



Retornos desviados al desierto y al río decimonónicos en *Las aventuras de la China Iron*

María Laura Pérez Gras¹

Consejo Nacional de Investigaciones científicas y Técnicas
Universidad de Buenos Aires
Universidad del Salvador
lauraperezgras@yahoo.com.ar

Resumen: En la novela *Las aventuras de la China Iron* (2017), de Gabriela Cabezón Cámara, encontramos los recursos de la especulación y de la parodia como centrales en la revisión de los traumas del pasado. El *novum* en esta novela es el “retorno” a los cronotopos más relevantes del imaginario decimonónico: el desierto y el río. Este *novum* se da como un movimiento especulativo de retorno y avance en simultáneo, en la forma de un *loop* temporal, y permite la apertura a acontecimientos que nunca ocurrieron en la historia real, es decir, que apela al recurso del desvío contrafáctico o ucronía.

Los ejes que elegimos para analizar el tratamiento de los espacios en la novela son los elaborados por Henri Lefebvre, y presentan un marco teórico mixto porque abrevan tanto de la filosofía como del urbanismo y la arquitectura.

Palabras clave: Parodia – Ucronía – Cronotopos decimonónicos – Retorno – Tercer espacio

Abstract: In the novel *Las aventuras de la China Iron* (2017), by Gabriela Cabezón Cámara, we can find speculation and parody as the main strategies to revise traumas from the past. The *novum* in this novel is the “return” to the most relevant chronotopes of the national imagery of the 19th century: the desert and the river. This *novum* appears as a speculative movement of return and advance at the same time, in the form of a time loop, and allows the possibility of a series of happenings that never occurred in reality, thus, it generates a counterfactual deviation, also known as uchronia.

The vectors that we will follow to analyze the treatment of spaces in the novel are those elaborated by Henri Lefebvre, and they present a mixed theoretical frame because they derive not only from philosophy but also from urbanism and architecture.

Keywords: Parody – Uchronia– Chronotopes of the 19th century – Return – Third space

¹ **María Laura Pérez Gras** es Doctora en Letras e Investigadora del CONICET, del ILAR-UBA, y de la USAL; profesora asociada en las cátedras Literatura Argentina, Seminario de Literatura Argentina y Metodología de la Investigación en la Universidad del Salvador, donde dirige proyectos de investigación sobre literatura argentina. Es autora de *Relatos de cautiverio. El legado literario de tres cautivos de los indios en la Argentina del siglo XIX* (2013), y *Cautiverio y prisión de Santiago Avendaño. La edición crítico-genética de los manuscritos censurados de un excautivo argentino del siglo XIX* (2018), y de la novela *El único refugio* (Corregidor, 2019).

Introducción

La narrativa argentina del siglo XXI muestra una notable tendencia a la revisión de traumas del pasado o crisis sociales del presente a través de los recursos que tiene a disposición. En este sentido, las estrategias de la ciencia ficción han sido altamente productivas, lo que resultó en una creciente presencia local del género. No obstante, gran parte de la narrativa argentina que recurre a un *novum*,² o varios *nova*, en los términos de Darko Suvin (95), no lo hace a la manera de la ciencia ficción de tradiciones ya consolidadas como la rusa o la anglosajona: las producciones locales ponen el foco en cuestiones sociopolíticas no resueltas y en crisis pasadas, y se centran en la transformación sufrida por la sociedad argentina, patente en la cultura y el imaginario, a partir del terrorismo de Estado y la inserción en el modelo neoliberal de la globalización; tendencia profundizada por la crisis institucional y socio-económica del 2001, y sus crónicas consecuencias. En la Argentina como país periférico en el que, históricamente, los avances y hallazgos científicos y tecnológicos se deben más a las capacidades de estudio y trabajo de las personas que a las políticas de estado, la ciencia ficción tiene menos cabida en su estado puro; se genera, en cambio, una narrativa de crítica social porque muestra los traumas actuales de un pasado aún no resuelto en sus contradicciones y secuelas.

En rigor, hasta el cambio de milenio, fue la narrativa histórica la preferida para la búsqueda de explicaciones de la crisis actual, como si la revisión del pasado nos permitiera desandar y comprender mejor el recorrido que nos llevó hasta la situación presente. En este sentido, Fernando Reati sostiene que no debiera sorprender la “coexistencia de la novela histórica con la de anticipación” de “los años que siguen al terrorismo de Estado, cuando la Argentina retorna a la democracia formal y se inserta plenamente en la globalización en clave neoliberal” (15) y luego, a partir de un artículo de Fredric Jameson, “Nostalgia for the Present”, explica que mientras:

² El *novum* es el elemento o el conjunto de elementos que postula algo “nuevo y extraño” que, en el caso de la ciencia ficción, provoca un “extrañamiento cognoscitivo” respecto del momento de producción de la obra, denominado “momento cero” (Suvin 26).

la novela histórica ofrecía a la burguesía triunfante una visión coherente de su propio presente al echar una mirada sobre el pasado, la novela de ciencia ficción provee –escribe Jameson– una representación ideológica de los conflictos presentes a través de imaginar el futuro, de lo que se puede deducir una analogía entre sus respectivos sistemas de representación (15).

