los gauchos (2019: 113). Hernández se jacta, entonces, de que ese gaucho «casi analfabeto» nunca entendió lo que Hernández había hecho: «tomar algo de sus cantos y ponerlos en mi libro, llevar su voz, la voz de los que no tienen voz» (2019: 119). Entonces la China reconoce los versos de Fierro y entiende que si le robaron a su marido le robaron a ella y a sus hijos, y en un momento de clara lógica gauchesca en el texto dice

sentada como Joseph Scott, al lado del estanciero, fui una señora estafada esa mañana; supe que me había robado el coronel algo que era mío y que sería de mis hijos, me sentí propietaria por primera vez en la vida, le había visto la gracia a ser dueña ahí en la estancia, y me supe vejada. Decidí que no me iría con las manos vacías del fortín: haría justicia (2019: 120).

En seguida, saber que estaba cerca de Fierro, que él había pasado por ahí y que, entonces, ella seguía su mismo camino, le hace temer encontrarlo y que eso la lleve de nuevo a la tapera, el rancho, la casa abandonada. Pero entonces Hernández cuenta que a Fierro le decían El Gallo hasta que lo vieron con otro hombre y le empezaron a decir Gallina, y la China tiene un pensamiento que, en parte, explicita el programa de la novela:

Yo lo había tenido a Fierro encima mío lo suficiente como para saber que tan puto no era. Bien mirado, él me había tenido a mí y yo misma había estado horas antes abajo de una concha que me dejaba sin aliento si se le antojaba. Esa distancia, esos gustos nuevos que habíamos conocido el padre de mis hijos y yo, me alejaban de la tapera (2019: 121).

Después organizan una orgía con mucho alcohol y se van del fortín con veinte gauchos y sus caballos, y en cuanto salen de la estancia del proyecto de país argentino, la China siente lo que llama la «segunda liberación» de su vida:

Otra vez respirábamos, como si hubiéramos salido de una cueva, como si el aire de la estancia hubiera sido turbio, pesado [...] como respirar agua, se sentían los borbotones en la garganta. No entraba bien ese aire: no salía. Habrían de ser el Campo Malo [sector de castigo para

gauchos descarriados], los gemidos de los gauchos castigados o las ganas que los otros se aguantaban de tanta cosa que tenían prohibida (2019: 139).

Muy pronto, todas las tensiones que fue estableciendo el texto se van a disolver al llegar a Tierra Adentro que, como mencioné, es el afuera de la Nación que Gabriela Cabezón Cámara construye con los excluidos de la Argentina de 1880.

En sus cartas de viaje, Sarmiento cuenta que al salir hacia Europa desde Chile, donde estaba exiliado en 1845, un viento desvía su embarcación a vela llevándolo a la isla «Más-a-fuera». Primero solo esperaba hallar ahí animales, pero después se escuchan gritos humanos y, entonces, sospecha que debía haber desertores u otro tipo de «individuos sospechosos». Descubre que cuatro náufragos norteamericanos viven ahí en dos cabañas, y describe esa pequeña comunidad idílica donde «cuatro proscritos de la sociedad humana, viven sin zozobra por el día de mañana, libres de toda sujeción i fuera del alcance de las contrariedades de la vida civilizada» (Sarmiento, 2001:19), pero agrega que esa «incompleta sociedad» estaba dividida por enemistades domésticas «cuya causa no quisimos conocer». Sylvia Molloy destaca ese episodio en «La flexión del género» (2002), interesada en la actitud de Sarmiento que, normalmente tan deseoso de conocer todas las causas y tan inclinado a exigir explicaciones, en este caso se abstiene de indagar. Hay cuatro hombres en la isla viviendo en dos cabañas, en una economía doméstica echada a perder por la discordia, y la discordia según Sarmiento es cosa de gobierno o de mujeres, pero acá no hay gobierno y sobre todo no hay mujeres: hay hombres. Algo irritado, Sarmiento comenta además la locuacidad excesiva de uno de los habitantes de esta comunidad:

A propósito de preguntas, este Williams [...] se apoderó de nosotros y se lo habló todo, no diré ya con *la locuacidad voluble de una mujer*, lo que no es siempre bien dicho, pues hay algunas que saben callar, sino más bien con *la petulancia de un peluquero francés* (2002: 163; énfasis de Molloy).

