

Reescritura del Martín Fierro y ruptura con la tradición a partir de las obras Las aventuras de la China Iron de Gabriela Cabezón Cámara y "El amor" de Martín Kohan

Raspudić, Eva

Master's thesis / Diplomski rad

2023

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zadar / Sveučilište u Zadru**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:162:727245>

Rights / Prava: [In copyright](#) / [Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-07-23**



Sveučilište u Zadru
Universitas Studiorum
Jadertina | 1396 | 2002 |

Repository / Repozitorij:

[University of Zadar Institutional Repository](#)



zir.nsk.hr



DIGITALNI AKADEMSKI ARHIVI I REPOZITORIJ

Sveučilište u Zadru

Odjel za hispanistiku i iberske studije

Diplomski sveučilišni studij hispanistike; smjer: prevoditeljski (dvopredmetni)

Eva Raspudić

Reescritura del Martín Fierro y ruptura con la tradición a partir de las obras Las aventuras de la China Iron de Gabriela Cabezón Cámara y "El amor" de Martín Kohan

Diplomski rad

Zadar, 2023.

Sveučilište u Zadru

Odjel za hispanistiku i iberske studije

Diplomski sveučilišni studij hispanistike; smjer: prevoditeljski (dvopredmetni)

Reescritura del Martín Fierro y ruptura con la tradición a partir de las obras Las aventuras de la China Iron de Gabriela Cabezón Cámara y "El amor" de Martín Kohan

Diplomski rad

Student/ica:

Eva Raspudić

Mentor/ica:

dr. sc. Vedrana Lovrinović

Zadar, 2023.



Izjava o akademskoj čestitosti

Ja, **Eva Raspudić**, ovime izjavljujem da je moj **diplomski** rad pod naslovom **Reescritura del Martín Fierro y ruptura con la tradición a partir de las obras Las aventuras de la China Iron de Gabriela Cabezón Cámara y "El amor" de Martín Kohan** rezultat mojega vlastitog rada, da se temelji na mojim istraživanjima te da se oslanja na izvore i radove navedene u bilješkama i popisu literature. Ni jedan dio mojega rada nije napisan na nedopušten način, odnosno nije prepisan iz necitiranih radova i ne krši bilo čija autorska prava.

Izjavljujem da ni jedan dio ovoga rada nije iskorišten u kojem drugom radu pri bilo kojoj drugoj visokoškolskoj, znanstvenoj, obrazovnoj ili inoj ustanovi.

Sadržaj mojega rada u potpunosti odgovara sadržaju obranjenoga i nakon obrane uređenoga rada.

Zadar, 1. ožujka 2023.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	1
2. JOSÉ HERNÁNDEZ	3
3. MARTÍN FIERRO	4
3.1. El romanticismo y la poesía gauchesca	4
3.2. Contexto histórico	7
3.3. Resumen	9
3.4. La diferencia ideológica entre <i>La ida</i> y <i>La vuelta</i>	11
3.5. La reescritura del canon	13
3.6. Intertextualidad	17
4. LAS AVENTURAS DE LA CHINA IRON DE GABRIELA CABEZÓN CÁMARA	20
4.1. Trama de la novela	20
4.2. Ruptura con la tradición	22
4.2.1. La China: su salida del anonimato	25
4.2.2. Aparición del personaje de José Hernández	29
4.2.3. Reconstrucción del personaje de Martín Fierro	32
4.3. Importancia del espacio y la idea de comunidad	34
4.4. Utopía <i>queer</i>	38
5. EL AMOR DE MARTÍN KOHAN	43
5.1. El concepto de nueva masculinidad en el ejemplo de la relación entre Fierro y Cruz	44
6. CONCLUSIÓN	47
7. BIBLIOGRAFÍA	49
Resumen	53
Sažetak	54
Summary	55

1. INTRODUCCIÓN

En el siglo XIX, se vivió una convulsa situación política en Argentina, especialmente durante la presidencia de Domingo Faustino Sarmiento, período en el cual los gauchos se vieron obligados a defender las fronteras internas del país de la población indígena. Debido a esta situación política, José Hernández publica el poema épico nacional *Martín Fierro* (1872), en el que condena todas las injusticias cometidas contra los gauchos, que no eran más que unos campesinos inferiores que servían al estado como una fuerza militar y mano de obra. Usando el lenguaje propio de la región pampeana y contando una historia en la que el gaucho ocupa el lugar del símbolo principal de la tradición rural argentina, la obra de Hernández sigue siendo una de las obras más importantes de la literatura nacional hasta el día de hoy. Desde su creación, este poema ha provocado numerosas reacciones, por lo que muchos autores reconstruyen esta obra canónica, creando nuevos puntos de vista y cuestionando la tradición. Entre ellos se encuentran los escritores argentinos Gabriela Cabezón Cámara y Martín Kohan, cuyas obras posibilitan la relectura de este clásico argentino.

El objetivo de este trabajo es presentar las obras de los autores antes mencionados, analizarlas y finalmente mostrar de qué manera rompen con la tradición, es decir, con todo lo que se consideraba característico de la literatura gauchesca. Al principio, en la primera parte del trabajo, analizaremos el poema *Martín Fierro*, pero antes que nada presentaremos una breve biografía de José Hernández con los hechos más importantes, considerando que su biografía influyó en su creatividad literaria. Nos referiremos especialmente al contexto histórico en el que se creó la obra, y en relación con ello explicaremos la diferencia ideológica entre la primera y la segunda parte del poema. A continuación, dedicaremos algunos capítulos a la intertextualidad y la reescritura del canon, o sea, mencionaremos a autores que encontraron en *Martín Fierro* inspiración para sus obras, retomando ciertos episodios y creando así las suyas propias.

En la parte principal del trabajo, presentaremos la novela *Las aventuras de la China Iron* de Gabriela Cabezón Cámara, novela en la que la autora nos da respuesta a la pregunta: ¿Qué pasó realmente con la mujer de *Martín Fierro*? Es decir, explicaremos brevemente la trama de la novela, y luego analizaremos los elementos de la novela por los que se puede decir que Cabezón Cámara rompe con los elementos tradicionales propios de la literatura gauchesca. Seguiremos con el análisis de los personajes, destacando a China saliendo del anonimato, la

aparición de un Martín Fierro muy diferente al que esperábamos, hasta la aparición del mismo José Hernández. Asimismo, veremos la influencia que tuvo la teoría queer en la creación de esta novela. Más adelante, también presentaremos el cuento “El amor” de Martín Kohan y veremos por qué esta obra atrajo la atención de los críticos literarios. Terminaremos el trabajo enfatizando el concepto de masculinidad en el ejemplo de su cuento y explicaremos la comprensión y cambio de este concepto a lo largo de la historia.

