

# Las paradojas del desencanto. Ucronía y utopía en *Las aventuras de la China Iron*

MARÍA LAURA PÉREZ GRAS

*Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas  
Instituto de Literatura Argentina, Universidad de Buenos Aires  
Universidad del Salvador  
lauraperezgras@yahoo.com.ar*

Fecha de Recepción: 23 de abril de 2021 - Fecha de Aceptación: 28 de mayo de 2021

DOI: <https://doi.org/10.46553/LET.83.2021.p38-51>

**Resumen:** Una característica de la Nueva Narrativa Argentina Especulativa (NNAE), publicada en el siglo XXI, es la presencia de un explícito sentimiento de desencanto, como paradigma de época, que hace muy difícil la incorporación de alguna forma de esperanza a la imaginación de lo que vendrá. En este trabajo, nos interesa explorar la novela *Las aventuras de la China Iron* (2017), de Gabriela Cabezón Cámara, porque consideramos que es la prueba más acabada del carácter medular de este desencanto en el corpus de la NNAE y de las paradojas que se producen cuando se desea escribir a pesar de él. En esta novela, la parodia se centra en la construcción de la voz y en el desarrollo de la identidad de la mujer del gaucho Martín Fierro. Sin embargo, los cruces con la historia nacional son múltiples. En estas páginas, nos proponemos abordar cuatro ejes que consideramos fundamentales entre todas las variables de análisis: la pulsión utópica de la escritura contrahegemónica, la reinención del tiempo, la resemantización de los espacios y la justicia poética que ofrece la parodia. Cada uno de estos ejes encierra una paradoja en el contexto de desencanto de la NNAE.

**Palabras clave:** utopía – ucronía – parodia – cronotopos decimonónicos

## **Paradoxes of disenchantment. Uchronia and utopia in *Las aventuras de la China Iron***

**Abstract:** A characteristic of the New Argentine Speculative Narrative, published in the 21<sup>st</sup> century, is the presence of an explicit feeling of disenchantment, as a paradigm of time, which makes it very difficult to incorporate some form of hope into the imagination of what will come. In this work, we are interested in exploring Gabriela Cabezón Cámara's novel *Las aventuras de la China Iron* (2017), because we consider it to be the most finished proof of the medullary character of this disenchantment in the corpus of NASE and the paradoxes that occur when you want to write despite it. In this novel, parody focuses on the construction of the voice and the development of the identity of gaucho Martín Fierro's wife. However, the crosses with national history are multiple. In these pages, we aim to address four axes that we consider fundamental among all the variables of analysis: the utopian pulse of counterhegemonic writing, the reinvention of time, the resemantization of spaces and the poetic justice offered by parody. Each of these axes encloses a paradox in the context of disenchantment of these narratives.

**Keywords:** Utopia – Uchronia – Parody – Decimononic Chronotopes

El desencanto del mundo es simultáneamente el reconocimiento de la (exclusiva) responsabilidad humana en la creación del sentido, y del hecho de que tal responsabilidad sea un derecho-deber del individuo.  
*Ética de la interpretación*, Gianni Vattimo

### Introducción: la marca del desencanto

En el corpus de narrativa argentina reciente que estudio desde hace unos años y reuní bajo el nombre de Nueva Narrativa Argentina Especulativa (NNAE), por encontrar que estos textos comparten el recurso del *novum*, en los términos de Darko Suvin, observo una notable predominancia de la distopía por sobre la utopía. El *novum* es el elemento o el conjunto de elementos que postula algo “nuevo y extraño” que, en el caso de la ciencia ficción o la literatura especulativa, provoca un “extrañamiento cognoscitivo” respecto del momento de producción de la obra, denominado “momento cero” (Suvin, 1984, 26). Este *novum* puede darse de diversas maneras en cada obra. No obstante, una característica general de la literatura argentina publicada en el siglo XXI es la presencia de un explícito sentimiento de desencanto, como paradigma de época<sup>1</sup>, que hace muy difícil la incorporación de alguna forma de esperanza a la imaginación de lo que vendrá. Se trata de un rasgo de la posmodernidad (Vattimo, 1986) y de la creciente debacle ecológica y humanitaria mundial (Žižek, 2012); sin embargo, consideramos que, en el plano local, la crisis económica y político-institucional profundizó esta tendencia.

Elsa Drucaroff explica, en su libro *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes de la postdictadura* (2011), que la “derrota es lo que retrató y retrata la NNA consciente o inconscientemente, una y otra vez, de modo implacable” (Drucaroff, 2011, 135); “lo ‘nuevo’ de los jóvenes fue semiotizarla, interrogarla, narrar sus efectos” (Drucaroff, 2011, 137).

No son solamente los traumas del pasado reciente de las dictaduras militares, las persecuciones y los desaparecidos los que configuran el imaginario actual de la derrota. Son también la seguidilla de fracasos del modelo neoliberal, una vez recuperada la democracia, como la hiperinflación que noqueó a Alfonsín y el plan de convertibilidad corrupto y engañoso que ejecutó Menem. No obstante, parece ser que, a partir del derrumbe institucional de diciembre de 2001, la idea de estar en un proceso cíclico de caída sin fin y recurrente, de fatalismo ineludible, se volvió constitutiva de una nueva forma de mirar el futuro como un presente circular o un *loop*, y de mirar el pasado como un eterno retorno de los mismos traumas, las mismas crisis. En consecuencia, el *novum* de este corpus narrativo suele generar un extrañamiento cognoscitivo en relación con la percepción del tiempo histórico, que se manifiesta a través de distintas estrategias y recursos en cada cuento o novela.

