La China Iron, un género literario: de la gauchesca a la chinesca

Diana Casali Navarro
Doctoranda Universidade Federal do Rio de Janeiro/UFRJ
Instituto Cervantes de Río de Janeiro

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo forma parte de la disertación de maestría «'I love you y ajerejé': Género, sexualidad y políticas del deseo en Gabriela Cabezón Cámara», defendida en el Programa de Posgrado en Letras Neolatinas de la Universidad Federal de Río de Janeiro en marzo de 2025, bajo la dirección del Prof. Dr. Rodrigo Labriola. El fragmento que presento pretende analizar la operación de *degeneración* del género gauchesco que la escritora argentina Gabriela Cabezón Cámara realiza en *Las aventuras de la China Iron*, al igual que hizo en su primera novela, *La virgen cabeza*, donde degenera el género de la novela negra. Se trata de la transformación del género gauchesco en un género nuevo, aquí llamado chinesco, por la fuerza de la mutación propuesta por la autora.

1. LA CHINA IRON

Las Aventuras de la China Iron, tercera novela de Gabriela Cabezón Cámara, publicada en 2017 por la editorial Penguin Random House, líder mundial en edición comercial, consolida la proyección global de la autora. La traducción al inglés fue finalista del International Booker Prize en 2020.

En la historia, narrada en primera persona, la China Iron, esposa del mítico gaucho Martín Fierro, relata su viaje iniciático junto a Liz, una escocesa que busca a su marido. Ambientada en La Pampa argentina de finales del siglo XIX, las dos mujeres reescriben su historia personal a la vez que redibujan la historia fundacional de la nación argentina.

La China[1], personaje sin voz en el poema de José Hernández, aparece como protagonista en el texto de Gabriela, que se reconoce huérfana y sin nombre antes de comenzar su aventura y recuperar la libertad:

[1] Término utilizado para denominar a la mujer «gaucha» en la región brasileña de Rio Grande do Sul, en Uruguay y Argentina. https://www.asale.org/damer/china

> Me llamo China, Josephine Star Iron y Tararira ahora. De entonces conservo solo, y traducido, el Fierro, que ni siquiera era mío, y el Star, que elegí cuando elegí a Estreya. Llamar, no me llamaba: nací huérfana, ¿es eso posible? (Cabezón, 2017:7).

Según afirma Ezequiel Adamovsky (2020), historiador e investigador del CONICET, *El Gaucho Martín Fierro* fue considerado una historia más de gauchos rebeldes hasta principios del siglo XX cuando, en 1905, en su obra *La Guerra Gaucha*, «el intelectual de derecha Leopoldo Lugones (…) construyó la idea de un gaucho patriota» (Adamovsky, 2020) y propuso la figura del gaucho como el prototipo del argentino actual. Según Adamovsky,

> Todo indica que el criollismo popular fue una empresa abrumadoramente masculina. Entre los autores de relatos de matreros, la ausencia de las mujeres es palmaria (aunque sí hubo unas pocas payadoras). Las poquísimas que incursionaron en temas gauchescos lo hicieron en su variante nativista y tardíamente. Por lo demás, en las historias de gauchos, las mujeres o bien no tienen voz en absoluto —como la omnipresente «china» que los acompaña— o bien aparecen como objeto de disputa entre los varones que llevan adelante la trama. (Ibid., 2019:79).

En el poema épico de 1872 poco se dice sobre «la china», madre de los hijos de Fierro, a la que el Gaucho abandona cuando es reclutado a la fuerza y enviado a la frontera para pelear contra los indios. Lo poco que sabemos de ella a través del texto de Hernández es que, «[…] se la había ganado en un partido de truco , que tuvo una infancia de maltrato (fue la negra de una negra) y que, con 14 años, es decir de niña, empezó a parirle a sus hijos» (De Leone, 2021:69).

Si *El gaucho Martín Fierro* fue considerado un emblema de la nación argentina a partir del siglo XX, La China Iron «marca ''otra fundación'' de la literatura argentina» (Cabezón, 2019), donde las ansias de libertad y el deseo femenino son los motores de la acción.