2. JOSÉ HERNÁNDEZ

José Hernández fue un poeta argentino nacido el 10 de noviembre de 1834 en Buenos Aires. Es el autor del poema narrativo *Martín Fierro*, obra considerada un clásico de la literatura argentina y la más importante de la literatura gauchesca. Fernández, Tomás y Tamaro (2004: s.p.), al escribir sobre su biografía, afirma que Hernández, en su niñez, fue cuidado por sus tíos y abuelas, mientras sus padres trabajaban en el campo. Durante un tiempo estudió en el Liceo Argentino de San Telmo, pero debido a una enfermedad de pecho se vio obligado a dejar Buenos Aires y reunirse con su padre en un campo de Camarones, donde permaneció varios años. La autora (2004: s.p.) continúa diciendo que Hernández, después de la batalla de Caseros (1852), regresó a Buenos Aires y participó en las luchas políticas que dividieron al país tras la caída de Juan Manuel de Rosas y se unió al gobierno de la Confederación. Destaca que, en ese momento, trabajaba como empleado de comercio y participó activamente en la Batalla de Cepeda¹ (1859). Luego se retira del ejército, obtiene un puesto como contador y continúa trabajando como taquígrafo para el Senado. Al poco tiempo Hernández se dedicó al periodismo, colaborando con *El Argentino*. Tras esto, añade Fernández, Tomás y Tamaro (2004: s.p.), fundó *El Río de la Plata*, un diario en el que denunció la situación en la que se encontraban los habitantes de la campaña. En 1863 se casó con Carolina del Solar, y en el mismo año fue asesinado el caudillo riojano, hecho que sirvió de inspiración a Hernández para escribir sus artículos titulados *Vida del Chacho*. Ese fue, suma la autora (2004), el primer enfrentamiento con Domingo Faustino Sarmiento, y en ese texto Hernández muestra su talento para la crónica y su excepcional capacidad de crítica. Desde que se vio obligado a exiliarse en el sur de Brasil, escribe los primeros versos de *El gaucho Martín Fierro* (1872), que completa y publica a su regreso a Buenos Aires. Después de exiliarse nuevamente, esta vez a Uruguay, en 1875 regresó para siempre a Argentina y fue elegido diputado por la capital en 1879. Ese año, destaca Fernández, Tomás y Tamaro (2014: s.p.), publica la segunda parte del libro, *La vuelta de Martín Fierro*. Murió el 21 de octubre de 1886 a causa de un infarto en Buenos Aires, en el barrio de Belgrano.

¹ Una batalla librada entre el ejército de la Confederación Argentina (ideología federal, representaba a las provincias del país excluyendo a Buenos Aires), dirigido por Justo José de Urquiza, y el ejército del Estado de Buenos Aires (ideología unitaria), dirigido por Bartolomé Mitre. Entre los principales motivos de la batalla se destacan los siguientes: los gobernantes en Buenos Aires se niegan a apoyar las políticas de otras provincias, Buenos Aires se constituyó como estado independiente, lo que perjudicó económicamente a otras provincias. El ejército de la Confederación Argentina ganó la batalla. Fuente: Aula Austral, (2021). Batalla de Cepeda, causas y consecuencias. [online] Disponible en <https://aulaaustral.com.ar/batalla-de-cepeda-causas-y-consecuencias-942> [consultado el 1/12/2022]

3. MARTÍN FIERRO

Durante mucho tiempo, *Martín Fierro* fue el libro más leído entre los argentinos y hoy en día muchos lo consideran el libro que mejor describe la identidad gauchesca. Consta de dos partes: *La ida* (1872) y *La vuelta* (1879). Antes de explicar el contexto de la obra en sí, la trama y la diferencia ideológica entre las dos partes, es importante destacar las características del romanticismo y la poesía gauchesca.

3.1. El romanticismo y la poesía gauchesca

El romanticismo es un movimiento literario que se originó en Europa a finales del siglo XVIII, y se caracteriza por la oposición a la tradición, la exaltación de la belleza, del espíritu rebelde y de la naturaleza, que sirve tanto de refugio como de fuente de inspiración.

En Hispanoamérica, este movimiento surge como una revolución estética, causado por la independencia de muchos países latinoamericanos. Según Corrêa de Souza y Prado da Silva (2016: 104), los románticos en América Latina en el siglo XIX fueron personas de acción, es decir, reaccionaban a la realidad social de su entorno. Asimismo, en ese período se produce la evolución de la sociedad, se busca una literatura nacional y una libertad tanto artística como política. Así, continúan los autores, el artista romántico latinoamericano asume el papel de líder, sobre la multitud analfabeta. Es creativo, pero a la vez melancólico, arrogante, solitario, se encarga de transmitir no solo ideas literarias, sino también ideológicas y políticas (2016: 104). Algunos de los autores más importantes de ese período son Esteban Echeverría (*El matadero*, *La cautiva*), Domingo Faustino Sarmiento (*Facundo o civilización y barbarie*), José Joaquín Fernández de Lizardi (*El Periquillo Sarmiento*), José Mármol (*Amalia*) y muchos otros. Como género literario prevalece la prosa y nacen crónicas de viajes, biografías, ensayos y memorias, predominado un gran número de novelas (históricas, sociales, sentimentales).

Domingo Faustino Sarmiento, quien también llegó a ser el presidente de Argentina (1868–1864) y se opuso a la dictadura de Juan Manuel de Rosas, es particularmente importante para nuestro tema. En su ya mencionada obra *Facundo* (1845), cuenta la historia de la vida de Juan Facundo Quiroga, a través de cuyo personaje habla de la ideología política, muestra la situación de la Argentina y las causas de las revoluciones y las guerras. En el centro de la obra de Sarmiento está la dicotomía civilización/barbarie. Para él, la barbarie está representada por

Rosas y los caudillos que lo siguen, así como los gauchos, mientras que Europa y América son símbolos de civilización.

Refiriéndose a los gauchos, Sarmiento escribe en *Facundo*:

“La vida del campo, pues, ha desenvuelto en el gaucho, las facultades físicas, sin ninguna de las de la inteligencia. Su carácter moral se resiente de su hábito de triunfar de los obstáculos y del poder de la naturaleza: es fuerte, altivo, enérgico. Sin ninguna instrucción, sin necesitarla tampoco, sin medios de subsistencia, como sin necesidades, es feliz en medio de la pobreza y de sus privaciones, que no son tales, para el que nunca conoció mayores goces, ni extendió más altos sus deseos.” (2018: 64)

Y describe la barbarie con las siguientes palabras:

“Con esta sociedad, pues, en que la cultura del espíritu es inútil e imposible; donde los negocios municipales no existen; donde el bien público es una palabra sin sentido, porque no hay público, el hombre dotado eminentemente se esfuerza por producirse, y adopta para ello, los medios y los caminos que encuentra. El gaucho será un malhechor o un caudillo, según el rumbo que las cosas tomen, en el momento en que ha llegado a hacerse notable. [...] Lo que por ahora necesito hacer notar es que, con el triunfo de estos caudillos, toda forma civil, aun en el estado en que la usaban los españoles, ha desaparecido, totalmente, en unas partes; en otras, de un modo parcial, pero caminando visiblemente a su destrucción.” (2018: 84–93)

Cuando se trata de poesía, aparece la poesía gauchesca, la expresión más original del romanticismo hispanoamericano, cuyo representante más destacado es el ya mencionado José Hernández con su obra *Martín Fierro*. Fernández Latour de Botas sostiene que, a principios del siglo XIX, la palabra *gaucho* era portadora de ideas relacionadas con el coraje, la libertad y el patriotismo (2009: 351). Gaucho era una persona que cuidaba de su ganado, viajaba y llevaba una vida dura. En tales obras se representaba la vida campesina y los temas más tratados eran el amor, la paternidad, la soledad, la amistad, la valentía, el ambiente social, las vivencias propias del criollo. En este tipo de poesía, el énfasis estaba en las costumbres del hombre del campo, su vocabulario, el sentimiento de libertad, sus tradiciones. El verso con el que fue escrita esta poesía es el octosílabo, fundamentalmente por su carácter musical.