Un autor representativo de este corpus es Pedro Mairal. En su novela *El año del desierto* (2005) la técnica regresiva del *rewind* lleva a la protagonista a desandar la historia argentina completa en el lapso de un año. Y en su cuento “Hoy temprano”

---

<sup>1</sup> Entendemos por paradigma de época a una matriz o modelo de pensamiento que predomina y caracteriza a una sociedad en una determina coyuntura histórica.

(2001), el narrador autodiegético revive su vida entera —en proyección, también, la de su sociedad— durante el recorrido desde su casa hasta el sitio de la quinta donde pasaba cada verano en familia. En ambos casos, el desencanto permanente es el hilo que hilvana la serie de episodios que constituyen la trama, en los que la pérdida es el común denominador. Hay también lugar para la nostalgia, porque la memoria es lo que sostiene el impulso vital de los protagonistas contra el devenir del tiempo, que todo lo fagocita.

La marca de este desencanto en la NNAE, que, como dijimos, aparece en la profundización de la perspectiva distópica, se manifiesta, a su vez, en la recurrencia de un cronotopo con presencia creciente: el apocalíptico.

Ya en el corpus de fin del milenio anterior estudiado por Fernando Reati<sup>2</sup> en *Postales del Porvenir. La literatura argentina de anticipación en la Argentina neoliberal (1985-1999)* (2006), las catástrofes que se narran están directamente relacionadas con el temor a las consecuencias de un neoliberalismo arrasador para los países periféricos en plena expansión de la globalización, como una amenaza concreta dirigida a las soberanías de estos Estados sobre sus propios territorios y recursos, proveniente de las potencias imperialistas y de los grandes emporios internacionales. Fernando Reati encuentra que, en estas novelas, la distopía ya reemplaza la utopía porque “se impone casi como el único tipo creíble de anticipación” para dar cuenta de la sensación de que “todo aquello que podría empeorar ha empeorado” (Reati, 2006, 18-19).

A su vez, en los textos del siglo XXI estudiados por Elsa Drucaroff en “Narraciones de la intemperie. Sobre *El año del desierto*, de Pedro Mairal, y otras obras argentinas recientes” (2006) predomina la distopía del apocalipsis como alegoría de un final inminente e inevitable, como expresión del mismo desencanto generacional frente al fracaso del proyecto democrático en el país y la enorme crisis de finales de 2001. La diferencia de este corpus respecto del anterior es que la literatura reciente expresa un desencanto más radical porque comprende que la crisis actual se debe también a los errores propios del pasado y del presente, es decir, que la amenaza no viene solo de afuera, sino que:

[...] anida en el interior de los propios discursos: de la política, de las teorías económicas, pero también de la historiografía y de la literatura canónica que arrastramos desde el siglo XIX. En consecuencia, en las producciones de los primeros años del siglo XXI, la amenaza radica en el centro de la construcción identitaria nacional, sus traumas no resueltos y sus manchas temáticas indisolubles. Por ello, parecen experimentar con distintas formas de la misma idea: la necesidad de desarticular cada uno de esos discursos hasta destruirlos para poder imaginar, por fin, la posibilidad de construir algo nuevo. Y lo intentan a través de diferentes estrategias narrativas: la regresión hacia el pasado para revisar la historia nacional, la deconstrucción del discurso historiográfico, la parodia a la literatura canónica, la sátira

---

<sup>2</sup>El corpus trabajado por Reati está compuesto por: *Manuel de historia*, de Marco Denevi (1985); *La Reina del Plata*, de Abel Posse (1988); *Una sombra ya pronto serás*, de Osvaldo Soriano (1990); *Las repúblicas*, de Angélica Gorodischer (1991); *No somos una banda*, de Orlando Espósito (1991); *El aire*, de Sergio Chejfec (1992); *La ciudad ausente*, de Ricardo Piglia (1992); *Los misterios de Rosario*, de César Aira (1994); *La muerte como efecto secundario*, de Ana María Shua (1997); *El oído absoluto*, de Marcelo Cohen (1989; versión corregida de 1997); *Cruz diablo*, de Eduardo Blaustein (1997); *Planet*, de Sergio Bizzio (1998), y *2058, en la Corte de Eutopía*, de Pablo Urbanyi (1999).

política, y la pregunta por el fin de la cultura tal como la conocemos y la posibilidad de un “después”. (Pérez Gras, 2020, 127)

En función de todo lo explicado, en este trabajo, nos interesa explorar la novela *Las aventuras de la China Iron* (2017), de Gabriela Cabezón Cámara, porque consideramos que es la prueba más acabada del carácter medular de este desencanto en el corpus de la NNAE y de las paradojas que se producen cuando se desea escribir a pesar de él.

Esta novela en particular presenta el recurso de la parodia de un texto literario decimonónico —recurso que también encontramos en gran cantidad de textos anticipatorios/especulativos de las últimas décadas— en la forma de un mecanismo intertextual que habilita el retorno a traumas del pasado que arrastramos desde las épocas de los conflictos en la frontera interior durante el período de consolidación del territorio nacional.

En este caso, la parodia se centra en la construcción de la voz y en el desarrollo de la identidad de la mujer del gaucho Martín Fierro, a la que se dedican tres escasas estrofas en el texto original de José Hernández (vv. 1057-1074). Sin embargo, los cruces entre la historia nacional, el poema gauchesco y su parodia son múltiples. En estas páginas, nos proponemos abordar cuatro ejes que consideramos fundamentales entre todas las variables de análisis: la pulsión utópica de la escritura contrahegemónica, la reinención del tiempo, la resemantización de los espacios y la justicia poética que ofrece la parodia. Cada uno de estos ejes encierra una paradoja en el contexto de desencanto de la NNAE.