2. GAUCHESCA

Como afirma Jorge Luis Borges (1997), explorar las causas de cualquier fenómeno es una tarea infinita ya que resulta imposible especificar la matriz sustancial de cualquier acontecimiento. En este caso, como fenómeno a ser investigado, la literatura gauchesca[2] es, en palabras del autor, «uno de los acontecimientos más singulares que la historia de la literatura registra» (Borges; Guerrero, 1997:515). Esta singularidad proviene, según Borges, del hecho de ser una poesía escrita por personas educadas de Buenos Aires (y no por los propios gauchos), y tratarse, al mismo tiempo, de un género genuinamente popular. Dos serían las causas del

[2] Subgénero de la literatura latinoamericana que intenta recrear el lenguaje del gaucho y contar su manera de vivir. Se caracteriza principalmente por tener al gaucho como personaje principal y transcurrir las acciones en espacios abiertos como La Pampa argentina. <https://es.wikipedia.org/wiki/ Literatura_gauchesca>

surgimiento de este género: el estilo de vida pastoril de los gauchos y la existencia de hombres de la ciudad que se mezclaron con ellos y cuyo hablar no era tan distante. Esa convivencia entre gauchos y hombres de la ciudad se produce a partir de las guerras sufridas en esas regiones: la guerra de Independencia, la guerra con Brasil y las diversas guerras civiles ocurridas entre 1814 y 1880. Gracias a ese encuentro, los hombres de letras se identificaron con los hombres de campo y pudieron crear la poesía gauchesca sin falsificarla.

Conocido bajo el título general de *El Martín Fierro,* y publicado en dos partes: *El gaucho Martín Fierro* (1872) y *La vuelta de Martín Fierro* (1879), la obra de José Hernández es considerada la obra maestra del género gauchesco.

Escrita en primera persona, mayoritariamente en versos octosílabos, a través de la voz de un gaucho que canta, mientras en el primer libro se narran las injusticias que sufre el protagonista por parte del Estado, en el segundo el gaucho canta el rechazo al mundo indígena mapuche, así como la adhesión al sistema que acabó con su forma de vida original.

En la primera parte de *El gaucho Martín Fierro*, conocida popularmente como *La Ida*, el protagonista es convocado a la fuerza a luchar contra los indígenas. El nombre popular dado al texto indica la imposibilidad de nombrar aquel lugar que está fuera de la ley: el mundo indígena. En este texto, Fierro describe la explotación e injusticias sufridas por parte de los supuestos civilizadores. Tras numerosos abusos, Fierro deserta, formando parte de los gauchos traidores de la patria. El texto termina con Fierro y Cruz adentrando La Pampa, yendo a vivir juntos a una toldería mapuche, espacio idílico que conciben como alternativa a la vida de fugitivos de la ley.

En la segunda parte del poema, llamada *La Vuelta*, de tono moralizante y didáctico, el gaucho vuelve del mundo indígena, lugar que no atiende a sus expectativas por lo aberrante y demoníaco de su forma de vida. En este segundo libro, Fierro se adhiere al discurso del Estado, que animaliza el mundo indígena: acepta el universo de la civilización y el fin inexorable de su forma de vida y costumbres. Al final de esta segunda parte, Fierro ofrece a sus hijos consejos de vida en sociedad, única parte de la sabiduría gaucha aprovechable para la nueva Nación.

En las primeras interpretaciones del poema, los intelectuales argentinos Leopoldo Lugones y Ricardo Rojas pensaron en él como emblema de propaganda de la nueva nación, que necesitaba héroes para consolidar su unidad.

Por un lado, en 1912, Ricardo Rojas publica su ensayo *Blasón de plata*, en el que propone al gaucho Martín Fierro como escudo heráldico de la argentinidad criolla, exaltando sus virtudes gauchas como escudo nacional. Poco después, en 1916, se publicaron una serie de conferencias de Leopoldo Lugones, bajo el título *El Payador*[3]. En ese texto, Lugones explica la importancia de la poesía épica,

[3] En el prólogo del texto, Lugones explica el significado de esta palabra de origen provenzal y el porqué

especialmente del género *epopeya*, como agente civilizador, capaz de *enderezar* los destinos más miserables gracias a la sublime belleza que emerge de sus versos. Para el autor,

> La poesía épica tiene como objeto específico el elogio de empresas inspiradas por la justicia y la libertad. Con esto, al ser ella la expresión heroica de la raza, se define por los conceptos de patria y civilización, coincidentes, como acaba de verse, en ese doble anhelo de excelencia humana: la justicia y la libertad (Lugones, 1916:15).