Ya en 1989, Ángela Dellepiane llamaba “especulativa” a esta forma literaria que “deja de lado la tecnología como fin en sí mismo, subordinando consecuentemente la imaginación científica a un interés focal en las emociones y actitudes humanas personales así como también en problemas sociales” (516-517).

Una parodia contrafáctica

En esta tendencia “especulativa” de la narrativa argentina, se producen formas híbridas con otros géneros, que también tienen sus formas particulares de transgredir las leyes naturales del “mundo cero del autor” (Suvin 111) y generan otras formas de *nova*. Pero, en lugar de hibridarse preferentemente con géneros como el *fantasy* o el terror –que ya se presentan con sus *nova* característicos–, como sucede en otras culturas, encontramos textos que trabajan con la parodia como recurso predominante.

Un texto ya clásico, central en el corpus identificado y denominado “narrativas de la intemperie” por Elsa Drucaroff, es *El año del desierto* (2005), de Pedro Mairal, en el que encontramos la técnica del *rewind* y el *novum* de “la intemperie” para desandar la historia argentina desde diciembre de 2001 hasta la primera y fallida fundación de Buenos Aires. Pero, en lugar de referirse a los diferentes momentos de la historia argentina sólo por medio de algún indicio o alusión directa, lo hace principalmente a través de referencias literarias concretas a textos que reflejaron esos momentos determinados de la historia. En otras palabras, uno de los procedimientos más fecundos en esta novela para mostrar el movimiento paradójico e invertido del tiempo, que avanza durante ese año para retroceder los quinientos de la historia nacional, es el de la parodia.

En la novela que estudiamos en estas páginas, *Las aventuras de la China Iron* (2017), de Gabriela Cabezón Cámara, encontramos los recursos de la especulación y de la parodia como centrales en la revisión de los traumas del pasado. En ella la

parodia se concentra en la obra *El gaucho Martín Fierro*, en sus dos partes: *La ida* (1872) y *La vuelta* (1879).

La parodia central está dada en la invención de la historia del personaje y, sobre todo, de la voz de la mujer del gaucho Fierro, a la que se dedican tres escasas estrofas en el texto original de José Hernández (vv. 1057-1074), y es la protagonista de la novela, que narra en primera persona, y le da una perspectiva de género a esa voz que va adquiriendo mayor autoridad a lo largo de la diégesis.

Por otra parte, la especulación no nos lleva en esta novela a escenarios distópicos, apocalípticos o posapocalípticos, como suele suceder en la literatura de las últimas décadas. 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, profundiza, además, en el tratamiento de las otras minorías que también fueron víctimas de ese proceso, las mujeres y los niños. Para ello, la autora recurre, no sólo a la parodia, sino también a la ucronía; es decir, a una reescritura de los acontecimientos históricos en los que se produce el desvío (o punto Jonbar),³ en que la historia tal como la conocemos se bifurca y entra en un tiempo alternativo, en el que los acontecimientos se suceden de manera contrafáctica, puesto que son otros de los registrados por la historiografía.

Podemos identificar el punto Jonbar en esta novela, respecto de la historia y del texto que parodia, en el momento en que la China se sube a la carreta que conduce Elizabeth e inicia con ella un viaje, que también es un camino de autodescubrimiento y transformación.

En lugar de recurrir a los dispositivos narrativos propios del cronotopo posapocalíptico –que para las comunidades originarias y gauchas podría llegar a ser el equivalente a una especulación sobre alguna forma de vida posterior al exterminio de sus poblaciones durante las expediciones militares al “desierto”

³ 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.

enviadas por varios gobiernos durante el siglo XIX-, la novela se forja a partir del recurso de “especular” con que ese fin del mundo de la pampa podría no haber ocurrido, –al menos para ese colectivo multiétnico, al que la protagonista pertenece, que logra eludir el destino histórico-, y que, en cambio, estas comunidades habrían encontrado una forma de vida alternativa e ideal. De esta manera, observamos que la ucronía planteada deviene en utopía hacia el final de la novela.

El retorno desviado

El *novum* en *Las aventuras de la China Iron* es el “retorno” a los cronotopos más relevantes de la literatura de la región desde nuestros orígenes coloniales, que adquirieron nuevas y mayores dimensiones en el imaginario decimonónico nacional: el desierto y el río.