Hablando de la poesía gauchesca, es inevitable mencionar a las payadas. Lugones, en su conocida obra *El payador* (1916), afirma que:

“[...] el gaucho no concibió la poesía sino a la manera primitiva que en la libertad de su instinto debió necesariamente adoptar, sus coplas nunca estuvieron separadas de la danza y de la música. [...] El gaucho no conoció sino dos modos de cantar: el acompañamiento de danza y la payada. [...] El segundo era un recitado monótono, apenas variado por tal cual floreo, que, exactamente como pasaba en el canto griego, repetía el tema melódico sobre la prima y la cuarta.” (2010: 66)

García Fanlo, por su parte, añade que la payada está ligada a la pulpería, al baile, a la sociabilidad (2014: 18) y también es de carácter competitivo, ya que compiten dos cantantes y al final uno sale como triunfador. Sigue destacando que payador es un gaucho, producto de la cultura típica argentina (2014: 16). Enfatiza que, por un lado, es un narrador de las costumbres y los modos de vida, y, por otro lado, es un filósofo rural cuya moral, comprensión del mundo y consejos son las señas de identidad de la Argentina hasta el día de hoy (2014: 16). Sin embargo, el impresionante éxito de *Martín Fierro* de José Hernández abarca todas las clases sociales y fue una obra muy importante del movimiento tradicionalista en Argentina.

Para la poesía gauchesca es importante mencionar a Jorge Luis Borges, quien en su tiempo fue el único escritor que supo caracterizar este tipo de poesía. Es decir, fue el primer analista en explicar los mecanismos que la originaron. Rasi (1974) señala que Borges comienza a publicar ensayos sobre escritores gauchescos y criollistas (323), destacando así sus relaciones recíprocas, señalando sus peculiaridades y evaluando su creatividad (324). El autor continúa diciendo que, en el gaucho, Borges ha creído ver una de las cualidades que más admiraba: la valentía (324). Además, incorpora Rasi, el territorio sobre el que opera el gaucho corresponde precisamente a la región predilecta de Borges: la que tiene su centro en Buenos Aires y que abarca las áreas de alrededor del Río de la Plata (324).

A pesar de otorgar a la poesía gauchesca un lugar especial en la literatura universal, ningún tema literario suscitó en Borges tales reacciones como *Martín Fierro*, el poema supremo de la literatura gauchesca de José Hernández:

“Creo que el *Martín Fierro* es la obra más perdurable que hemos escrito los argentinos; y creo con la misma intensidad que no podemos suponer que el *Martín Fierro* es, como algunas veces se ha dicho, nuestra Biblia, nuestro libro canónico.” (Borges, 1974: 267)

Según Fernández Latour de Botas (2009: 370), Borges fue un estudioso, admirador y crítico de toda la poesía gauchesca, pero consideró a *Martín Fierro* una obra maestra, lo analizó y contribuyó a su difusión. Como muchos otros autores que inventaron nuevas historias y

continuaciones de este poema, la autora destaca que Borges hizo lo mismo en sus obras “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz” (1829–1874) y “El fin” (1953), en la que el vengador negro mata a Martín Fierro. Él asimila episodios del *Martín Fierro* de Hernández, los cuenta en sencilla prosa argentina y los convierte en suyos (2009: 371).

3.2. Contexto histórico

No cabe duda de que la vida de José Hernández tuvo una gran influencia en la escritura de *Martín Fierro*. Fernández, Tomás y Tamaro (2004: s.p.) al escribir su biografía, señala que Hernández mismo sufrió lo que escribió y que por lo tanto su formación cultural es en realidad autodidacta. Es decir, criado en el campo, con los gauchos, en medio de la lucha por la tierra y los peligros de indios y bandoleros, pudo de primera mano escribir sobre los problemas de la Argentina de la época. Cuando Argentina, explica la autora (2004: s.p.), forjada en la colonia, logra la independencia y cuando el gaucho está subordinado en el sistema estatal, el poeta defiende a su pueblo y se identifica con él, aunque sea criollo, y escribe en estrofas su obra maestra *Martín Fierro*, el poema nacional argentino, la obra sobre una Argentina que se transforma y se desarrolla, y sobre una raza que desaparece lentamente. La autora subraya que la poesía gauchesca ya era reconocida como género literario en la época de la obra de *Martín Fierro* y que uno de los temas de ese género eran las denuncias sobre situaciones políticas o personales. Estas denuncias, continúa diciendo (2004: s.p.), a su vez, sirvieron como punto de partida para la historia contada por cada uno de los personajes, siempre construida sobre asuntos personales que tenían cierto trasfondo político. La elección de personajes, temas y lenguaje casi siempre tenía cuestiones políticas. Fernández, Tomás y Tamaro destaca que todas estas características ya aparecen en los *Diálogos Patrióticos* de Bartolomé Hidalgo y en el *Fausto* de Estanislao del Campo, pero *Martín Fierro*, sin duda, rompe los moldes del género. Mientras la primera parte de *Martín Fierro* puede entenderse como una acusación contra Domingo Faustino Sarmiento y su abuso del mandato presidencial, en la segunda parte, escrita siete años después, la dureza se reduce y deja lugar a una imagen más compleja del mundo rural (2004: s.p.).

Cymerman (1996: 51) sostiene que los prólogos de ambas partes revelan las intenciones del autor en el momento de la publicación de *La ida* (1872) y *La vuelta* (1879). En el primer prólogo, continúa Cymerman, escrito en forma de carta dirigida a D. José Zoilo Miguense, Hernández subraya desde el principio las injusticias sufridas por los gauchos: “No le niegue su protección, usted que conoce bien todos los abusos y todas las desgracias de que es víctima esa

clase desheredada de nuestro país.” (1872: 6). Y para que le crean y no se ponga en entredicho su credibilidad, Cymerman (1996: 51) explica que Hernández insiste reiteradamente en la fidelidad del retrato del gaucho, tal como es, sin idealizarlo ni denigrarlo.

“... mi objeto ha sido dibujado a grandes rasgos, aunque fielmente, sus costumbres, sus trabajos, sus hábitos de vida, su índole, sus vicios y sus virtudes; ese conjunto que constituye el cuadro de su fisonomía moral, y los accidentes de su existencia llenos de peligros, de inquietudes, de inseguridad, de aventuras y de agitaciones constantes. Y he deseado todo esto, empeñándome [...] en retratar, en fin, lo más fielmente que me fuera posible, con todas sus especialidades propias, ese tipo original de nuestras pampas, tan poco conocido por lo mismo que es difícil estudiarlo, tan erróneamente juzgado muchas veces, y que, al paso que avanzan las conquistas de la civilización, va perdiéndose casi por completo.” (Hernández, 1872: 6)

Cymerman (1996: 52) continúa añadiendo que el objetivo de Hernández es, sin duda, múltiple. Junto a la preocupación por estudiar al gaucho en vías de desaparición, entre líneas puede entenderse un objetivo político y de oposición a Sarmiento: la defensa del campesino criollo incomprendido, ignorado y explotado y, al mismo tiempo, la protección de los valores tradicionales que se enfrentan al peligro de la conquista y la inmigración extranjera.

Como mencionamos al inicio de este capítulo, Hernández conocía perfectamente a los gauchos, con quienes convivió en su juventud y con quienes compartió problemas. Borges una vez señaló: “En mil ochocientos sesenta y tantos, en Buenos Aires, lo difícil no era conocer el gaucho, sino ignorarlo. La campaña se confundía con la ciudad y su plebe era criolla” (1953: 23). Cymerman (1996: 54), sin embargo, añade que, si bien la reflexión anterior se refiere al conocimiento que Estanislao del Campo tenía sobre los gauchos, también se puede aplicar a Hernández, ya que, conociendo a los gauchos y sus dificultades, supo mejor que nadie escribir sobre ellos y defenderlos. El poema es pues, sin duda, una obra controvertida. Como Cymerman (1996: 54) explica, es una declaración a favor de los gauchos perseguidos y explotados y contra todos los que los persiguen y explotan:

El anda siempre juyendo.	Siempre pobre y perseguido;
no tiene ni cueva ni nido,	como si fuera maldito;
porque el ser gaucho...¡barajo!,	el ser gaucho es un delito.