### **Primera paradoja del desencanto: la pulsión utópica en la distopía**

Desde cierto punto de vista, se podría pensar que una escritura contrahegemónica tendería a la distopía, como manera de advertir sobre los peligros de continuar haciendo mal lo que ya hacemos mal en el mundo y en la sociedad en que vivimos. Pero la utopía es, en rigor, una forma aún más radical de expresar una postura contrahegemónica.

En su teoría hermenéutica, Paul Ricoeur (2001) explica que la ideología es la construcción simbólica que legitima la relación con el poder vigente y asiste a la construcción de la propia identidad y que, en cambio, la utopía es la proyección idealizada y subversiva respecto del poder vigente, motivada a partir del encuentro con lo Otro o con lo posible. De estos conceptos, surgen otros como los de “imaginación reproductiva” e “imaginación productiva”. La primera —propia de las ideologías— “reproduce” o retoma imágenes ya existentes en la comunidad; la segunda —propia de las utopías— genera o crea imágenes nuevas para la cultura del autor.

El capítulo 7 del libro *Los Prisioneros...*, de Drucaroff, se titula “No hay muerte de las utopías, hay muerte de las certezas” (2011, 282). La crítica retoma allí la idea de Adorno<sup>3</sup> de que, en toda obra de arte, hay una búsqueda utópica para decir que esto sucede incluso en la NNA, a pesar de que la narrativa post-2001 se manifieste fundamentalmente pesimista y distópica. “Anhelan y protestan simultáneamente, el solo hecho de crear un mundo ficcional de palabras basta para expresar anhelo, a veces en ese mismo gesto utópico se precisa representar el precipicio y el espanto” (Drucaroff,

---

<sup>3</sup> Estas ideas aparecen en la obra póstuma de Adorno titulada *Teoría estética* (1970).

2011, 282). Y luego explica: “las llamo pulsiones utópicas y pulsiones distópicas y creo que, aunque opuestas, suponen de hecho alguna fe en el sentido trascendente de las obras (en su potencia utópica) y pueden convivir y alternarse en diferentes momentos de un mismo texto” (Drucaroff, 2011, 283).

Asimismo, afirma que esta “pulsión es siempre social y de algún modo política” (Drucaroff, 2011, 283); cuestión que se muestra en consonancia con la explicación de Darko Suvin: “Queda claro que el *novum* es una categoría mediadora, cuya capacidad de explicación brota de su peculiar don para tender un puente entre lo literario y lo extraliterario, entre lo ficticio y lo empírico, entre lo formal y lo ideológico: en pocas palabras, de su historicidad inalienable” (Suvin, 1984, 95).

No obstante, Drucaroff aclara que, “a diferencia de la literatura anterior, su experimentación [la de la NNA] con lo social es *sin certezas previas*. Aun cuando se construye el lugar soleado junto al bosque el precipicio siempre está, haciendo resonar las múltiples posibilidades del desastre” (Drucaroff, 2011, 283; el destacado es del original). Lo que se plantea aquí es un cambio de modalización, porque los textos, en lugar de presentar una exclamación, abren un signo de pregunta. Observamos que tanto el “resonar de múltiples posibilidades” como la pregunta abierta —“¿Qué pasaría si...?”— caracterizan lo que denominamos narrativa especulativa. La distopía y la utopía podrían ser distintos modos de responder esta pregunta. El problema es que la amenaza del desastre atenta contra toda forma de esperanza, y la balanza se termina por inclinar hacia la distopía.

Incluso en la distopía que lleva al apocalipsis, como cronotopo “del fin” —o a su consecuente posapocalipsis o “después del fin”—, el filósofo, sociólogo y psicoanalista esloveno Slavoj Žižek, autor de *Viviendo en el final de los tiempos*, puede ver la posibilidad del anhelo utópico. Žižek define el apocalipsis como punto último o cero de transmutación radical (Žižek, 2012, 346), por lo tanto, como única posibilidad de cambio verdadero. En esta línea de pensamiento, el retroceso social y tecnológico característico de la especulación regresiva de la NNAE que antes mencionamos, inclinada a una cierta involución, aparece en resonancia con las ideas de cambio necesario y deseable de Žižek, quien interpreta este primitivismo como una salida utópica de la cultura contemporánea para alcanzar determinados anhelos que parecen imposibles en el mundo de hoy; tales como igualar a los seres humanos con los animales para dejar de usarlos como mercancías o lograr una convivencia armónica entre las especies y el entorno.

A su vez, el artículo “The Persistence of Hope in Dystopian Science Fiction” (2004), de Raffaella Baccolini, analiza la manera en que lo que denominamos pulsión utópica en estas páginas aparece como la persistencia de la esperanza en la ciencia ficción distópica, sobre todo, en aquella escrita por mujeres. Esta esperanza está cifrada, ante todo, en los finales abiertos de las narrativas de escritoras mujeres anglosajonas que ella estudia y que las distinguen de los desenlaces apocalípticos o fatalistas de los escritores hombres, donde la debacle suele aparecer como destino ineludible. Más allá de que las mujeres escriban distopías, los finales abiertos aluden a una esperanza que persiste en la decisión de no producir una clausura. Este recurso se muestra en consonancia con el último libro de Donna Haraway *Seguir con el problema: Generar parentesco en el*

*Chthuluceno* (2019), cuando discute las ideas sobre el Antropoceno y plantea aperturas llenas de esperanza —a pesar de que resulta inevitable “seguir con el problema” de la crisis que atraviesa la humanidad—, porque no acepta anclarse en el fatalismo o la clausura de un final sin salida.