El retorno no implica solamente una ida hacia el pasado. Por este motivo, esta narrativa contemporánea no es considerada novela histórica. Así comprendido, el retorno es un movimiento hacia adelante en el tiempo que avanza renovando el pasado, y sus traumas, en nuevas formas de lo mismo. Es un movimiento especulativo, pero es siempre hacia adelante, aunque parezca retroceder en el tiempo por el reciclado de los tópicos y cronotopos que deben atravesar los protagonistas, anclados socialmente en los traumas del pasado aún sin resolver. Nos parece inexacto interpretar el retorno de manera literal como un movimiento en línea recta hacia el pasado. Incluso en la novela ya mencionada de Mairal, *El año del desierto*, que desplaza a la protagonista hacia el pasado a través de la técnica del *rewind*, un año entero más transcurre para ella durante el desarrollo de la diégesis. Justamente, porque es un movimiento especulativo de retorno y avance en simultáneo, en la forma de un *loop* temporal, este *novum* permite la apertura a acontecimientos que nunca ocurrieron en la historia real, es decir, puede apelar al recurso del desvío contrafáctico, como sucede en la novela de Cabezón Cámara.

Además, este desvío de los acontecimientos históricos, generado por el retorno al pasado y la posterior apertura a partir de un punto *Jonbar*, modifica los

acontecimientos históricos en función del presente de la autora y de su conocimiento y su interpretación actual de la tragedia vivida por las minorías étnicas durante el siglo XIX.

el correlato indispensable del *novum* es una realidad alterna, que posea un tiempo histórico diferente correspondiente a relaciones humanas y normas socioculturales diferentes, llevadas a cabo por la narración. Esta realidad presupone abierta o tácitamente la existencia de la realidad empírica del autor, ya que solo se la medirá y comprenderá como realidad empírica modificada de estas y aquellas maneras (Suvin 103).

El retorno es un regreso a estos cronotopos registrados tanto por la historiografía como por la literatura, o, para ser más precisos, a estos espacios históricos en el imaginario literario. Por lo tanto, el desvío no solamente se da en la posibilidad de la ucronía, sino que también radica en los mecanismos de la construcción literaria de esos espacios históricos; y se potencia en la parodia, como ficción de la ficción, con una mayor distancia y un mayor artificio respecto del material histórico.

Los cronotopos decimonónicos del desierto y el río

Desde sus primeras descripciones literarias, el espacio pampeano-patagónico fue considerado un territorio que había que conquistar y poblar. El “desierto” constituía una amenaza para el nuevo Estado mientras fuera el espacio de Otros (aborígenes y gauchos) que representaran el atraso.

Nos interesa recuperar el concepto desarrollado por Fermín Rodríguez en *Un desierto para la nación: la escritura del vacío* (2010) acerca de que los discursos sobre el “desierto” resultaron ser performativos: nombrarlo implica realizarlo. Durante el siglo XIX, lo que estaba más allá de la frontera interior con las comunidades originarias suponía una amenaza, pero también encerraba un deseo de apropiación por el potencial de ese territorio. Esta ambivalencia se encuentra en los textos del canon decimonónico que colaboraron para la conformación de los imaginarios sobre el desierto.

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 redemente / 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 (300, el destacado es del original).

El propio poema de José Hernández muestra un giro notable en su segunda parte, en este sentido. Mientras que en “La Ida”, Fierro y Cruz deciden fugarse y refugiarse entre los indios –que se describen como hospitalarios–, porque el “desierto” ofrece la posibilidad de vivir por fuera de las leyes de un Estado que los persigue, en “La Vuelta” Hernández sigue reivindicando al gaucho, como en la primera parte del poema, pero la prueba que le pone para “habilitarlo literariamente” a insertarse en la sociedad es el enfrentamiento y el exterminio del indio, como arquetipo de lo salvaje, durante el episodio de la cautiva.

Ya “La cautiva”, de Echeverría, y su “Advertencia” mostraban la capacidad performativa de los textos decimonónicos respecto de ese espacio desconocido, por inexplorado, que era necesario llenar de sentido. Mientras el poema lo describe como el hábitat natural donde moran seres salvajes hasta el punto de identificarlos con animales que gruñen y braman en lugar de hablar, el prólogo exalta a ese mismo territorio como “nuestro más pingüe patrimonio”, no sólo por su valor simbólico, sino por su potencial económico. Para que esa tierra diera frutos, primero debía ser vaciada y vuelta a ocupar: penetrada y fertilizada.

Por el contrario, el espacio del río fue rápidamente asimilado a la idea de progreso. Ya desde las teorías de la fisiocracia que se manifestaron en la oda “Al Paraná” (1801), de Lavardén, en adelante, la literatura del siglo XIX sostuvo una 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.