(MF, I, 1319-1324)

De hecho, según Cymerman (1996: 55) muchos versos de *La ida* merecen ser citados, considerando que en varios lugares se puede leer sobre la injusticia sufrida por los gauchos, sobre las atrocidades cometidas por las autoridades, las autoridades que humillaron a los gauchos, maltrataron a su familia, los castigaron por negarse a votar por políticos y los enviaron a la frontera para proteger el territorio de los indios. Para acercar lo más posible la situación a los lectores, Hernández utiliza las palabras más dolorosas con el objetivo de condenar a los gobernantes.

3.3. Resumen

Después de haber explicado en el capítulo anterior el contexto histórico en el que se creó la obra, en este capítulo explicaremos brevemente la trama del poema gauchesco *Martín Fierro*. Comenzaremos con el resumen de la primera parte de *Martín Fierro*, titulada *El gaucho Martín Fierro* (1872).

Al inicio, Martín Fierro está en una pulpería y decide contar la historia de su vida. Se convierte en un cantor y explica que su experiencia de vida le permitirá crear un poema veraz. Su narración al principio tiene un tono alegre. Vivía en una zona de la pampa con su esposa e hijos, se dedicaba a la agricultura, cuidaba animales, etc. Sin embargo, dejará esta vida idílica, su *locus amoenus*, por culpa de las autoridades que le obligan a marcharse a la frontera a defender el territorio y luchar contra los indios. En la frontera, se convierte en víctima de las autoridades, su vida se ve amenazada ya que ni siquiera tenía un arma real. Por eso, para salvar su vida, se ve obligado a matar a un indio en una discusión. Además, las autoridades no pagan a los trabajadores, que no reciben nada desde hace más de un año, y si se quejan, son castigados. “Hace trotiadas tremendas / dende el fondo del desierto / ansi llega medio muerto / de hambre, de sé y de fatiga” (MF, I, 493-496).

Ante esta vida miserable, Fierro sueña con escapar. Al final, logra robar un caballo y escapar de las autoridades. Quería volver con su familia y su antigua vida, pero cuando regresa, se da cuenta de que no queda nadie. Se entera de que sus hijos fueron obligados a trabajar como peones y que su mujer fue obligada a vender la casa y casarse con otra persona. En ese momento, Martín Fierro decide convertirse en un gaucho matrero: “Yo he sido manso primero, / y seré gaucho matrero / en mi triste circunstancia” (MF, I, 1099-1101). En el capítulo VII, Fierro va a una fiesta, bebe demasiado, se pelea con un negro y termina matándolo.

Posteriormente, también tiene problemas con otro gaucho al que también mata. Una noche, un policía encuentra a Fierro y llega con la intención de arrestarlo por todos sus delitos: ““-Vos sos un gaucho matrero”, / dijo uno, haciendose el güeno. / “Vos matastes un moreno / y otro en una pulpería, /y aquí está la Polecía /que viene a ajustar tus cuentas;” (MF, I, 1523-1528). Pero junto a ese policía está Cruz, otro agente que empatiza con la situación de Fierro y finalmente decide ponerse del lado de él y no mucho después, se hacen buenos amigos. En la continuación, Cruz cuenta la historia de su vida y cómo las autoridades abusan de su poder y cómo se vio obligado a matar a un comandante. Esta nueva amistad entre Martín y Cruz cierra la primera parte de esta obra literaria, que nos presenta a dos hombres aislados de la sociedad y expulsados de sus hogares, en busca de una vida mejor con los indios.

En la segunda parte titulada *La vuelta de Martín Fierro* (1879), nos reencontramos con el personaje cantor que esta vez nos contará sus aventuras durante su viaje con Cruz. En esta parte, Fierro se reencuentra con sus dos hijos y nos enteramos de que su “china” ha muerto. La vuelta comienza con un canto de Fierro en el que habla de sus emociones porque tuvo que dejar todo lo importante en su vida en el pasado: “Es triste dejar sus pagos / y largarse a tierra agena / llevándose la alma llena / de tormentos y dolores” (MF, II, 169-172). Viaja con Cruz y son atacados por indios, pero logran escapar gracias a un cacique que los protegerá a cambio del cautiverio. Los dos viven entre los indios hasta el brote de la viruela, de la que Cruz finalmente muere. Martín, roto de dolor, lo entierra y se queda con él hasta escuchar el llanto de una mujer. Encuentra a una esclava llorando porque acaban de matar a su hijo. Él, lleno de rabia, mata al indio y así ayuda a la desconsolada mujer. En el capítulo XI, Fierro se entera de que el juez que lo persiguió está muerto, lo que significa que está libre para regresar a su país porque nadie lo busca. Luego se reencuentra con sus hijos, quienes le dijeron que su china ha muerto: “Lo único que me han contado / es que mi mujer ha muerto;” (MF, II, 1677-1678). A continuación, sus hijos cuentan lo que les pasó en los últimos diez años. El hijo mayor cuenta que pasó mucho tiempo en prisión, mientras que el hijo menor dice que en su caso fue adoptado por una mujer quien lo cuidó hasta que murió, y después de eso, su esposo nunca le dio dinero. En el capítulo XX aparece un nuevo personaje, un pícaro que hablará de su vida y sus desgracias. Después de su narración, Martín Fierro vuelve a tomar la palabra. Un cantor negro le deja su guitarra y el gaucho empieza a recordar su vida como cantor. Los dos contarán en una payada sus miserias e injusticias sociales que tuvieron que sufrir por ser diferentes. Al final, Fierro se va con sus hijos al campo y les da consejos sobre muchos aspectos importantes de la vida, trata de recuperar el tiempo perdido con ellos y ser su padre, ya que estuvo diez años ausente.

3.4. La diferencia ideológica entre *La ida* y *La vuelta*

En este capítulo destacaremos las diferencias importantes entre las dos partes del poema nacional *Martín Fierro*. Por un lado, *La ida* consta de trece cantos y cuenta la historia de los tres años que Martín Fierro pasó en la frontera, antes de convertirse en un gaucho matrero. Por otro lado, *La vuelta* consta de treinta y tres cantos y relata la vida de Martín Fierro y Cruz entre los indios, pero también la vida aventurera de sus hijos.

Martínez Gramuglia (2005: 2) señala que ya en las primeras críticas del poema aparece la diferencia entre *La ida* “revolucionaria” y *La vuelta* “reformista”. En *La ida*, Martín Fierro es un gaucho honesto que solo quiere vivir en paz en su ranchito con su china, y el estado lo expulsa de la sociedad y lo manda a la frontera. Fue condenado a defender el territorio y a pelear con los indios. Posteriormente se da a la fuga y se convierte en un asesino que no encuentra su lugar en la sociedad y termina huyendo a vivir con los indios. Todo el texto, continúa Martínez Gramuglia, en ese sentido representa una crítica al Estado y su comportamiento hacia los trabajadores rurales, que los obliga a participar en el servicio de fronteras (2005: 3). En *La vuelta*, destaca el autor (2005: 3), Martín Fierro se convierte en un personaje tranquilo, que dice: “pues infierno por infierno / prefiero el de la frontera” (MF, II, 1549-1550) y que ya no se enfrenta a la policía, sino que aconseja a sus hijos: “El que obedeciendo vive / nunca tiene suerte blanda [...] obedezca el que obedece / y será bueno el que manda.” (MF, II, 4715-4720). En otras palabras, concluye el autor, se convierte en un gaucho que quiere integrarse al mismo sistema al que se oponía, que sigue criticando, pero no se rebela contra él (2005: 3).