Molloy dice que ese algo que Sarmiento no quiere conocer se manifiesta a través del género y excede el binarismo (la discordia es de mujeres pero acá no hay mujeres, Williams habla tanto que parece una mujer pero no es una mujer), y por eso Sarmiento no quiere preguntar, porque conocer la causa de la discordia conlleva el riesgo de conocer la norma de concordia. Y el gesto, este no querer conocer planteos de género y sobre todo si vuelven reconocibles sexualidades que ponen en crisis representaciones de género convencionales, le parece emblemático, un gesto que perpetuamente desplaza el debate sobre el género y sobre la crisis de representación del género al «más afuera» de los proyectos de cultura nacional. Cuando la embarcación de Sarmiento retoma el viaje a Europa, la noción de que el desvío queda fuera de la reflexión provechosa, en el «más afuera» de la Nación, es acentuada por la respuesta a su carta, donde Antonio Aberastain le dice que «(la) carta de la Isla de

Más-afuera no vale gran cosa» y le aconseja «que en adelante escriba sobre cosas útiles, prácticas, *aplicables a la América*» (2002: 164; énfasis de Molloy).

Esa actitud de Sarmiento hacia «Más-a-fuera» es invertida por Gabriela Cabezón Cámara en su Tierra Adentro. En el exterior de la Nación que traza ella —contrariamente a lo que haría imaginar la representación del desierto lleno de salvajes y bárbaros en las ficciones fundacionales que dan forma al imaginario colectivo— la China se encuentra con un bosque donde prima la libertad, la vida es armónica, y todo se ablanda y se relaja. La relación entre todos ellos, con la naturaleza, los objetos y las casas, todo se distiende, y se vuelve fluido y las fronteras físicas y simbólicas desaparecen. Al llegar son abrazados por esta Nación de indios Selk'nam mezclados con tehuelches y con wincas (blancos) y a la que después se sumarían los guaraníes: «terminamos fundidos con esos indios que parecían hechos de puro resplandor» (Cabezón Cámara, 2019: 151).

Con los aprendizajes correspondientes (armar las rukas —casas—, hablar con los animales, cantar en coros, nadar la laguna, confeccionar vestidos de plumas, tirar con arco y flecha) y con esta nueva vida, también se reconfiguran —una vez más— las subjetividades y las relaciones. En el afuera de la Nación Argentina, las identidades y los roles de género no son fijos ni binarios, las identificaciones cambian permanentemente, y ni la ropa ni la forma de vivir está determinada por el sexo, «puedo ser mujer y puedo ser varón» (2019: 157) dice la China Joseph, asombrada de la cantidad y la volubilidad de sus propios apetitos que la hacen desear «ser la mora y la boca que mordía la mora» (2019: 151). Acá, en este afuera donde viven los indios y otros expulsados entre los cuales hay cientos de gauchos, la China encuentra también a Martín Fierro haciendo bailar sus largas trenzas y su túnica de plumas rosas. En esa Nación sin exclusiones hasta la bestia Fierro parece «hecho de plumas» (2019: 157), angelical: «quien había sido mi marido y ahora era la madre amorosa de un montón de cachorros me pedía perdón y me contaba su vida y su dolor por la muerte de Cruz, y su amor por el guerrero más hermoso» (2019: 166).

Y aunque Liz arma su ruka con su marido Óscar, y la China con la india Kaukalitrán, cerca de Fierro y sus hijos, todos duermen, amanecen, y desayunan alternativamente en unas u otras porque entre todos conforman y comparten la familia:

Allá entre los indios se me agrandó la familia con mis propios hijos, Juan y Martín, con Kauka y sus hijas, Nahuela y Kauka, que también son hijas mías hoy, y con los menos pensados, Fierro y Oscar. Las familias nuestras son grandes, se arman no solo de sangre. Y esta es la mía (2019: 165).

Finalmente, la China habla en esta parte de «nosotros, los Iñchiñ», su Nación, y contesta los términos del proyecto y del texto nacional cuando se enfrentan a la «amenaza winca», el peligro del avance argentino, que prometía ser «a hierro y fuego». Ante la amenaza del

salvaje avance de la civilización, ante la barbarie del llamado progreso desarrollista que vendría a devastar los recursos naturales, esta Nación que se instituye en la combinación y la fluidez de culturas, lenguas y géneros, decide alejarse. Trasladan sus familias, animales, y casas en balsas, y huyendo del plan argentino de expansión de sus fronteras, se acercan a un territorio guaraní, donde inician tratativas para agrandar la Nación y los parentescos.