El propio Sarmiento colaboró en la consolidación de este imaginario sobre el río y sus islas. Aunque el espacio de la cultura era la ciudad, como lo definió claramente en *Facundo*, la utopía de civilización y progreso fue proyectada por él en el espacio del delta y plasmada literariamente, desde su exilio en Chile, en

Argirópolis (1850), que significa “ciudad de la plata” y alude al prometedor espacio de la cuenca del Río de la Plata.

En esta obra Sarmiento imagina -pero sobre la base de elementos reales- la reorganización del territorio colonial según el modelo de la república federal norteamericana. Contra la dominación de Buenos Aires -y el dominio despótico de Rosas- se trataba de fundar los Estados Confederados del Río de la Plata incluyendo los territorios de Uruguay y Paraguay. La isla Martín García, situada en la puerta de entrada del Plata, parecía marcada por la Providencia para ocupar ese lugar de capital. Sarmiento sostiene enfáticamente que en esta isla “está el destino del Río de la Plata” (Villavicencio 4).

Asimismo, *El carapachay*,⁴ de Sarmiento, es el compendio de un grupo de artículos publicados por el diario *El Nacional* entre 1855 y 1883 a partir de un viaje iniciático de exploración que realizó junto a Bartolomé Mitre, ministro de Guerra y Marina de ese momento, y Carlos Pellegrini padre. En estos textos, construye una visión sobre el futuro económico de la región, que quiere mostrarles a sus compañeros de viaje, con la mira puesta en un modelo de país agro-productor y exportador.

A su vez, *El Tempe Argentino* fue la obra más importante del uruguayo Marcos Sastre y su título se debe, según refiere él mismo en un capítulo del libro, a la comparación con el Valle de Tempe, en Grecia, donde un río desembocaba en el mar de manera análoga a nuestro Delta. La primera edición es de 1858, aunque venía gestándose desde que Sastre se mudara a San Fernando en el año 1842 y conociera el delta. También fue la suma de artículos concebidos con cierta independencia, que, en su mayoría, se habían publicado en el “Nacional” y en “La Gaceta” de Buenos Aires. La primera tirada se agotó en pocos meses y fue un éxito editorial superior al del *Facundo* en ese momento. El subtítulo de su primera edición fue “Impresiones y cuadros del Paraná” y refleja lo que realmente es: un inventario de las riquezas naturales de la región, con descripciones poéticas e ilustraciones de la flora y la fauna de esos paisajes.

Es interesante observar que ambos cronotopos, el desierto y el río, aunque diferentes en sus valoraciones, fueron espacios de la *desmesura* en el imaginario

⁴ *El Carapachay* integra el tomo XXVI de las *Obras Completas* de Sarmiento, publicado en 1913 por su nieto, Augusto Belín Sarmiento.

del siglo XIX: el desierto, esa llanura inabarcable y monótona, que tradicionalmente encontró su símil literario en el mar, por su vastedad y vacío, su *intemperie*; y el río o el delta, en su red de canales de agua e islas, por su exuberancia, su vitalidad y riqueza natural.

Gabriela Cabezón Cámara ha conseguido hacer de la estética del desborde una marca personal en su escritura a lo largo de toda su obra y en esta novela, en particular, la desmesura de los cronotopos del desierto y del río decimonónicos resulta ser especialmente funcional a su estilo narrativo.

Cartografías para una revolución

El tratamiento de los espacios es tan importante en la novela que nos ocupa que las tres partes en que se divide se titulan: “El desierto”, “El fortín” y “Tierra adentro”.

Los ejes que elegimos para analizar el tratamiento de los espacios en la novela son los elaborados por Henri Lefebvre y retomados por otros, como Edward Soja; y presentan un marco teórico mixto porque abrevan tanto de la filosofía como del urbanismo y la arquitectura.

En su libro *El materialismo dialéctico* (1974), Lefebvre interpreta que el Estado y el capital del pensamiento marxista son formas de enajenación humana y actualizaciones del trabajo *inhumano*. De esta manera, sostiene que “el hombre no ha nacido aún”, que “está todavía en los dolores de parto de su nacimiento”. Porque el “hombre” “no es aún más que en y por su contrario: lo inhumano” (112). En la “producción del hombre por él mismo” que Lefebvre toma como la base del humanismo, las formas inhumanas mediante las que la humanidad se realiza a sí misma están “fundadas sobre una determinada “praxis” que tiene su propia “estructura económica y social” –que hay que “sobrepasar para crear una praxis nueva” (119)–.