Esta tendencia se acentúa si abordamos la creciente serie de ecotopías latinoamericanas. Podemos mencionar como ejemplos dos chilenas: *El asombro* (2013), de Juan Mihovilovich, y *Acerca de Suárez* (2016), de Francisco Ovando; y otras argentinas: *Los restos* (2014), de Betina Keizman, y la trilogía de Claudia Aboaf, sobre todo, *El ojo y la flor* (2019). La actual preocupación por la cuestión ecológica en la narrativa especulativa hace que la expectativa aparezca concentrada en la urgencia por el cuidado del planeta y de todas las formas de vida y de existencia que hallamos en él.

No obstante, la pregunta que queda sin responder aún es cómo hacer trascender esa pulsión utópica más allá del desencanto para poder escribir una utopía en los tiempos que corren.

En *Los prisioneros...*, Drucaroff da un ejemplo de un intento semejante que resulta iluminador. Se trata de la novela *El viajero del siglo*, de Andrés Neuman, sobre la que dice:

Mientras Gambero o Mairal amplifican el horror del presente y el pasado en distopías de pesadilla, Neuman escribe una novela histórica ambientada en el corazón de la Europa del siglo XIX, a finales de su década del 20, un momento apto para pensar utopías porque las luchas sociales que van a decidir el siglo que sigue están ya en plena marcha, pero todavía la suerte no está echada, todo se está jugando. (Drucaroff, 2011, 285)

La única posibilidad que encuentra Neuman para construir una utopía es volver hacia atrás en el tiempo y hallar ese momento decisivo a partir del cual todo podría haber sido distinto, en este caso, mejor.

En la novela de Gabriela Cabezón Cámara, *Las aventuras de la China Iron*, se emplea el mismo recurso. Y esta constatación nos lleva a otro punto de análisis, porque introduce la próxima paradoja del desencanto, relacionada con el problema del tiempo en la trascendencia del anhelo utópico en la narrativa actual.

### **Segunda paradoja del desencanto: el tiempo en la ucronía**

Así como Pablo Capanna sostiene que “en la ciencia ficción madura, el futuro no es más que un expediente para extrapolar ciertas conclusiones que surgen de una problemática actual” (Capanna, 2007, 45), Reati afirma que “toda obra distópica adopta un cariz político, puesto que en principio contiene una crítica al estado actual de cosas cuando se extrapolan los defectos del presente al futuro” (Reati, 2006, 19).

No obstante, como venimos advirtiendo, la NNAE presenta cada vez más dificultades para imaginar un futuro, no solo por el peso del presente, sino también por no haber sanado aún los traumas del pasado.

En la tesis de maestría de Lucía Vazquez titulada “La ciencia ficción en la narrativa argentina del siglo XXI: el trauma del pasado, el futuro como regresión”, defendida en la UBA en 2020, explica que “especialmente, la NNA podría recurrir a la ciencia ficción

para elaborar ese trauma del pasado reciente desde un punto de vista crítico” (Vazquez, 2020, 27). Y luego impone la pregunta:

¿Y si el *novum* de la *ciencia ficción de NNA* se construye a partir de la posibilidad endeble de un presente luego de un pasado fulminante, arrasador de cualquier futuro? No hay presente posible, la acción se ubica hacia adelante, y allí solo se encuentra ese pasado al que es inevitable volver por lo irresuelto. Proponemos pensar que el trauma no es solo el reciente de la última dictadura, ni el más reciente aún de la crisis social que estalló en 2001, respecto de la cual aún hay falta de perspectivas, sino que hacia atrás en la Historia son muchos los traumas que configuran el suelo que pisamos en el presente. (Vazquez, 2020, 45)

Uno de los traumas de un pasado no tan reciente que reaparece con insistencia en la narrativa actual es, justamente, el de la frontera interior decimonónica y sus heridas aún abiertas: la fractura entre “civilización” y “barbarie”, el avance sobre el “desierto”, el exterminio de “el indio” —estereotipado y homogeneizado, más allá de las múltiples etnias y comunidades que poblaban el territorio—, la negación del mestizaje como matriz fundacional de nuestra nación, la desaparición del gaucho por su asimilación al sistema de producción agrícola-ganadero, el avance sobre territorios vírgenes y su explotación a favor del progreso.

Dado que estos traumas irresueltos no permiten una verdadera proyección hacia el futuro y generan un presente regresivo en la forma de un *loop* que vuelve siempre a los mismos sucesos sin poder superarlos ni avanzar, la única manera de cortar con ese movimiento cíclico del retorno parece ser apelar a otra forma del tiempo especulativo: la ucronía.

Si la historia no se puede deshacer y volver a vivir, al menos se puede recurrir a la ficción para retornar al pasado y encontrar ese momento decisivo a partir del cual todo podría haber sido diferente. Se trata de un punto determinado desde el cual la ficción imagina un giro en los acontecimientos y el desenlace de un tiempo histórico alternativo.

En este sentido, *Las aventuras de la China Iron* propone, en parte, la reescritura de procesos históricos —como el de la “conquista al desierto”— a raíz de un desvío, conocido como “punto Jonbar”<sup>4</sup>, en que se inicia un tiempo alternativo, en el que los acontecimientos se suceden de manera contrafáctica, puesto que son otros de los registrados por la historiografía.