A partir de estas ideas, Lugones consagra *El Martín Fierro* como la epopeya nacional y a su protagonista, el gaucho Martín Fierro, como héroe de la nación. Según el autor, «no existe un solo poema épico sin héroe masculino. La vida heroica es de suyo viril, porque en todo estado de civilización, la lucha por la libertad concierne al hombre» (Ibid., 1916:15). La honrosa misión de la mujer, por otro lado, es la de la conservación de los bienes adquiridos: «por medio del buen sentido y de la castidad» (Ibid., 1916:15).

Años más tarde, Jorge Luis Borges y Ezequiel Martínez Estrada consiguen sacar *El Martín Fierro* del entramado nacional, desvinculando la novela de cualquier responsabilidad histórica o épica. Borges lo lleva al territorio de la literatura, Estrada al de la metafísica, a partir de un análisis psicoanalítico y estético del poema. Por un lado, Borges cuestiona el carácter épico del poema de Hernández, analizando con profundidad matices inexplorados del texto.

Martínez Estrada, escritor y ensayista argentino, en el texto *Muerte y transfiguración de Martín Fierro* (1948), analiza el texto de Hernández desde un punto de vista metafísico. Según el autor, la conversión del personaje en mito heroico de la patria por parte de la crítica supuso su destrucción, la pérdida total de su carácter subversivo.

Tras el citado recorrido crítico (de Rojas y Lugones a Borges y Martínez Estada), *El Martín Fierro* recupera su dimensión literaria dentro de la gauchesca del siglo XIX. Liberado de cualquier estatus mítico, *El Martín Fierro* regresa como texto ambiguo y abierto interpretaciones.

3. CHINESCA

A partir de aquí, este trabajo busca analizar el itinerario conceptual emprendido por Cabezón Cámara para articular la idea que culmina en *Las aventuras de la China Iron*. Para ello es necesario explorar los textos y reflexiones de las autoras y autores que fueron trazando el camino. En el caso de la citada novela, la idea que Cabezón Cámara presenta es una traducción del género gauchesco a partir de la

del título: «nombre de los antiguos cantores errantes que recorrían nuestras campañas trovando romances y endechas, porque fueron ellos los personajes más significativos en la formación de nuestra raza» (LUGONES, 1916, p. 3).

degeneración del género y la *transcreación*[4]. Se trata de la transformación del género gauchesco en un género nuevo, llamado aquí chinesco, por la metamorfosis radical que propone la autora.

Cabezón Cámara elige para su protagonista la forma más libre de expresión: La China se libera de la rima y la métrica de sus predecesores al expresarse a través de la prosa poética. Pensamos que la germinación de esa idea fue posible, en parte, gracias al importante texto de Josefina Ludmer (1988), *El género gauchesco, un tratado sobre la patria*. Autora admirada por Cabezón Cámara (tuvo la oportunidad de entrevistarla en agosto de 2010[5]), en el texto Ludmer utiliza el método rizomático, inspirado en las ideas de Deleuze y Guattari, para analizar el género gauchesco, tradicionalmente analizado de forma jerárquica. A través de ese método de análisis, la autora adopta una estructura no lineal que privilegia por igual el texto, el autor, las circunstancias históricas o el contexto cultural en que fue escrito. Esa desjerarquización propuesta por Ludmer, pensamos, abonó el camino conceptual de Cabezón Cámara, cuya transcreación parte del mismo presupuesto.

Por otro lado, para poder entender la operación de degeneración de la gauchesca llevada a cabo por Cabezón Cámara, es necesario analizar detenidamente el papel de las mujeres en este género. Como comentado al comienzo de este texto, sabemos que, en la primera parte *El Martín Fierro*, poco se dice sobre la china, madre de los hijos de Fierro, a la cual el gaucho abandona cuando es reclutado a la fuerza y enviado a la frontera para luchar contra los indios. Lo poco que sabemos sobre ella, a través del texto de Hernández, es que huyó de la tapera donde vivían cuando Fierro es reclutado. Sabemos también que, cuando Fierro regresa y se reencuentra con los hijos, la China ya ha muerto. La frialdad con que la escena es descrita por Fierro apunta al carácter accesorio de la figura femenina en la literatura gauchesca.