El hombre total es el sujeto y el objeto del devenir. Es el sujeto viviente que se opone al objeto y supera esta oposición. Es el sujeto que está quebrado en actividades parciales y en determinaciones dispersas y que sobrepasa la dispersión. Es el sujeto de la acción, y al mismo tiempo el objeto último de la acción. [...] El hombre total es el hombre “desalienado”. [...] El fin de la alienación humana será “la vuelta del

hombre a sí mismo”. [...] Esta organización de la comunidad humana no terminará la historia sino más bien la “prehistoria” del hombre, su “historia natural”. [...] Inaugurará el período verdaderamente humano, en el cual el hombre dominando al destino intentará por fin resolver los problemas humanos: los problemas de la felicidad, del conocimiento, del amor y de la muerte (119-120).

Asimismo, la importancia del espacio y la teoría dialéctica entre “espacio dominante” y “espacio dominado” que Lefebvre desarrolla en su obra *La producción del espacio* (1974) es fundamental para comprender el rol importante de la recuperación de la “autogestión del espacio” en el mencionado proceso de “humanización” o “des-alienación” del hombre (221).

De la dialéctica ya mencionada entre el espacio dominado y el dominante, podemos observar la tensión entre centros urbanos y periferias, así como también, entre territorio hegemónico y territorio por avanzar, de lo que surge, inevitablemente, la idea de frontera: esa línea imaginaria divisoria entre espacio hegemónico y espacio por conquistar; o entre espacio dominante y espacio dominado, si ya han avanzado los “expedicionarios”. Se trata de la misma línea imaginaria que Mary Louise Pratt (2008) revisó para hablar de la “zona de contacto” en la que convivían indios, gauchos y criollos, entre el comercio y la hacienda. No obstante, la línea de los fortines y la zanja de Alsina condujeron al borramiento de esta zona de contacto y a la creación de una verdadera frontera, que es, en definitiva, una decisión política y la marca de una estrategia de avance territorial. En este sentido, en el fortín se condensa el poder hegemónico y se irradia hacia el territorio del Otro su afán colonizador. El fortín es el mojón que indica el límite entre el centro y la periferia, y viene a reforzar la dicotomía entre espacio dominante y espacio dominado.

Justamente, las tres partes, ya mencionadas, en que se divide la novela: “El desierto”, “El fortín” y “Tierra adentro” muestran ese vaivén o juego de tensiones entre espacios dominantes y espacios dominados, que funcionan como los temas y remas en un texto: el rema de una oración puede ser el tema de la siguiente. Así, los “expedicionarios” toman una parte del “desierto”, la pueblan y la convierten en fortín, espacio dominado que pasa a ser dominante; y vuelve a delimitar y definir el “desierto”, a partir del avance de los mojones, de la marcación de nuevas

fronteras. La expresión “Tierra adentro”, en cambio, reconoce una distancia, pero hacia el interior del territorio, y deja atrás la idea de “vacío” que debe ser ocupado.

En este sentido, la *triada espacial* de Lefebvre, su teoría de dialéctica triádica conocida como del *tercer espacio*, surge con el objeto de quebrar las estructuras del pensamiento binario heredado del positivismo. La historiografía y la sociología⁵ han recorrido ya su propio camino con el objeto de desarticular estas estructuras dicotómicas y encorsetadas durante las últimas décadas; las teorías sobre el espacio acompañan este proceso deconstructivo puesto que el hombre tiene una dimensión espacial, además de una temporal (o histórica) y una social, y ellas están completamente interrelacionadas. En este sentido, Lefebvre explica que el positivismo tuvo sólo en cuenta el espacio material o “percibido” (denominado primer espacio) y el espacio simbólico, mental o “concebido” (segundo espacio), y él plantea la necesidad de una apertura epistemológica hacia un tercer espacio, o espacio “vivido”, que no es simplemente la suma o el cruce de los anteriores, sino que los abarca y supera en la apertura a otras categorías. Este avance metodológico, que implica el quiebre de dualismos que limitan el pensamiento y la imaginación, tiende puentes con los estudios culturales y postcoloniales que abordan problemáticas sobre raza, clase y género de manera interdisciplinaria.

En el caso particular de la Literatura Argentina, en las obras canónica del siglo XIX, observamos un primer espacio, el material –la Patagonia, la Pampa, Tierra Adentro, o como se lo denomine–, transfigurado por las ideas hegemónicas del progresismo liberal en un segundo espacio, el simbólico, denominado “desierto”, que se creía necesario conquistar, poblar y dominar.