El punto Jonbar de este texto en particular se ubica en el preciso momento en que la protagonista se sube a la carreta que conduce una mujer extranjera, Elizabeth, e inicia con ella su viaje de autodescubrimiento. En esta novela, el desvío de los acontecimientos pareciera no solo darse respecto de la historia, sino también del texto que parodia, puesto que el poema *Martín Fierro* se inspiró, a su vez, en el contexto histórico de injusticias contra los gauchos durante la guerra entre criollos e indios.

En lugar de recurrir a los dispositivos narrativos propios del cronotopo posapocalíptico, —que, para las comunidades originarias y gauchas, podría llegar a ser

---

<sup>4</sup> Esta denominación surge de la novela *The Legion of Time* (1938), de Jack Williamson, en la que el tiempo se bifurca y, de este desdoblamiento, surgen dos futuros posibles: un mundo utópico llamado Jonbar, y otro distópico, Gyronch.

el equivalente a una especulación sobre alguna forma de vida posterior al exterminio de sus poblaciones durante las expediciones militares al “desierto” del siglo XIX—, la novela plantea una ucronía en la que, en cambio, estas comunidades habrían encontrado una manera de vida alternativa por fuera de la amenaza de la conquista. De esta manera, volvemos a constatar que el recurso de la ucronía genera una apertura hacia la posibilidad de plasmar una utopía en esta novela.

Sin embargo, la opción por la ucronía no garantiza la apertura hacia una utopía. En rigor, son mayoría las narraciones que se proponen la reescritura de una parte de la historia para jugar con alternativas a situaciones cuyas consecuencias resultan ser todavía peores que lo acontecido en la realidad. Tal es el caso de las ucronías hitlerianas estudiadas por Daniel Del Percio en su libro *Soñar el demonio: “utopías”, distopías y ucronías hitlerianas* (Del Percio, 2019, 73-200), en las que se plantea la posibilidad de que el nazismo hubiese ganado la Segunda Guerra Mundial, por ejemplo. La única “utopía” realizable allí sería, paradójicamente, la del nazismo; lo que vendría a ser, más bien, una distopía para el lector de hoy.

Esto nos lleva a considerar otra variable crucial en la novela de Cabezón Cámara: el tratamiento alternativo de los espacios y su importancia en la posibilidad de la creación de una utopía.

### **Tercera paradoja del desencanto: el espacio en la utopía**

A pesar de que la ciudad del futuro parece ser el escenario por excelencia de la ciencia ficción más ortodoxa, el desencanto del progreso que el espacio urbano representa motiva a los escritores argentinos del siglo XXI a desintegrar sus ciudades o a salir de ellas con el rumbo contrario. En consecuencia, la NNAE, insiste, cada vez más, en el recurso del retorno a determinados espacios altamente connotativos de la literatura nacional de todos los tiempos, pero consolidados como un cronotopo propio de nuestro imaginario cultural durante el siglo XIX: el campo, la llanura o el “desierto”, es decir, la “frontera interior”, por ser el escenario de los traumas descritos en el apartado anterior.

Fermín Rodríguez, en su libro *Un desierto para la nación: la escritura del vacío* (2010), explica que los discursos sobre el “desierto” resultaron ser performativos porque nombrarlo era realizarlo. Rodríguez lo explica a partir de la invención que hace Sarmiento del “desierto” en *Facundo*, y cita los versos 2121 y 2122 de “La Ida” del *Martín Fierro*, en la voz de Cruz, donde se denuncia esta misma construcción:

El paisaje sarmientino —colonias, inmigrantes, ferrocarriles— es un espejismo que en la voz del gaucho se disuelve. El plan de poblamiento de la llanura de Sarmiento alimenta paradójicamente el desierto (“Puede ser que de repente / Veamos el campo *desierto*”), vaciando la llanura de cuerpos productivos. La política inmigratoria no se aplica sobre un espacio vacío que habría que llenar. Se trata más bien de un desalojo de un espacio poblado de voces, una sustitución que expulsa al gaucho del espacio de la nación por venir. (Rodríguez, 2010, 300; el destacado es del original)

La dicotomía sarmientina “civilización y barbarie” se ubica espacialmente en el trazado de una cartografía del territorio nacional que encuentra su correlatividad en el



par binario ciudad y “campana pastora”, tal como aparece en *Facundo* (Sarmiento, 2018, 89), o en “la ciudad y el desierto” (Sarmiento, 2018, 91).

Ambos espacios, tanto la ciudad como el campo, tienen para la NNAE un valor negativo y, por esta razón, son los escenarios adecuados para la distopía.

La China Iron transita varios de estos espacios del lado de la barbarie por haber crecido cautiva. No es casual que la novela se divida en tres partes que se titulan: “El desierto”, “El fortín” y “Tierra adentro”.

De todos modos, el anhelo de cambio lleva a la protagonista y a su creciente grupo de pertenencia a querer irse del “desierto”, porque toman consciencia de que habitan del lado de la carencia, el vacío, la ignorancia y el abandono. Pero tampoco optan por irse a la ciudad, porque ya sabemos que a este espacio no le irá mejor en el futuro. Entonces, el grupo decide salir por la tangente para poder correrse del mapa dicotómico. Y, así, eligen trasladarse al río.

Encontrar en el pasado un espacio que no hubiera sido escenario de traumas nacionales identificables en la narrativa actual constituye un claro avance hacia la posibilidad de una narración utópica.