Según Ezequiel Adamovsky, el emblema gaucho refleja las contradicciones de una nación dividida, ya que «encapsula nuestros desacuerdos y enfrentamientos políticos, de clase, étnicos y raciales (y además los de género, puesto que excluye a las mujeres)» (Adamovsky, 2019:232).

Como afirma Estrada,

> El destino de la mujer en el Poema es muchísimo más triste que el del hombre, y este aspecto no ha sido hasta ahora destacado por los comentaristas. En este libro ellas están de más (ausentes). […] Si esa Obra refleja en algún aspecto verídico nuestra realidad, la mujer paga con su desamparo su tributo en desdén y olvido a una sociedad que la expulsa cruelmente de su seno (Estrada, 1958a:335).

[4] Haroldo de Campos, poeta y teórico brasileño, desarrolló y popularizó el concepto en los años 60. En su ensayo de 1962 *Da tradução como criação e como crítica*, defiende la transcreación como recreación autónoma y no una simple reproducción fiel, influido por Walter Benjamin y Ezra Pound.

[5] Entrevista disponible en: https://josefinaludmer.wordpress.com/2010/08/18/entrevista-a-josefina-ludmer/

Así, en la literatura gauchesca o referida a los gauchos, de modo general, las mujeres aparecen representadas como *chinas* o *cautivas*. Si bien las primeras se caracterizan por la sumisión al rol doméstico, sin nombre propio, mestizas de piel morena, las segundas suelen ser representadas como mujeres blancas de clase alta, ejemplo de pureza, que son raptadas por indígenas despiadados, símbolo de barbarie. Un ejemplo es el poema épico *La cautiva*, de Esteban Echeverría, publicado en 1837, que representa el primer gran texto de la literatura argentina, antecedente de las primeras novelas de ese país.

En 1981, César Aira reescribe el mito literario argentino de la cautiva en su novela *Ema, la cautiva*, donde la trama realista inicial se mezcla con elementos fantásticos y absurdos. Ema, mujer blanca raptada por indígenas en la frontera pampeana, dueña y señora de su destino, se enamora de Mampucumapuro, un indígena atractivo y amable. Al final del texto, Ema monta un criadero de faisanes sumamente lucrativo en el que destaca por su capacidad de negociación y liderazgo.

En relación a la sexualidad, cabe decir que, en la novela de Aira, las experiencias eróticas de Ema son solo sugeridas, sin entrar en detalles. Los encuentros furtivos con Mampucumapuro en el bosque sorprenden de tan castos, siendo los juegos de dados su mayor distracción. En *El Martín Fierro*, Hernández prescinde de escenas sexuales, tal vez, como apunta Borges, «porque la vida erótica de los gauchos era rudimentaria» (Borges, 2004:558). No es así en *Las aventuras de la China Iron*, cuyas escenas de sexualidad iniciática entre Liz y la China forman parte de la transformación profunda experimentada por la protagonista: «algo se me estaba rompiendo» (Cabezón Cámara, 2017:75). Como afirma el investigador José Amícola, esa escena de sexualidad explícita «quizá sea la (primera) elaboración artística más descarnada de la cópula femenina en un texto de la literatura argentina» (Amícola, 2020:212).

La referencia explícita a los órganos sexuales de las protagonistas, cuyo acoplamiento y fruición producen temblores y gozo, resulta insólita en la literatura gauchesca: «apoyó el hueco de su concha en la punta de la mía y empezó a moverse adelante y atrás, a resbalar sobre mis resbaladizas, sobre mis viscosas carnes íntimas, sobre mi concha que latía, echaba burbujas como agua hirviendo» (Cabezón Cámara, 2017:55).