Un tercer espacio “el vivido” sería un espacio de apertura, de posibilidad y superación. La “praxis” es el punto de partida y el de llegada del materialismo dialéctico. Esta palabra designa filosóficamente lo que el sentido común llama “la vida real”. La finalidad del materialismo dialéctico no es otra que la expresión lúcida de la praxis, del contenido real de la vida, y correlativamente, la

⁵ El origen de la teoría del Tercer espacio se atribuye originalmente a Homi K. Bhabha y explica la singularidad de cada persona como un “híbrido” cultural al aplicar las ideas del socioculturalismo a la condición poscolonial.

transformación de la praxis actual en una práctica social consciente, coherente y libre. Esta metamorfosis de la vida cotidiana es la verdadera revolución en términos de Lefebvre (*El materialismo dialéctico* 80).

Dentro de la cartografía del texto de Cabezón Cámara, encontramos, en primera instancia, una puesta en abismo de un tercer espacio en la carreta de Elizabeth. Se trata, ante todo, de un artificio maravilloso: un oasis en el desierto, una pequeña Inglaterra que navega y avanza sobre el mar de la pampa y que, en lugar de penetrar y someter, nutre y educa.⁶ Es una preparación para la vida en comunidad que llegará hacia el final de la novela, cuando el tercer espacio sea, efectivamente, el vivido.

El desvío hacia la utopía

En esta novela, las palabras son tan potentes que se huelen, se saborean, se palpan; construyen la vida cotidiana y frágil de las viajeras en el carro-casa-mundo que las protege y transporta. En ese espacio de novedosa intimidad, la protagonista vive una transformación que podría leerse en clave filosófica y antropológica.

La carreta a la que Elizabeth invita a la China es un umbral de un espacio a otro, de un estado a otro, el vehículo de una transformación. Lo espacial está relacionado con lo afectivo porque ese umbral entre la intemperie y el cobijo es también el pasaje del desamparo a la contención. La China deja de ser esa niña sucia y descalza, bastarda y maltratada, para ser una mujer que descubre las sensaciones del cuerpo frente a los objetos de la vida cotidiana, y sus estímulos, la sexualidad, el deseo, y la propia identidad. En este descubrimiento surge el concepto de lo íntimo en tensión con lo político, cifrado éste en la opresión en la que vivió hasta ese momento, aplastada por alguien siempre más poderoso, aunque, a su vez, marginal si se atiende al esquema macroestructural del poder en el contexto nacional decimonónico.

⁶ No abrimos el análisis de estas cartografías al campo disciplinar de las cuestiones de género para no ampliar aún más el marco teórico de este trabajo. Es un eje que debe ser atendido en la lectura de la novela que estudiamos, y será abordado con la profundidad que requiere en otras instancias, oportunamente.

En este espacio de los afectos que el personaje de Elizabeth, Liz, le ofrece, la protagonista nace por segunda vez a un mundo nuevo para ella. Allí despuntan lo íntimo y lo político en simultáneo, en su tensión originaria: las viajeras no sólo avanzan sobre territorios, fronteras y horizontes en el espacio sino que también lo hacen sobre los cuerpos, los propios y los ajenos. Y en el devenir de la vida cotidiana, se desarrolla la búsqueda de una nueva “praxis”, que según Lefebvre implica lo que Hegel califica como “superación”, porque el “humanismo total” no se propone destruir las relaciones sociales existentes, sino por el contrario, liberarlas de sus límites. Y esta es la experiencia que vivirá la China Iron a lo largo del trayecto territorial y vital que realiza durante la novela.

Como sabemos, el viaje es la metáfora eterna del autoconocimiento. La China cortará todas las ataduras con la vida que conoce, incluso las de la maternidad, para andar un camino de incertidumbre y descubrimiento. Los otros personajes son los fragmentos del espejo roto que refleja su deseo, ese que aún no ha terminado de allanar el cuerpo que habita.

La prosopografía y las variantes del nombre propio (no podemos hablar de patronímico en este caso) serán los recursos narrativos con los que la China irá mudando de ropajes y de identidades, incluso de lenguas, en un permanente autodescubrimiento.

La voz lírica y narrativa de la China Iron en primera persona avanza, desea, conquista, domina, conoce, ama. Cuerpos y territorios se mezclan. Así, la China Iron dejará de ser niña, mercancía, esclava, esposa, objeto de deseo, madre e ignorante para llegar a ser mujer, lesbiana, amante, sensual, sensible, sujeto de deseo, experimentada, concedora. Este es el proceso de des-enajenación que vive la protagonista. Y su recorrido por el territorio está absolutamente vinculado con esta metamorfosis.

Cito la novela para dar evidencia de este vínculo desde la diégesis:

Ella se puso un sombrero y me puso uno a mí y fue entonces que conocí la vida al aire libre sin ampollas. Y empezó a volar el polvo: el viento nos traía el que levantaba la carreta y todo el de la tierra alrededor, nos iba cubriendo la cara, los vestidos, los animales, la carreta entera. Mantenerla cerrada, preservar su interior aislado del polvo, lo comprendí enseguida, era lo que más le importaba a mi amiga y fue uno de mis mayores desafíos durante la travesía entera. Días perdimos

plumereando cada cosa, era necesario disputarle cada objeto al polvo: Liz vivía con el temor de ser tragada por esa tierra salvaje (Cabezón Cámara 19).