Los críticos de esta obra destacaron unánimemente el notable cambio de tono entre *La ida* y *La vuelta*. Cymerman (1996: 53) asevera que *La ida* va dirigida al propio gaucho, a quien el escritor quiere educar, y a todas las personas que, a través de sus funciones, pueden contribuir a poner fin a los abusos que sufría el gaucho. Por esta razón, continúa escribiendo, en esta parte se nota un espíritu rebelde y un ardiente deseo de condenar a los responsables de estos abusos. Al contrario, destaca Cymerman, *La vuelta* se presenta como una serie de consejos morales dirigidos principalmente al propio gaucho, donde ya no se expresa plenamente el sentimiento de rebeldía, sino el de sumisión y adaptación al orden establecido (1996: 53). Martínez Gramuglia, por su parte, señala que Hernández esconde *La ida* en *La vuelta*, la reescribe como muestra de inocencia, dejando de lado la valentía y el espíritu rebelde de la primera parte (2005: 6). Agrega que ahora ya no es un gaucho matrero, sino un gaucho perseguido e inocente que solo se defendía de otros que lo buscaban y lo atacaban. Conviene subrayar que de una persona

que solo buscaba problemas, en la segunda parte pasamos a una persona que justifica sus acciones (*Ibid.*).

En relación con todo lo dicho anteriormente, surge la pregunta de qué pudo desencadenar este cambio entre 1872 y 1879. Cymerman señala que en esta evolución intervinieron al menos tres elementos: “el escritor se ha aburguesado, la situación político-económica del país ha evolucionado, su personaje ha envejecido.” (1996: 53). El autor sostiene que, durante el período mencionado, Hernández se convirtió en un autor dedicado y decidió presentarse ante los gobernantes, dado que sus principales opositores políticos, Mitre y Sarmiento, ya no estaban en el poder y estaba en buenas relaciones con el sucesor. Además, explica en continuación que Hernández ganó fama y respeto que no tenía cuando escribió *Ida*. Por consiguiente, invirtió algo de su rebeldía personal y de su espíritu independiente en el carácter del gaucho matrero. En cuanto a Martín Fierro, continúa Cymerman, envejeció cinco años entre el momento en que decidió cruzar la frontera con Cruz y el momento en que regresó al país cristiano. Maduró como hombre, se calmó y se dio cuenta de la inutilidad de la rebelión y la huida (1996: 53). Igualmente, sostiene el autor, otra diferencia entre estas dos partes es que *La vuelta*, no se escribió con prisa, como *La ida* (54).

Es decir, tal y como explica Cymerman, Hernández tuvo más tiempo para cultivar el estilo, nutrir el relato, por lo cual el texto de *La vuelta* es el doble de largo, los personajes más numerosos, la composición más estructurada, los dichos más presentes, el tono más razonable, el estilo más elaborado, hasta la payada encuentra su lugar. En consecuencia, la segunda parte perdió toda la espontaneidad de la primera parte (1996: 53). Al final de su artículo, Cymerman concluye que, si analizamos las cosas con mayor profundidad, estamos convencidos de que la crítica al abuso no decayó entre la primera y la segunda parte de la obra. Sin embargo, el gaucho sigue siendo descrito con rasgos de un paria (60). Lo que ha cambiado es la actitud del narrador, es decir, la condena ahora va acompañada de algunos consejos (que a veces pueden reflejar sumisión a los valores burgueses) y algunas propuestas de derechos mínimos para los gauchos (*Ibid.*): “Debe el gaucho tener casa. / escuela, iglesia y derechos” (II, 4827-4828).

Martínez Gramuglia (2005: 7) concluye que, mientras *La ida*, por un lado, criticaba claramente el poder del Estado, la inmigración, las condiciones de vida, por otro lado, en *La vuelta*, el gaucho abandonó la rebeldía y trató de integrarse a esta modernización. Martín Fierro y sus hijos no pueden escapar de la pobreza porque no tienen trabajo en ningún lado. Por eso, explica el autor (2005: 7), la unidad de ambas partes no sólo está dada por la forma de la estrofa, el estilo, la elección de las palabras, los personajes que intervienen y el desarrollo de los hechos,

sino también por su contenido ideológico. Dicho de otra manera, sostiene Martínez Gramuglia, por mucho que Fierro haya pasado de la negación a la aceptación, el resultado es el mismo: él no pertenece a la Argentina moderna de entonces (7). Por último, termina explicando que, para que el gaucho se convirtiera en un símbolo de nacionalidad hubo que esperar algunas décadas más, aunque *Martín Fierro* y su extraordinario éxito ya lo habían anunciado (8).

3.5. La reescritura del canon

En este capítulo tocaremos la reescritura de la obra canónica *Martín Fierro*, objeto de numerosas recreaciones por parte de muchos escritores. Antes de eso, es importante explicar la definición y el papel del canon en la literatura.

Lombardi (2019: s.p.) define un canon como una colección de obras de ficción y literatura que se consideran representativas de un período o género. Como ejemplo del canon subraya la obra de William Shakespeare, que formaría parte del canon de la literatura occidental, ya que su estilo de escritura tuvo un impacto significativo en toda la literatura. Sin embargo, muy pocas obras tienen un lugar permanente en el canon literario, porque algunos autores son reemplazados por escritores más modernos. También agrega que, a la hora de enseñar literatura en las escuelas, es crucial que el canon literario incluya obras que representen la sociedad de la época. Esto, por supuesto, explica Lombardi, ha dado lugar a muchas discusiones sobre qué obras merecen un mayor estudio y qué obras merecen ser parte del canon. Concluye que las discusiones entre los estudiosos de la literatura continuarán a medida que se desarrollen y cambien las costumbres y las normas culturales.

Harold Bloom, distinguido crítico literario y profesor, dedicó una buena parte de su trayectoria al tema del canon en la literatura. En su obra *El canon occidental* (1996), presta especial atención a la literatura occidental, destacando a Shakespeare, Dante, Borges y Neruda, entre muchos otros. Sostiene que:

“El canon, una palabra religiosa en su origen, se ha convertido en una elección entre textos que compiten para sobrevivir, ya se interprete esa elección como realizada por grupos sociales dominantes, instituciones educativas, tradiciones críticas o, como hago yo, por autores de aparición posterior que se sienten elegidos por figuras anteriores concretas.” (2006: 30)

Para que una obra pase a formar parte del canon, Bloom (1996: 30) afirma que algunos críticos debían dejar de lado los criterios sociales, políticos y culturales, que a su juicio han contaminado la crítica literaria contemporánea. Según Bloom, se trata de las nuevas tendencias en la teoría literaria como son el feminismo, el marxismo y la deconstrucción. En su libro, llama a los defensores de estas tendencias miembros de la Escuela del Resentimiento.

Como cada país, Argentina también tiene obras que forman parte del canon literario. Fandiño (2009: 49) asevera que, en Argentina, numerosas producciones de ficción del nuevo milenio releen los clásicos de la literatura nacional para revalorizarlos y reescribirlos, agregando nuevas miradas en torno a algunas concepciones que mantuvieron los cimientos de la identidad nacional. Por lo tanto, añade la autora, la ideología sobre la que se fundó la nación argentina, como la oposición de Sarmiento entre civilización y barbarie, los personajes de los gauchos, el concepto de frontera, vuelven en numerosas recreaciones ficcionales bajo una nueva perspectiva y estética (2009: 49).