La Argentina se expande, pero los gauchos de Gabriela Cabezón Cámara se alejan, para subrayar el fracaso de un proyecto nacional que se fundó en la restricción de las relaciones, de las identidades y de las vidas posibles para sus ciudadanos y en las exclusiones producidas al convertir concepciones político-sociales restrictivas en las estructuras elementales de la inteligibilidad cultural del país. Así, como había adelantado, en lugar de usar al gaucho como símbolo de demandas de inclusión, lo que supone una aceptación de ese proyecto nacional y un deseo de incorporarse, Gabriela Cabezón Cámara expone la construcción y las consecuencias de esas exclusiones, e imagina una Nación racial, nacional, y sexogénicamente heterogénea e igualitaria, basada en un entendimiento compartido que expanda las formas de parentesco y de comunidad. Con ella cuestiona los mitos que construyeron la Nación y la narración argentinas y, por lo tanto, nuestra propia comprensión de la nacionalidad.

Bibliografía citada

ADAMOVSKY, E. (2019): *El gaucho indómito. De Martín Fierro a Perón, el emblema imposible de una nación desgarrada*, Buenos Aires: Siglo XXI.

BUTLER, J. (2001): *El grito de Antígona*, Barcelona: El Roure editorial.

CABEZÓN CÁMARA, G. (2019): *Las aventuras de la China Iron*, Buenos Aires: Penguin Random House.

CABO ASEGUINOLAZA, F. (2022): «Figuras de la novela mundial: a propósito de *Las aventuras de la China Iron*, de Gabriela Cabezón Cámara», *Ínsula. Revista de Letras y Ciencias Humanas*, 903, 6-9.

DABOVE, J. P. (2010): «Eduardo Gutiérrez: narrativa de bandidos y novela popular argentina» en Jitrik, N. y Laera, A. (ed.), *Historia crítica de la literatura argentina*, Buenos Aires: Emecé, 295-324.

DE LEONE, L. (2020): «La pampa errante. Un trayecto de desobediencias» en Arnés, L., Domínguez, N. y Punte, M. J. (dirs.), *Historia feminista de la literatura argentina*. Tomo V «En la intemperie. Poéticas de la fragilidad y la revuelta», Villa María, Córdoba: EDUVIM, 187-216.

DORFMAN, D. (2020): «Una Épica Relevante: La Cultura Legal Argentina y las Escenas Judiciales del *Martín Fierro*», *Caracol*, 20, 438-459. <<https://www.revistas.usp.br/caracol/article/view/166032>>.

- DORFMAN, D. (2021): «El retorno de lo excluido. La construcción de Juan Moreira como héroe popular en la literatura argentina», *Bulletin of Hispanic Studies*, vol. 98, 10, 1019-1030.
- HERNÁNDEZ, J. (1999): *Martín Fierro*, Buenos Aires: Ediciones Ayer.
- LEVI-STRAUSS, C. (2021): *Mitológicas. Lo crudo y lo cocido*, México: FCE.
- MASIELLO, F. (1997): *Entre civilización y barbarie. Mujeres, Nación y Cultura literaria en la Argentina Moderna*, Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- MOLLOY, S. (2002): «La flexión del género en el texto cultural latinoamericano», *Cuadernos de Literatura*, vol. 8, 15, 161-166.
- OCAMPO, V. (2001): «Las mujeres y el *Martín Fierro*» en Lois, E. y Núñez, A. (coords.) Hernández, J. *Martín Fierro*, Francia: ALLCA XX, Université Paris X, Colección Archivos 51, 999-1000.
- ROTGER, N. (2022): «Pensar la novela global», *Ínsula. Revista de Letras y Ciencias Humanas*, 903, 2-5.
- SARMIENTO, D. F. (2001): «Más-a-fuera» en *Viajes por Europa, África i América: 1845-1847*. Tomo V, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 13-29.
- STEINER, G. (1996): *Antigones*, New Haven: Yale University Press.
- VALERY, P. (1995): «Prólogo a las *Cartas Persas*» en *Estudios literarios*, Madrid: Visor, 91-99.
- VIÑAS, D. (1964): *Literatura argentina y realidad política*, Buenos Aires: Jorge Álvarez.