Poblada de hombres rudos e inexpertos, en las historias de gauchos, estos parecen desconocer lo que puede el cuerpo de una mujer además de proporcionarles placer. En el capítulo *Desnudos la mayor parte y hermosos*, la China se refiere de esta forma a Liz, Rosa y a ella misma, los tres cuerpos que adentran, finalmente, el asentamiento indígena: «Así nos vieron, como una caravana regida por una carreta con sus tres personas, una mujer, un hombre y un alma doble» (Ibid., 2017:85). Se trata de la incursión en la literatura gauchesca de una individualidad no binaria cuya presencia transforma radicalmente la narrativa tradicional, en este caso de *El Martín Fierro*.

Es importante mencionar también que, años antes del lanzamiento de la novela de Cabezón Cámara, en 2011, el escritor argentino Martín Kohan publica *El amor*, cuento protagonizado por Fierro y Cruz que recrea una escena de amor erótico entre los dos gauchos.

La diferencia principal en el abordaje erótico del texto radica en que, en el encuentro sexual entre los protagonistas, el autor cae en el lugar común de la perspectiva *falocéntrica*: «una especie de ebriedad nunca antes alcanzada se adueña de Cruz cuando aferra entre sus dedos el socotroco de Fierro» (Kohan, 2011). El narrador insiste en la magnitud del miembro viril del compañero, porque imaginamos grandes las manos de Cruz: «Le pica de pronto la curiosidad de saber si en su boca cabrá eso que en la mano del todo no cabe» (Ibid., 2011).

Después de la felación de Cruz, el gaucho cantor no duda: «Vos date vuelta, Tadeo, que me voy a acomodar, con tantas ganas de entrar que la hora ya no veo» (Ibid., 2011). El cuento termina con Fierro ejerciendo de homosexual *activo*, cuyo ano continúa intacto, fiel al contrato heterosexual a través de la castración anal. Como afirma Paul B. Preciado (2015), el ano es un portal revolucionario, ya que desafía la lógica binaria. A través de él, los cuerpos dejan de ser *activos* o *pasivos*, *penetradores* o *penetrados* y se transforman en receptores interconectados, abiertos al intercambio no jerárquico. En palabras del filósofo trans,

> Es esa dimensión portal la que exige al cuerpo masculino heterosexual la castración anal: todo lo que es socialmente femenino podría entrar a contaminar el cuerpo masculino a través del ano, dejando al descubierto su estatuto de igual con respecto a cualquier otro cuerpo. (Preciado, 2015)

En el cuento de Kohan, cuando Cruz asume el rol *feminizado* de la relación, sufre la tan conocida asimetría de poder y expectativas: es él quien se queda lloroso en la cama, esperando a que Fierro tome la iniciativa; es él quien le hace sexo oral a Fierro, es él quien, finalmente, le ofrece el culo. De esta forma, Martín Fierro continúa siendo el gaucho viril deseado por la nación argentina, descargando dentro de Cruz igual que lo hizo en el pasado dentro de La China.

Ahora, teniendo en cuenta esta serie que va de Lugones y Rojas, a Borges y Estrada, hasta Aira y Kohan, el trabajo de degeneración de Cabezón Cámara opera en dos sentidos. En el primero, su contribución se inserta en la tradición literaria, pues acontece a partir de la grieta que Borges y Estrada dejan abierta, teórica y ficcionalmente, como ya habían visto Aira y Kohan. Pero también, en el segundo sentido, se trata de operar una ruptura más profunda: sacar la literatura gauchesca de lo nacional, de lo masculino y de la propia tradición cuyo protagonista es el gaucho, para recolocarla en la figura de *la china*, es decir, en la subalternidad de la mujer del gaucho que, no solo históricamente, sino sobre todo genéricamente, no tenía espacio en esa textualidad.

En efecto, *Las aventuras de la China Iron* parte del momento en que Fierro es capturado por la *leva*, reclutamiento a la fuerza para la defensa de las recién

creadas fronteras. A partir de ahí, acompañamos a la China en una aventura que acontece de forma paralela a *La Ida* de Hernández. Mientras la China descubre La Pampa y a sí misma, en un viaje iniciático caracterizado por la ausencia de fronteras, Fierro sufre las calamidades del fuerte, huye del trabajo forzado, se convierte en gaucho matrero y conoce a Cruz, sargento que lo defiende en una pelea policial y con quien decide ir a vivir junto a los indígenas.