La idea de un “hombre total” (des-alienado) resuena como claramente utópica. En Lefebvre es utópica porque es una aspiración aún no realizada. Pero en la novela de Cabezón Cámara el no-lugar de la utopía se hace patente cuando Liz y la China Iron encuentran al Gringo Oscar y este les cuenta que las estancias a las que viajaban, para administrarlas, no existían como tales, que estaban en territorio indio y que le “habían vendido humo” (Cabezón Cámara 168). Es un punto de inflexión en la novela porque una vez que el objetivo del viaje, ese destino tan deseado (e idealizado), se plantea como inexistente, la libertad, la “autogestión” de la vida del grupo comienza a crecer.

A partir de ese momento, todos los viajeros –se fueron sumando varios a la caravana, incluido el propio Martín Fierro, ya deconstruido en su figura de gaucho– conviven Tierra Adentro con una tribu que parece ser el resultado de la evolución y la fusión de las comunidades originarias más representativas del territorio, pero también mezcladas con los blancos:

Nuestros indios ya no eran selk'nam, se habían mezclado con los tehuelches y con bastante winca, pero habían elegido recordar a los abuelos más australes que tenían. Nos dijeron que ellos eran el desierto y nos abrazaron (Cabezón Cámara 152).

Pronto esa comunidad incorpora al grupo de viajeros y los hace propios. Pero ante el peligro del avance de las milicias deciden irse a vivir a orillas del Paraná, en el Delta. Es decir, se desplazan en una dirección distinta, desviada, de la del centro o espacio hegemónico, de lo urbano, donde reside el poder “civilizado y civilizatorio”, pero tampoco avanzan hacia la periferia o al espacio “por dominar” del “desierto”. Este desplazamiento oblicuo es un corrimiento respecto de las coordenadas espaciales decimonónicas, un desvío contrafáctico, en el que lo utópico deviene en nueva praxis: se trata de un movimiento hacia un tercer espacio.

Según Lefebvre, una nueva praxis en la forma de una comuna o “espacio vivido”, en que sus habitantes alcancen la autogestión de la vida cotidiana, es la

revolución que se necesita para llegar a la des-alienación del hombre y así alcanzar el verdadero humanismo.

La comunidad que se constituye en este espacio del río es un ejemplo de esta forma 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 vida cotidiana, en un sentido residual, definida por ‘lo que queda’ cuando todas las actividades diferenciadas, superiores, especializadas, estructuradas, se han extraído para su análisis, se debe definir como una totalidad. Consideradas desde su especialización y su tecnicidad, las actividades superiores dejan un ‘vacío técnico’ entre ellas que se rellena con la vida cotidiana. La vida cotidiana está profundamente relacionada con todas las actividades, las engloba con todas sus diferencias y sus conflictos; es su punto de encuentro, su vínculo, su terreno común. Y es en la vida cotidiana donde toma forma y se configura la suma total de las relaciones que hacen de lo humano –y a cada ser humano– un todo. En ella se expresan y realizan esas relaciones que ponen en juego la totalidad de lo real, aunque de cierta manera que es siempre parcial e incompleta: amistad, camaradería, amor, la necesidad de comunicarse, el juego, etc. (Lefebvre *Critique of Everyday Life* 97, la traducción es nuestra).

En la novela, estas ideas aparecen como dictadas por Lefebvre:

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 179).

Según Lefebvre, sólo cuando el hombre logra una verdadera autonomía en la gestión de la vida cotidiana puede llegar a convertirse en el “hombre total”.

De la misma manera, en la novela, se llega a esa forma de comunidad:

Nadie trabaja a diario en las Y pa’û: nos turnamos, trabajamos un mes de tres. Ese mes, cuidamos que nuestras vacas no se hundan en el tuju y si se hundan ayudamos todos; hacemos guardia para que no nos

sorprendan las mareas, exige un poco de tiempo montar a las vacas sobre los wampos, ponerles pasto y agua ahí arriba... (178).

Estas teorías están alineadas con la hermenéutica materialista⁷ propuesta por Fredric Jameson, que expresa la utopía como un ideologema, un modo de conceptualizar una alternativa histórica, una fantasía narrativa que propone soluciones imaginarias a antagonismos reales.

El propio 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 consecuencia, la utopía se puede comprender más como un método que como un fin, porque proyecta una visión crítica de una problemática social representada en la forma de un “dispositivo heurístico” y epistemológico (40-60), en concordancia con la noción de “imaginación disciplinada” tomada de Judith Merrill por Pablo Capanna (20).