A diferencia del “desierto”, el espacio de los ríos del Delta de la cuenca del Plata y sus islas conformó ya en el siglo XIX un cronotopo de signo positivo que inspiró la primera literatura especulativa nacional en clave utópica. Desde la oda “Al Paraná” (1801), de Lavardén, en adelante, la literatura manifestó —especialmente en el contexto positivista y fisiocrático decimonónico— la idea de promesa de un futuro mejor asociada a la actividad de las regiones fluviales y, en particular, al Delta de la Cuenca del Plata. Sarmiento colaboró en la consolidación de este imaginario idealizado sobre el río y sus islas con los artículos compilados en *El Carapachay* (1913), donde construyó una visión sobre el futuro económico de la región, con la mira puesta en un modelo de país agro-productor y exportador, y en *Argirópolis* (1850), donde arremetió contra la supremacía de Buenos Aires y el control absoluto de Rosas sobre la provincia, con el proyecto de fundar los Estados Confederados del Río de la Plata, que abarcarían también a Uruguay y Paraguay, con la isla Martín García, situada idealmente en la entrada del Río de la Plata de manera equidistante de estos territorios, como la nueva Capital de los Estados. Esta proyección sarmientina fue una verdadera u-topía, un no-lugar, por inexistente y, a la vez, por imposible. Asimismo, *El Tempe Argentino* (1858), de Marcos Sastre, hizo sus aportes a esta construcción idealizada del espacio del río.

Darko Suvin define la utopía como una construcción verbal que ostenta la representación de estructuras sociales en configuraciones imaginarias, donde las relaciones humanas se organizan bajo principios más justos, y esa perfectibilidad está basada en una hipótesis histórica alternativa.

En la novela, estas mejoras se hacen evidentes en la descripción de la comunidad que se desarrolla y organiza a orillas del Paraná. Se trata de un ejemplo de comuna autogestionada hasta el extremo de estar desconectada del Estado, de su control y de su poder. Se vuelve una célula autónoma, en perfecta armonía con la naturaleza y con sus propias formas en los vínculos, las estructuras familiares, el empleo del tiempo y los usos del espacio. Lo íntimo se libera del control de lo político y se desestructura, se humaniza.

La tatatina impone una forma de quietud: apenas calentamos agua para hacernos nuestros mates y nuestros té, si doramos los choclos para los chicos, nuestro mitã, que suelen saber quiénes son sus padres pero viven con todos, todos los cuidamos y ellos van y vienen de ruka en ruka aunque tengan sus cosas en alguna en especial. Nosotros mismos vivimos así [...] con mis hijos y los suyos y esto de escribir que se nos ha dado: duermo con mis amores yo, vamos con Estrella después de fumar o beber las hierbas que cultivamos. (Cabezón Cámara, 2017, 179)

Esta lectura que proponemos de la novela que nos ocupa, como una ucronía que da lugar a una utopía, está perfectamente alineada con la hermenéutica materialista presentada por Fredric Jameson en su libro *Arqueologías del futuro. El deseo llamado utopía y otras aproximaciones de ciencia ficción* (2015), en el que explica el fenómeno de la utopía como un ideograma, un modo de conceptualizar una alternativa histórica, una fantasía narrativa que propone soluciones imaginarias a antagonismos reales.

Dichos antagonismos, propios de las cosmovisiones decimonónicas — civilización/barbarie, ciudad/desierto, blancos/indios, etc.—, son superados en esta novela. Pero no solamente por su posibilidad de crear un tiempo alterativo o de salirse por la tangente de los binarismos espaciales, sino también por su carácter paródico; lo que nos lleva a la cuarta y última paradoja que señalaremos en este trabajo.

#### **Cuarta paradoja del desencanto: la reescritura de la historia en la parodia de la ficción**

El hecho de que *Las aventuras de la China Iron* sea la parodia de un texto canónico del siglo XIX, además de una ucronía con final utópico, resulta fundamental para profundizar en las paradojas contenidas en esta novela del siglo XXI.

Consideramos que la parodia le permite al texto incursionar en los aspectos silenciados en su original y también en la historiografía sobre la época. La parodia se concentra en la obra *El gaucho Martín Fierro*, de José Hernández, en sus dos partes: *La ida* (1872) y *La vuelta* (1879). Los traumas del pasado sobre los que trabaja aquí Cabezón Cámara pertenecen al siglo XIX y tienen que ver con la misma materia histórica y con la misma búsqueda de un enfoque desde donde quebrar lo hegemónico a las que recurrió José Hernández para la composición de la primera parte de su propio poema paródico: el abuso y la persecución de las minorías étnicas en el conflicto de la frontera interior; pero Cabezón Cámara profundiza, además, en el tratamiento de las otras minorías que también fueron víctimas de ese proceso: las mujeres y los niños.

La novela ofrece la posibilidad de reconstruir la infancia de la China Iron desde la memoria de la narradora autodiegética y de descubrir junto a ella, y en su propia voz, la identidad que le habían negado y la sexualidad que le arrebataron al hacerla madre tan joven por medio de la violencia.