Al final de *Las aventuras de la China Iron*, cuando la China encuentra a Fierro, el relato que él hace de lo sucedido, a partir de la llegada a la toldería, modifica la versión de *La Vuelta*, donde el personaje rechaza el mundo indígena y resuelve integrarse a la sociedad. La versión de Cabezón Cámara funciona como reparación histórica del destino que Hernández fabricó para Fierro y para los indígenas mapuches del territorio argentino. En ella, el Fierro desertor no regresa a la civilización para ser explotado nuevamente y expiar sus culpas. En la versión de la autora, Fierro continúa como ser libre de las planicies, viviendo con Cruz en una toldería mapuche, representada aquí como un espacio idílico donde puede nacer el amor.

En la versión de Cabezón Cámara, Fierro parece entender que sus crímenes del pasado fueron perpetrados debido a la violencia de un sistema opresor. Él aparece libre de las ataduras de la sociedad heteropatriarcal, abraza la vida carnal sin las culpas propias de la moral judeocristiana traída por los colonizadores. La convivencia con los indígenas parece haber operado una suerte de metamorfosis genérica en Fierro, que ya no necesita *performar* la masculinidad gaucha, tal vez porque, como afirma la China en relación con las costumbres indígenas: «entre los indios, ni la ropa ni la forma de vivir está determinada por el sexo» (Cabezón Cámara, 2017:89).

Así describe la protagonista la primera visión de un hombre que le resulta familiar, cuando llegan al asentamiento indígena: «Entre ellos, uno que se movía delicadamente, haciendo bailar sus trenzas largas y una túnica de plumas tan rosas como las mías y con un lazo en la cintura» (Ibid., 2017:89). Cuando aquel ser ambiguo se aproxima a la China, ella percibe que aquella historia que escuchó de Hernández era cierta: «era Fierro, y más que de fierro parecía hecho de plumas» (Ibid., 2017:89).

Las dudas iniciales se disipan cuando Fierro le canta sus andanzas a la China, que hasta entonces solo conocía la versión de Hernández. Él le explica su relación amorosa con Cruz a través del relato de la rutina marital con el compañero:

> Cuando llegamos acá
> Nos fabricamos un toldo,
> Como lo hacen tantos otros,
> Con unos cueros de potro,
> Con su sala y su cocina
> Fuimos felices con Cruz.
>
> (Ibid., 2017:96)

Si, como afirma Adamovsky (2019), las historias de gauchos matreros, además de la crítica social, «con su culto al coraje, al honor y a la violencia, también servían a los varones para afirmarse en un modelo tradicional de masculinidad» (Adamovsky, 2019, p. 79), en *Las aventuras de la China Iron*, Cabezón Cámara fabrica otra masculinidad para Fierro. ¿Cómo sería la Argentina si el Fierro de *Las aventuras de la China Iron* fuera el emblema de la nación?

Como afirma Estrada (1958), El Martín Fierro es un texto lleno de aristas que permiten un análisis ambiguo del mismo. En relación con la muerte de Cruz, el crítico literario apunta como *incógnita*: «el problema de cómo circunstancias naturales y bien conocidas pudieron ligar a dos seres desdichados en tan fuerte lazo» (Estrada, 1958a: 94). La conexión que los personajes establecen desde el primer momento, el hecho de que la primera parte termine con los dos gauchos yendo a vivir juntos en medio de La Pampa, el hecho de que Cruz sea el único personaje con nombre con el que Fierro establece una relación de afecto constituyen la *incógnita* nombrada por Estrada. Como afirma el crítico argentino: «la muerte de su amigo configura en él un sentimiento de ternura tan patético como acaso existen pocos ejemplos en las letras» (Ibid., 1958a:94).

La interpretación de Cabezón Cámara se basa en los *implícitos* dejados por Hernández en 1872: implícitos discursivos que organizan lo que puede y no puede ser dicho. Como recuerda Estrada, una vez más, cuando Fierro conoce la noticia de la muerte de su mujer «cuyas palabras carecen de verdadero pathos y se ahuecan en una especie de condolencia ceremoniosa, el desgarramiento por la pérdida de su amigo adquiere aún mayor relieve» (Ibid., 1958a:94). De esta forma, conocemos la capacidad de amar de Fierro a través del sentimiento expresado por su amigo Cruz.