Una de esas obras canónicas argentinas es precisamente el poema *Martín Fierro* de José Hernández, que sigue vivo casi siglo y medio después de su creación. Como explica Frías: “En parte, porque es objeto de recreaciones sucesivas. En parte, porque es un personaje casi tan complejo y contradictorio como la Argentina.” (2020: s.p.). Carbone y Damasseno (2021: s.p.), por su parte, destacan que la historia contada en *Martín Fierro* tenía elementos claves para intentar establecer identidades sociales. Las autoras (2021: s.p.) añaden que, si bien la obra relató las problemáticas relaciones entre el Estado, la sociedad y la identidad cultural, igualmente fue decisiva a la hora de definir el papel del gaucho en la historia nacional y su condición de “arquetipo” de la identidad argentina. Es decir, debido a la explotación y opresión de la población por parte del gobierno, este poema condenaba y cuestionaba la moralidad de la época. Al final, las autoras concluyen que la canonización de la obra de Hernández data de alrededor de 1940, y hoy es ciertamente un símbolo de la relación entre el gaucho y la tradición argentina, importante para la construcción de una nacionalidad.

Uno de los autores que contribuyó a la canonización de *Martín Fierro* es, sin duda, el mismo Borges, quien reescribió algunos episodios de la obra de Hernández en sus cuentos “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz” (1829-1874) y “El fin” (1953). En “El fin”, señala Coquil (2022: 2), Borges escribe su propia conclusión a la obra de José Hernández, es decir, inventa la muerte del personaje de Martín Fierro. Fierro regresa siete años después a buscar al hermano del Negro que mató en la pulpería, para provocar un duelo que finalmente no se produjo. Al final, continúa Coquil (2022: 2), el Negro mata a Fierro y al hacerlo, hereda su destino. En otras

palabras, Borges inventa el final del Martín Fierro, pero también de su sucesor, convirtiendo al enemigo en un doble. Al contrario, en “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz”, el autor destaca que Borges relata la vida de Cruz desde su nacimiento y le da el nombre de Tadeo Isidoro. Es interesante que no nombre explícitamente a Martín Fierro hasta el final del texto, sino que lo llama “un desertor” o “el criminal”, retrasando así el efecto llamativo de la reescritura para el lector (2022: 2).

Según Frías (2020, s.p.), en el siglo XXI, la literatura nacional sigue transformando al gaucho que se vuelve matrero por ser víctima de la injusticia social. Sin embargo, continúa escribiendo, en ocasiones esta intervención es radical, como lo ejemplifica la obra *Las aventuras de la China Iron* de la escritora argentina Gabriela Cabezón Cámara. En esa novela, la autora otorga el papel principal a la esposa de Fierro, Josefina Star Iron, quien apenas se menciona en la obra de Hernández. En efecto, Fandiño sostiene que “la novela de Cabezón Cámara se desarrolla a partir de uno de los elementos que el clásico de la literatura argentina ha dejado en las sombras: la figura de la mujer.” (2009: 49/50). La autora añade que la China Iron es la protagonista de la novela mencionada y la esposa de Martín Fierro, quien abandona el rancho para escapar de la violencia y la pobreza, emprende un viaje que le cambia la vida. Con un perro Estreya y la inglesa Elizabeth emprende un viaje en carreta, que también tiene un significado metafórico respecto al desarrollo del mundo interior del personaje (2009: 50). Según Fandiño, la novela establece un diálogo-respuesta con la obra de Hernández (50), que Leopoldo Lugones en *El payador* (1916) destaca como obra clave en la creación de la identidad nacional, colocándola en el centro del canon de la literatura argentina:

“¿Qué valen, efectivamente, todos nuestros libros juntos ante esa creación? [...] Ah, esa no es popularidad de un día, ganada con discursos engañosos o falacias electorales. Cuarenta años lleva de crecer, con tiradas que cuentan por cientos los millares de humildes cuadernos. Y esto en un país de población iletrada, donde los cultos no compran libros nacionales. Para honra de nuestra población rural, no hay un rancho argentino donde falten la guitarra y el Martín Fierro. Los que no saben leer, apréndenlo al oído; los que apenas silabeaban trabajosamente, hacen del poema su primera lectura.” (2010: 128/131)

Al mismo tiempo, Josefina se va, está liberada, busca su libertad, descubre una vida feliz, sin violencia, vive una historia de amor. Tiene un romance con Elizabeth, con quien viaja por las pampas, también después con una india. Además, Fierro se presenta como una persona trans, vestida de mujer y enamorada de Cruz. En este sentido, Fandiño (2019: 54) plantea la pregunta de si hoy podemos pensar en la formación de un corpus que ataque el canon, pero únicamente

con el propósito de formar nuevas perspectivas y abrir nuevas visiones. Señala la desviación de los conceptos de la literatura canónica y enfatiza la necesidad de romper el eterno canon masculino de la literatura argentina, afirmando que las autoras empiezan a escribir sobre personajes previamente escritos por autores masculinos (54). La autora destaca que, esta novela revela, desde el diálogo con Martín Fierro y sus reescrituras, un profundo conocimiento del canon y no disputa su lugar en la literatura, sino que va más allá en la búsqueda por constituir otro espacio. En ese sentido, concluye Fandiño, este otro espacio puede ser visto a través de una serie de acciones de editoras, críticas y escritoras que promuevan la visibilidad de las autoras latinoamericanas y argentinas (55).

Gabriela Cabezón Cámara, en una de sus entrevistas con *Fractura* (suplemento literario de APU), dice sobre el canon:

“Creo que es algo de corte político, que haya uno que construye lo perfecto o algo así, y al que todos tenemos que referirnos. No sé, me parece una idea conservadora y no sé a quién le puede servir... a los conservadores. Esa cosa de ordenar a los autores en jerarquías. Es más interesante y productivo pensar en una multiplicidad de voces, algo más polifónico y más horizontal. Esa cosa piramidal de dios padre, dios hijo, el espíritu santo, condes, duques, marqueses...” (2018)

Y luego añade:

“Estaba leyendo mucha gauchesca, entonces se hizo natural escribir algo que tuviera que ver con eso. Fierro tiene la seducción de la narrativa, es una novela aunque esté en verso. Al principio me pareció muy divertido, que yo me iba a divertir con eso, contando otro punto de vista, desde el Martín Fierro, desde Hernández.” (2018)

Igualmente, es importante mencionar al escritor argentino Martín Kohan, quien en el cuento “El amor”, que abre el libro *Cuerpo a tierra* (2015), se centra en la historia de amor entre Fierro y Cruz, quienes están haciendo el amor en una toldería, entre los indios. Para Kohan, la intensa amistad entre Fierro y Cruz imaginada por Hernández se convierte en una verdadera relación romántica y sexual. Coquil (2022: 2) destaca que la obra de Kohan se basa no solo en la de Hernández, sino también en la de Borges, ya que utiliza el nombre de Tadeo para Cruz.

El escritor y crítico literario Carlos Gamerro (2015), citado por Quiroga en su obra *Facundo o Martín Fierro: Los libros que inventaron la Argentina* sostiene que:

La imagen más fuerte que nos deja el poema no es la del amor de Fierro y su innominada mujer ni la relación de Fierro y sus hijos, sino la amistad de Fierro y Cruz (...) Es una lástima que los patrones morales de la literatura de entonces no le hayan permitido siquiera imaginar una consumación sexual de esta amistad, con la eventualidad, dada la enorme influencia del *Martín Fierro* en nuestro modo de ser, de haber mitigado esa cultura hegemónicamente homofóbica que recién entró en crisis en 1983. (Quiroga, 2015)

Asimismo, según Frías (2020: s.p.) es importante mencionar otra reescritura moderna de la obra de Hernández: *El gaucho Martín Fierro*, de Oscar Fariña, en la que el gaucho matrero del siglo XIX aparece como un *pibe chorro* (muchacho ladrón) del siglo XXI. Añade que esta versión respeta, estructural y formalmente, la versión original de Hernández y que algunos cambios en su libro son los siguientes: el protagonista no va a la frontera sino a la cárcel, no se exilia en el desierto sino en Paraguay, no mata a un negro sino a un boliviano. Al final, concluye que las reescrituras de Cabezón Cámara, Kohano y Fariña provocaron todo excepto indiferencia.