La pulsión utópica también se da, según Drucaroff, en la búsqueda de otro “Orden de los géneros” (Drucaroff, 2011, 286), en obras que reivindican:

[...] el saber en la experiencia corporal semiótica femenina y la inteligencia de los puntos de vista diferentes y novedosos que pueden aportar las mujeres de su mirada y sus astucias y sus formas de sobrevivencia, de sus condiciones de existencia social, en las que el cuerpo está desmesuradamente valorado (y degradado), puede surgir un

conocimiento políticamente necesario. [...]. De estas novelas puede hilvanarse una crítica política del sexo y el amor, junto al profundo deseo [...] [de] reivindicar y hacer justicia con las oprimidas. (Drucaroff, 2011, 286-287)

A pesar de que Elsa Drucaroff habla aquí de otras novelas, todo lo citado se aplica cabalmente a la obra de Gabriela Cabezón Cámara. En ella, se revisa el lugar de las mujeres en ese universo de la frontera interior, narrado o cantado, hasta aquí, exclusivamente por hombres, tanto autores como personajes.

Nos dice Josefina Ludmer, en *El género gauchesco*: “La actividad fundamental de la parodia es la ruptura o la ampliación de marcos y límites” (Ludmer, 2012, 130). Y esto es justamente lo que hace Cabezón Cámara al ampliar el universo de personajes con voz, cuerpo y deseo propios, es decir, como sujetos de derecho, antes invisibilizados en el universo decimonónico. No solo aparece la China como ser deseante y disidente de los roles hegemónicos; el gaucho Rosario y el propio Martín Fierro ofrecen, a su vez, una versión *queer* del machismo gauchesco de antaño.

Además, la llegada de Elizabeth, Liz, la mujer inglesa que rescata a la China de la orfandad y el abandono, cuando la sube a su carro-mundo, produce una anticipación de ese espacio utópico que se dará hacia el final, en el río. Desde esa carreta, con la que “Inglaterra” ingresa en el “desierto”, se amplía el horizonte de la Tierra Adentro, y la China, ahora Josephine Star Iron, descubre de dónde es oriunda en realidad y cuáles son sus dones. En este sentido, el vínculo entre las mujeres invierte el choque histórico entre los hombres. Inglaterra representaba el imperio, y su forma de avanzar sobre los territorios fue históricamente patriarcal, a través de la penetración del poder del rey y de la explotación ejercida en las colonias y en los cuerpos de los nativos. En cambio, Liz trae los dones femeninos del cuidado, la nutrición y la educación, más las bellezas y delicias de su cultura, y se los ofrece a la China sin esperar nada a cambio.

Además de quebrar los marcos o límites de lo hegemónico y patriarcal, Cabezón Cámara forma parte de la lista de escritores de la NNA que disuelven la antinomia “civilización y barbarie”. No porque nieguen la existencia de una o de otra categoría, sino porque no las consideran contrapuestas. Contamos con el concepto de “civilibarbárie”, acuñado por Drucaroff, para denominar este cambio de percepción (Drucaroff, 2011, 477), que revela que, donde parece hallarse la civilización, subyace la barbarie —como anunciaba ya Martínez Estrada, cuando hablaba de Buenos Aires en *La Cabeza de Goliath* (1940)— y que siempre hay rasgos de civilización donde se señala la barbarie —como planteaba con admiración Lucio V. Mansilla en *Una excursión a los indios ranqueles* (1870)—.

En *El dilema argentino: Civilización y Barbarie*, la socióloga Maristella Svampa demuestra que la dicotomía “Civilización y Barbarie” suele aparecer “como representación social de una sociedad amenazada por el riesgo de su propia descomposición, especialmente durante los llamados períodos de transición” (Svampa, 2006, 31). Observamos, entonces, que ante la percepción de la NNAE de que vivimos una crisis cíclica o recurrente, este imaginario está en permanente dialéctica y vigencia, y sus extremos se tocan con más claridad en las representaciones literarias. También se confirma, en la lectura de Svampa, que este tópico decimonónico resurge, insistente,

para dar cuenta de que la amenaza yace en el interior del entramado social y político del Estado-nación.

En definitiva, por medio del mecanismo de la parodia, esta novela se construye como una versión *queer* e irreverente de la obra cumbre del género gauchesco y logra romper con todas las estructuras y categorías binarias heredadas de la conquista, incluso las de civilización y barbarie. De esta manera, a través de la parodia, paradójicamente, podemos dar cuenta de una mayor variedad de experiencias, identidades y voces en la recreación de la vida en la frontera interior, desconocidas y silenciadas por la imprenta del Estado y la historiografía oficial en la realidad.

### **Escribir una utopía en tiempos de desencanto: ¿revisionismo o evasión?**

Concluimos que la lectura de *Las aventuras de la China Iron* que se plantea en este artículo es la de una parodia contrafáctica con desenlace utópico. En ella se nos presentan cuatro paradojas que hemos intentado dilucidar: el anhelo de cambio que se evidencia en la pulsión utópica que asoma en toda obra —aún distópica— lucha, en esta novela, contra el sentimiento de desencanto de este siglo hasta constituirse en una utopía; pero esto es solo posible porque se vuelve sobre el pasado, se trata de una novela especulativa, no por mirar al futuro o proyectar las preocupaciones del presente, sino por intentar reescribir la historia, en la forma de una ucronía; es, además, una narración que recorre los espacios históricamente asignados al vacío y a la barbarie para desembocar en el río, en la construcción de una comunidad solidaria y multiétnica y, por lo tanto, utópica; por último, logra llevar a cabo su proyecto literario de ruptura porque es una parodia y, como tal, destrona el texto al que copia y subvierte, para posicionar su mirada renovada sobre las interpretaciones de los discursos fundacionales, que históricamente han configurado nuestra identidad nacional y regional.