En este aspecto, el texto de Gabriela ejerce de culminación de un deseo reprimido, tal vez expresado en la oscuridad de La Pampa. En relación con sus antecesores, según Estrada, Hernández aprendió lo que no debía hacer, pero también supo aprovechar lo mejor de cada uno de ellos:

> De La cautiva son los temas del Desierto: el panorama «inconmensurable, abierto», el fondo de una barbarie difusa, con su peculiar dramatismo. De Hidalgo y Lussich toma Hernández el lenguaje y los tópicos políticos, y del Santos Vega de Ascasubi, que absorbe la masa de lo gauchesco: personas, tierra y hasta cielo (Estrada, 1958b:317).

En *Las aventuras de la China Iron*, la autora aprovecha de Hernández las grietas de la primera parte de *El Martín Fierro*: la invisibilidad de la China, los amores con Cruz, la posibilidad de la vida nómada en armonía con la naturaleza. A partir de ahí, crea un universo pansexual y panétnico, como observa Adamovsky (2019), donde las sexualidades y las etnias son múltiples y en constante mutación.

Así, de la narrativa de cautivas, Cabezón Cámara parece inspirarse en Ema, la cautiva de César Aira, donde Ema, dueña y señora de su propio destino, asume el

protagonismo de la trama. Así lo explica el propio José Hernández, como personaje de *Las aventuras de la China Iron*, cuando le explica a Liz que no debe creer en todo lo que aparece relatado en *El Martín Fierro*: «cautivas tienen, te decía, pero nunca supe que les degollaran a los hijos como corderos y algunas se ve que la pasan bien» (Cabezón Cámara, 2017: 78). En la novela de Aira, Ema consigue entablar una sofisticada relación con los indígenas, además de aprender con ellos diversas destrezas que la ayudan a desarrollarse como persona.

De la visión de Borges y Estrada, Cabezón Cámara explora aún la profundidad psicológica de los personajes, incluyendo al propio José Hernández, que incorpora como personaje en la trama. Se trata del coronel del fuerte Las Hortensias, *patriarca rural*, rudo y borracho, que no oculta su proyecto civilizatorio basado en la explotación de los gauchos: «un pueblo que pasa de amasijo de larvas a masa trabajadora, imagínese, *milady*, que no será sin dolor, [...], todos hemos de sacrificarnos para la consolidación de la Nación Argentina» (Ibid., 2017:54).

En esta transformación de la literatura gauchesca en literatura *chinesca*, queda un elemento que define al gaucho y que también debe ser transgredido: su entorno, La Pampa. Vasta región natural cuyo espacio geográfico representa el territorio fundamental de la literatura gauchesca, La Pampa es el hábitat natural del gaucho.

En *El Martín Fierro*, La Pampa aparece como escenario inhóspito y hostil no apto para principiantes y ofrece valiosos consejos de supervivencia en el desierto:

> Observe con todo esmero
> Adonde el sol aparece;
> Si hay neblina y le entorpece
> Y no lo puede observar,
> Guárdese de caminar,
> Pues quien se pierde perece.
>
> (Hernández, 1967:188)

En *Las aventuras de la China Iron*, para describir La Pampa, Cabezón Cámara (2022) transfigura el desierto en luz: elemento esencial de aquellas planicies donde la extensión del cielo abarca más espacio que la propia tierra. Para la autora, en esa parte del mundo, a medida que se avanza por las planicies, mientras el cielo se expande, la tierra se encoge. El ojo ve una enorme cúpula abovedada sobre un pedazo de tierra ínfimo. Esa peculiaridad de La Pampa está inspirada en *El limonero real* de Juan José Saer, donde la autora encontró hasta 49 formas diferentes de referirse a la luz. En palabras de la China:

> El cielo celeste se cubría rápido de nubes pesadas, oscuras y expresivas: hablaban del Oeste, del sol que volvía a envolvernos como una caricia aunque nos pegara el viento que lo movía, de la lluvia pronta, del olor a agua del viento, de la tierra respirando abierta para recibirla [...] (Cabezón Cámara, 2017, p.143)

Lejos de aparecer como espacio adverso y árido, La Pampa de La China acaricia, acoge y se presenta como entorno natural abierto a la vida y a la experimentación.