3.6. Intertextualidad

Hoy en día, el tema de la intertextualidad tiene una importancia excepcional para la metodología de la historia literaria y la propia teoría de la literatura. Por el término *intertextualidad*, en realidad nos referimos a la relación entre textos literarios, por lo que, para comprender un texto, también necesitamos conocer otro texto. Es decir, de esta manera los textos adquieren su significado. Existen muchos ejemplos de este tipo en la literatura. Por ejemplo, en este caso, no podemos entender del todo la obra de Cabezón Cámara, si no hemos leído previamente *Martín Fierro* de Hernández. Además de Cabezón Cámara, ya mencionamos en el capítulo anterior a otros autores como Borges, Kohan, Fariño, quienes tomaron algunos episodios del poema de Hernández, formando sus propias obras. En este capítulo, sin embargo, nos centraremos en la intertextualidad en la obra *Las aventuras de la China Iron* de Cabezón Cámara, pero antes mencionaremos a los teóricos que intervinieron en la definición de este fenómeno.

El crítico francés Gérard Genette, en su obra *Palimpsestos. La literatura en segundo grado* (1989), amplía el significado de intertextualidad:

“Su forma más explícita y literal es la práctica tradicional de la cita (con comillas, con o sin referencia precisa); en una forma menos explícita y menos canónica, el plagio, que es una copia no declarada pero literal; la alusión, es decir, un enunciado cuya plena comprensión supone la percepción de su relación con otro enunciado al que remite necesariamente tal o cual de sus inflexiones, no perceptible de otro modo”. (1989: 10)

Según Genette (1989: 14), no hay obra literaria que, en cierta medida y dependiendo de cómo se lee, no evoca otra obra, por lo que en este sentido todas las obras son hipertextuales. Es decir, todas las obras son palimpsésticas por transformación o imitación de otros textos completos. También debemos mencionar a la filósofa francesa Julia Kristeva, quien en 1978 definió el concepto de intertextualidad en el volumen *Semiotica*, en el capítulo “La palabra, el diálogo y la novela”. Según ella: “todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto” (190). A continuación, profundiza la idea mencionada: “En lugar de la noción de intersubjetividad se instala la de *intertextualidad*, y el lenguaje poético se lee, al menos, como *doble*” (190). Asimismo, teórico y profesor español Darío Villanueva, en su *Comentario de textos narrativos: la novela* define el concepto de intertextualidad como “El conjunto de relaciones que un texto literario puede mantener con otros.” (1989: 190).

Si estamos de acuerdo con las definiciones de los críticos literarios mencionados, después de leer *Las aventuras de la China Iron* queda completamente claro que se trata de una gran novela intertextual del siglo XXI. Como sostiene Reis (2018: s.p.), desde el título e incluso la aparición del propio José Hernández como Coronel, a quien acusan de robar las letras de Fierro, hasta referencias directas y explícitas a otras grandes obras literarias como *Romeo y Julieta*, *Oliver Twist* y *Frankenstein*. Todo esto nos lleva a releer y reflexionar sobre el poema de Hernández. Cuando leemos la novela, podemos encontrar ciertas referencias que, sin nombrarlas, nos hacen pensar en el poema de Hernández, y por tanto podemos decir que se trata de una alusión. Es decir, los personajes Fierro y Hernández, que aparecen en la novela, aluden al *Martín Fierro*, junto a otros episodios que relata y recuerda la China Iron.

Al principio, en el primer capítulo del libro, leemos: “Me llamo China, Josephine Star Iron y Tararira ahora. De entonces conservo sólo, y traducido, el Fierro, que ni siquiera era mío, y el Star, que elegí cuando elegí a Estreya” (7). Allí ya se intuye una estrecha conexión con la otra obra. Por lo tanto, una página más adelante, cuando la narradora menciona a Fierro como “la bestia de Fierro, mi marido” (7) y que “se llevaron a la bestia de Fierro como a todos los otros” (8) es bastante seguro que está aludiendo y hablando de la gran obra de la literatura argentina: *El gaucho Martín Fierro*. Considerando lo anterior, concluimos que Cabezón

Cámara ya al comienzo de su novela revela un vínculo con el poema épico nacional y alude a cómo se puede leer su obra. Sin esta información al principio y sin descubrir el vínculo con el poema, sería imposible disfrutar de todo el esplendor de la novela. Sin leer, o por lo menos conocer la obra de *Martín Fierro*, la lectura de *Las aventuras de la China Iron* sería difícil de entender, es decir, la novela no se entendería y viviría como se merece. Pero tras leer previamente la obra de José Hernández, concluye Reis (2018: s.p.), la lectura de esta novela se convierte en lo que el propio título anuncia, en una auténtica “aventura”.

4. LAS AVENTURAS DE LA CHINA IRON DE GABRIELA CABEZÓN CÁMARA

Gabriela Cabezón Cámara es una escritora argentina nacida el 4 de noviembre de 1968 en Buenos Aires. Estudió letras en la Universidad de Buenos Aires y hoy en día, en el contexto literario argentino contemporáneo, su obra literaria ocupa un lugar central. Actualmente trabaja como periodista independiente en medios como *Fierro*, la revista *Anfibia* y *Página/12* y también organiza talleres de escritura. Algunas de sus obras son *La virgen cabeza* (2009), *Le viste la cara a dios* (2011), *Romance de la negra rubia* (2014) y su última novela, finalista del prestigioso Booker Price International y recientemente traducida al inglés, *Las Aventuras de la China Iron* (2017).

La última novela mencionada, *Las Aventuras de la China Iron* (2017), será objeto de análisis de este trabajo. Aquella novela provocó numerosas reacciones de la crítica literaria, lo que no sorprende si se tiene en cuenta que se trata de la reescritura de *Martín Fierro*, la obra canónica argentina. A continuación, expondremos una breve síntesis de la novela, mostraremos de qué manera la novela rompe con la tradición, qué personajes canónicos aparecen, qué rol juega el espacio y también explicaremos la influencia de la teoría *queer*. Antes de todo eso, es necesario explicar brevemente la trama de la novela.

4.1. Trama de la novela

En 2017 se publicó la novela *Las aventuras de la China Iron* y se presenta como una historia paralela con la obra escrita por José Hernández. Narra el viaje y las aventuras de la China, una mujer abandonada por el gaucho Martín Fierro a los catorce años. La China, que en la obra de Hernández ni siquiera tiene nombre y apenas se menciona, se convierte en protagonista de esta novela. Mientras que, por un lado, Borges, Hernández y Kohan tienen a Fierro y Cruz en el centro de la historia, por otro lado, Cabezón Cámara sitúa en el centro la China y Liz, una mujer escocesa que busca a su marido y que acompañará a la China en su viaje. De esta forma, la escritora sitúa a China y Liz en el siglo XIX. Es decir, si miramos con atención la literatura gauchesca, o en este caso leemos con atención a *Martín Fierro*, notaremos la ausencia de personajes femeninos. Como resultado, en la novela de Cabezón Cámara la mujer de Fierro, olvidada, silenciada y abandonada, se convierte en protagonista y voz narrativa. Toda la novela se divide en tres partes: *El desierto*, *El fortín* y *Tierra adentro*. La historia comienza

en el momento en que Fierro es llevado a la fuerza a la frontera, como ocurre también en las obras “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz” y “El amor”. En la primera parte *El Desierto*, China emprende su viaje, un viaje que cambiará su vida, acompañada con Liz y el perro Estreya. Aprendemos que la protagonista es una huérfana criada por una mujer negra, que fue obligada a casarse con Fierro y que con él tiene dos hijos. Debido a una vida difícil, decide emprender un viaje y dejar atrás la pobreza, decide comenzar una nueva vida. En efecto, la autora quería que China tuviera una vida de luz, a diferencia de Fierro, que tenía una vida muy oscura, muy triste. Así comienza exactamente la primera frase de la novela “Fue el brillo.” (Cabezón Cámara, 2017: 7). Además, en la primera parte, recibe su nombre, que antes no tenía.