Resta preguntarse si la utopía a la que se llega hacia el final de la novela cumple con la función asignada a la imaginación productiva de la que habla Ricoeur y logra motivar el cambio en la sociedad. Es decir, aunque la utopía no llegue nunca a ser una realidad del todo tangible, el movimiento que genera su pulsión, como anhelo o deseo de cambio, debería generar desplazamientos contrahegemónicos en el orden de lo político. Según Jameson:

La dinámica fundamental de cualquier política utópica (o de cualquier utopismo político) radicará siempre, por lo tanto, en la dialéctica entre la identidad y la diferencia, en la medida en la que dicha política tenga por objetivo imaginar, y a veces incluso de hacer realidad, un sistema totalmente distinto a este. (Jameson, 2015, 9)

En otras palabras, podríamos pensar que la utopía planteada en esta novela, aparentemente imposible de proyectarse hacia el futuro, no provocará quizás una acción política concreta en el presente o en el futuro, mientras el desencanto sea la cosmovisión predominante; sin embargo, mover la imaginación hacia lo radicalmente diferente ya implica una acción contrahegemónica concreta.

Para completar esta conclusión, volvemos sobre las palabras de Gianni Vattimo citadas en el epígrafe de este trabajo: “El desencanto del mundo es simultáneamente el reconocimiento de la (exclusiva) responsabilidad humana en la creación del sentido, y

del hecho de que tal responsabilidad sea un derecho-deber del individuo” (Vattimo, 1991, 189). Nos parece central revisar esta afirmación, porque crear un sentido del mundo, a pesar del desencanto que este nos provoca, conduce a una forma de superación; se inicia como un derecho-deber y una responsabilidad del individuo, pero llega a ser el mayor resguardo social y colectivo de la libertad contra el autoritarismo. Ante la caída de las certezas, los discursos totalitarios y totalizadores pierden su potencia. Y la caída de las certezas llega a través de la revisión del pasado, de los discursos cristalizados y de sus consecuencias —las heridas abiertas, las injusticias, los traumas, los daños irreparables—, junto con el deseo de no repetir los mismos errores.

Escribir una utopía en tiempos de desencanto, lejos de ser una forma de evasión de la realidad que golpea, es una forma de revisar las propias ideas, y sus orígenes y fundamentos, para pensar(nos) y crear(nos) por fuera de los mandatos hegemónicos y de las estructuras patriarcales.

### **Referencias bibliográficas**

- BACCOLINI, Raffaella, 2004, “The Persistence of Hope in Dystopian Science Fiction.” *PMLA*, vol. 119, no. 3, 518–521. <JSTOR, [www.jstor.org/stable/25486067](http://www.jstor.org/stable/25486067)> (21 de agosto de 2020).
- CABEZÓN CÁMARA, Gabriela, 2017, *Las aventuras de la China Iron*, Buenos Aires, Literatura Random House.
- CAPANNA, Pablo, 2007, *Ciencia ficción, utopía y mercado*, Buenos Aires, Cántaro.
- DANIEL DEL PERCIO, 2019, *Soñar el demonio: “utopías”, distopías y ucronías hitlerianas*, Buenos Aires, Miño y Dávila.
- DRUCAROFF, Elsa, 2006, “Narraciones de la intemperie. Sobre *El año del desierto*, de Pedro Mairal, y otras obras argentinas recientes”, *El interpretador*, n° 27, jun. <<http://lunesporlamadrugada.blogspot.com/2010/06/narraciones-de-la-intemperie.html>> (3 de noviembre de 2019).
- \_\_\_\_\_, Elsa, 2011, *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes de la postdictadura*. Buenos Aires: Emecé.
- HARAWAY, Donna, 2019, *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno*, Bilbao, Consonni.
- HERNÁNDEZ, José, 1992, *Martín Fierro*, Buenos Aires, Altamira.
- JAMESON, Fredric, 2015, *Arqueologías del futuro. El deseo llamado utopía y otras aproximaciones de ciencia ficción*, Buenos Aires, Akal.
- MAIRAL, Pedro, 2001, *Hoy temprano*, Buenos Aires, Clarín/Aguilar.
- \_\_\_\_\_, Pedro, 2010, *El año del desierto*, Barcelona, Salto de página.
- LUDMER, Josefina, 2012, *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*, Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- PÉREZ GRAS, María Laura, 2020, “Retornos a la frontera interior decimonónica en la narrativa especulativa contemporánea”, *Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades*, vol. 9, n° 19, 122-133.
- REATI, Fernando, 2006, *Postales del porvenir. La literatura de anticipación en la Argentina neoliberal (1985-1999)*, Buenos Aires, Biblos.

- RICOEUR, Paul, 2001, *Ideología y Utopía*, Barcelona, Gedisa.
- RODRÍGUEZ, Fermín, 2010, *Un desierto para la nación: la escritura del vacío*, Buenos Aires, Eterna cadencia.
- SARMIENTO, Domingo Faustino, 2018, *Facundo, o, Civilización y barbarie*, Buenos Aires, Biblioteca del Congreso de la Nación.
- SUVIN, Darko, 1984, *Metamorfosis de la ciencia ficción. Sobre la poética y la historia de un género literario*, México, Fondo de cultura económica.
- SVAMPA, Maristella, 2006, *El dilema argentino: Civilización y Barbarie*, Buenos Aires, Taurus.
- VATTIMO, Gianni, 1986, *El fin de la modernidad*, México, Gedisa.
- \_\_\_\_\_, Gianni, 1991, *Ética de la interpretación*, Barcelona, Paidós.
- ŽIŽEK, Slavoj, 2012, *Viviendo en el final de los tiempos*, Madrid, Akal.