4. CONSIDERACIONES FINALES

En *Las aventuras de la China Iron*, la protagonista pasa de objeto a sujeto en un viaje iniciático que culmina en la liberación de toda atadura identitaria, abrazando el nosotros como forma de subjetivación colectiva. En el poblado indígena, la China encuentra a Fierro liberado de las exigencias heteropatriarcales, capaz de expresar delicadeza y sentimiento amoroso sin censuras. Casi un siglo y medio después de la publicación del poema de Hernández, Fierro apela al amor libre, nacido de la amistad, a la liberación de las ataduras genéricas y abraza el misterio que la vida tiene reservado para las almas libres. Lo expresa a través del poema que a la China de Hernández le hubiera gustado escuchar:

> ¡Ay, Chinita de mi vida!
> Tanto le pedí yo a Dios
> Que me riuna con vos
> Para pidirte perdón
> Y para hacerte mi amiga,
> China de mi corazón.
>
> Vos te cortastes las trenzas,
> Yo me las hice tejer:
> La vida nos da sorpresas
> Y siempre nos juerza a ver
> Que el mal hecho a los amaos
> No puede quedar sin pago.
>
> Yo te digo Josefina,
> Qué lindo nombre tenés,
> Que sé bien que te hice mal.
>
> Tanto mal sufrí también
> Que me vas a perdonar
> Nomás mi oigás confesar.
>
> (Ibid., 2017:91)

Como reflexión final cabe decir que, el hecho de que la única intervención hablada de Fierro en la novela de Cabezón Cámara sea a través de un verso (y no en prosa como se expresa la China) indica la subordinación de la gauchesca al nuevo género propuesto por la autora: *la chinesca*. Esa gauchesca poblada de machones, cuyo coraje nace de la violencia, se convierte en una *gauchesca queer*, donde el coraje viene de la osadía de crear afectos y experimentar el deseo libremente.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Aira, César. (2016). *Ema, la cautiva*. Editor digital: gertdelpozo.

Amícola, José .(2020). *Un brillo concheperla: teoría queer y literatura latino-americana*. La Plata: EDULP.

Borges, Jorge Luis. (2004). *La poesía gauchesca. Obras completas*. Buenos Aires: Emecé Editores.

Borges, Jorge Luis y Guerrero, Margarita. (1997). *El «Martín Fierro»*. Buenos Aires: Emecé Editores.

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

(2019). *Gabriela Cabezón propone una versión queer de la escritura*. [Entrevista concedida a] Nolasco, Samantha. Ciudad de México: El Economista, 30 de octubre de 2019.

Campos, Haroldo de. (1992). «Da tradução como criação e como crítica». En Campos, Haroldo de. *Metalinguagem e Outras Metas*. São Paulo: Perspectiva.

De Leone, Lucia (2021). «Vuelos erráticos sobre una pampa migrante. ''Las aventuras de la China Iron'' de Gabriela Cabezón Cámara». *Revista de estudios literarios latinoamericanos. Vol 8: Imaginarios planetarios en la cultura latinoamericana*. Número 10/ Julio 2021/ pp. 64-78. Buenos Aires. Disponible en: <https:// revistas. untref.edu.ar/index.php/chuy/article/view/1097/940>

Estrada, E. M. (1958a). *Muerte y Transfiguración de Martín Fierro. Ensayo de interpretación de la vida argentina*. T. 1. Buenos Aires: Fondo de cultura económica.

(1958b). *Muerte y Transfiguración de Martín Fierro. Ensayo de interpretación de la vida argentina*. T. 2. Buenos Aires: Fondo de cultura económica.

(2017). *Radiografía de la pampa*. Buenos Aires: Interzona Editora.

Kohan, Martín. (2011). *El Amor*. Buenos Aires: Página 12, Suplemento Verano12, 04 febrero.

Ludmer, Josefina. (1988). *El género gauchesco: un tratado sobre la patria*. Buenos Aires: Libros Perfil.

Preciado, Paul B. (2015). *Utopía anal*. Parole de Queer, febrero 2015.

Rojas, Ricardo. (1946). *Blasón de plata*. Buenos Aires: Losada.