Conclusión: la utopía como la libertad en comunidad

Si trazamos el desplazamiento por los espacios y la forma de transitar o permanecer en cada uno de ellos, podemos observar un paulatino descubrimiento de la protagonista de los vínculos humanos en los distintos espacios que habita a lo largo de la novela: el carro-casa-mundo donde despuntan los afectos y la intimidad por primera vez; el fortín, donde se experimenta el desborde orgiástico del poder “civilizatorio” y su propia barbarie; Tierra Adentro, y el creciente avance del Estado sobre la intimidad de las personas, que allí se ejerce sobre los cuerpos y los vínculos; finalmente, el espacio oblicuo, desviado, que permanece fuera de la dicotomía, el tercer espacio, que permite escapar de la tensión dialéctica entre espacio dominante y espacio dominado, donde llega a la autogestión de los vínculos, a la forma de libertad más elevada.

⁷ Según el propio 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” (9).

También en *El año del desierto*, de Mairal, la protagonista pasa una temporada larga, hacia el final de la novela, con la tribu de los Ú y su comunidad utópica sobre el río. “Hasta ese momento todo había sido casi felicidad con los ú”, piensa María (283). Pero no puede permanecer allí; la envían como lenguaraz hacia la ciudad, y la posibilidad del final utópico se desvanece ante el escenario del fin en las torres del puerto de Buenos Aires.

Por el contrario, la China Iron abandona la búsqueda original de las estancias de Liz y su marido para iniciar una vida en comunidad sobre el río y sus islas. Y alcanza, así, la formulación de una utopía que dentro del corpus de la literatura especulativa contemporánea es casi imposible hallar. En esta novela en particular, la especulación sobre el pasado y el movimiento del retorno permiten una ficción en clave utópica que aparecería como obturada por las proyecciones de las crisis del presente si el movimiento especulativo se realizara hacia el futuro.

Cuando el lugar tan buscado ya no tiene nada que ofrecer, el viaje continúa y la utopía pasa de ser el horizonte que siempre se diluye en la mirada a ser el agua mansa del río que siempre espera. Llegar a casa es llegar a un cuerpo que nos cobija. Es llegar a esa tierra que se ha tragado el horizonte. Es refundar la propia carne en comunidad.

Bibliografía

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

Capanna, Pablo. *El sentido de la ciencia-ficción*. Buenos Aires: Columbia, 1966.

Lefebvre, Henri. *El materialismo dialéctico*. Buenos Aires: La Pleyade, 1974.

---. *La Production de l'espace*. Paris: Anthropos, 1974.

---. *Critique of Everyday Life, Volume I: Introduction*. London: Verso, 1991.

Pratt, Mary Louise. *Imperial Eyes. Travel writing and Transculturation*. London and New York: Routledge, 2008.

Dellepiane, Ángela. "Narrativa argentina de ciencia-ficción: Tentativas liminares y desarrollo posterior". *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Frankfurt, (1989): 515-525.

Drucaroff, Elsa. *Los prisioneros de la torre: Los prisioneros de la torre: Política, relatos y jóvenes de la postdictadura*. Buenos Aires: Emecé, 2011.

---. "Narraciones de la intemperie. Sobre *El año del desierto*, de Pedro Mairal, y otras obras argentinas recientes". (junio 2006). En línea. Fecha de acceso: 01/04/09.

Jameson, Fredric. *Arqueologías del futuro. El deseo llamado utopía y otras aproximaciones de ciencia ficción*. Buenos Aires: Akal, 2015.

Mairal, Pedro. *El año del desierto*. Barcelona: Salto de página, 2010.

Reati, Fernando. *Postales del Porvenir*. Buenos Aires: Biblos, 2006.

Rodríguez, Fermín. *Un desierto para la nación: la escritura del vacío*. Buenos Aires: Eterna cadencia, 2010.

Soja, Edward. "El tercer espacio. Ampliando el horizonte de la imaginación geográfica". *Geographikos: una revista de geografía*, 8, (1997): 71-76.

Suvin, Darko. *Metamorfosis de la ciencia ficción. Sobre la poética y la historia de un género literario*. México: FCE, 1984.

Villavicencio, Susana. "Argirópolis: territorio, república y utopía en la fundación de de la mnde la nación". *Pilquen*, Dossier Bicentenario, Año XII, N° 12, (2010): 1-9.

Villavicencio, Susana. "Argirópolis: territorio, república y utopía en la fundación de la nación". *Pilquen* XII. 12 (2010). En línea: file:///D:/Usuario/Downloads/Dialnet-Argiropolis-3258889.pdf. Fecha de acceso: 01/04/09.