En la segunda parte, China, Liz, Estreya y Rosa (un gaucho que conocen durante el viaje) llegan a la primera frontera: *El fortín*, la zona delimitada por *El desierto*. Aquí, para poder entrar al fortín, China se ve obligada a cambiarse la ropa y se convierte en un *british boy*. Después de llegar, se encuentran con Hernández, escuchan de él por primera vez sobre Fierro y se enteran de que gran parte de lo que Hernández escribió en su libro es inventado, formando por mentiras e historias que escuchó de otros, y también de que había robado los versos de Fierro. Además, en esta parte de la novela, China y Liz tienen su primera relación sexual. Al final, las protagonistas se enteran de las malas condiciones en las que viven los gauchos, y deciden abandonar el fortín, pero no solas, sino con todos los gauchos que quieren una nueva vida. Liz organiza una fiesta que se sale de control por culpa del alcohol, y se convierte en una oportunidad para que abandonen el fortín y se dirijan a *Tierra adentro*, que también es el nombre de la tercera parte de la novela.

En la última parte de la novela, leemos sobre las aventuras de China, fuera de *El desierto* y *El Fortín*. Después de salir del fortín, liberadas de Hernández, su control y su poder, se dirigen hacia el lugar donde viven los indios, hacia *Tierra adentro*. En esta parte se narra el encuentro entre China y Fierro, pero un Fierro totalmente diferente, un Fierro travestí. Comienza a cantar de nuevo para que China lo perdone y habla de su vida. Ella lo perdona y se une a la nueva comunidad Iñchiñ, donde también se encuentra con sus hijos Juan y Martín. Además, tiene una relación con Kauka, una de las mujeres de la comunidad. Hacia el final, China relata las relaciones en su comunidad, sus roles y cómo funcionan todos a la perfección. *Tierra Adentro*, a diferencia de *El desierto*, es un espacio completamente diferente, lleno de diferentes significados. Lo analizaremos con más detalle en uno de los próximos capítulos.

4.2. Ruptura con la tradición

Como enfatiza Fandiño (2019: 50), la primera e inmediatamente perceptible diferencia entre la literatura gauchesca y la novela de Gabriela Cabezón Cámara es la diferencia en la identidad del narrador. Dicho de otra manera, la narradora es la China de *Martín Fierro* y mientras leemos la obra de Hernández, lo único que sabemos de ella es que era su esposa, la madre de sus hijos, y cómo permaneció en la pobreza cuando él se vio obligado a ir a la frontera. Cuando Fierro regresó, vio que ella se había ido en busca de una vida mejor:

Y la pobre mi mujer	Dios sabe cuánto sufrió
Me dicen que se voló	con no sé qué gavián:
sin duda, a buscar el pan	que no podía darle yo.
	(I, 1051-1056)

Por tanto, Fandiño (2019: 51) sostiene que la novela se centra en una de las voces silenciadas de la literatura argentina de esa época. La ubicación de la mujer como narradora, continúa diciendo la autora, además de esta novela, igualmente se puede ver en otros textos argentinos como *Río de las congojas* (1981) y *La señora Macbeth* (2003). Según Fandiño, conviene subrayar que Cabezón Cámara puso en primer plano el papel de las personas trans y lesbianas. A través de estos personajes quiere llamar la atención y visibilizar otras sexualidades, sentimientos y deseos (51). Sin embargo, su literatura rompe los límites, lucha por la igualdad y la libertad.

Aparte de la identidad del narrador, otra de las diferencias evidentes entre *Las aventuras de la China Iron* y *El gaucho Martín Fierro* es que el poema narrativo se ha convertido en novela, que, aunque escrita en prosa, en algunas ocasiones contiene versos, ya sea citas directas o reescrituras de *Martín Fierro* de manera paródica. Coquil (2022: 4) destaca que, aunque los elementos de la gauchesca son visibles en la novela a través del uso de motivos propios de ese género (la frontera, el fortín, el desierto, los personajes gauchescos), el objetivo de Cabezón Cámara es en cierto modo la deconstrucción de la tradición. Es decir, por un lado, como ya hemos señalado, la autora pone en el centro de la historia a China. Brevemente, suma el autor, elige como base un personaje vacío, un personaje que aún está por construir. Por otro lado, el protagonista inicial, el gaucho Fierro, que refuerza la pertenencia al género (el cuchillo, el coraje, el caballo, el canto con la guitarra), no está en el centro de la narración, o sea, la historia

no gira en torno a él (2022: 4). Marcela Croce (2020: 21) señala, por ejemplo, que Cabezón Cámara traslada el objeto de deseo del cuerpo “blanco” al cuerpo indígena, sin distinción de género ni sexo, sin jerarquías ni diferencias, lo cual es más visible cuando se narra la comunidad utópica al final del libro. Asimismo, Coquil (2022:4) sostiene que la pampa también deja de ser un desierto vacío y sin historia, lo cual es enfatizado en un capítulo por la visión de huesos saliendo de la tierra después de la lluvia: “Eran huesos de hombres y mujeres esos palos blancos que los rayos tenían de celeste fulgurante.” (25). Como señala el autor a continuación, la pampa se describe ante todo como un territorio cargado de historia, como un entorno natural, y no como un espacio estratégico a conquistar y gestionar (2022: 4).

Es bastante claro, y lo señalamos en uno de los capítulos anteriores, que se trata de una reescritura de *Martín Fierro*. Noé Jitrik (2006:8), renombrado escritor y teórico argentino, afirma en su trabajo que el primer nivel de intertextualidad es la imitación, que en realidad es la base de la parodia. Sin embargo, esto no significa que una parodia no tenga una identidad textual propia porque imita a otra obra. Righetti (2020: 242), por su parte, destaca que el poema de *Martín Fierro* cobró importancia para la nacionalidad argentina, y así se extendió a otros ámbitos de la cultura, lo que despierta constantemente el interés de numerosos artistas, por lo que muchos escritores encontraron inspiración para sus obras en la obra de Hernández, apropiándose de la trama y personajes. Lo mismo hace Cabezón Cámara, quien muestra una conexión notable con el poema de Hernández, aunque escribe en prosa y toma como protagonista la mujer de Fierro. Righetti continúa afirmando que no se puede imaginar una parodia de algo que no existe y que parodia se puede definir de dos formas: en la pura diferencia de las identidades textuales o como producto de la interacción (243). En el primer caso, se trataría, como lo llama la autora, de “desfiguramiento burlón” (243), y como ejemplo nos pone una escena en la segunda parte *El fortín*, donde el personaje Hernández se burla de Fierro:

“...contaba que le decían El Gallo hasta que le dejaron de decir, se empezó a carcajear Hernández, le cambiaron el nombre apenas le conocieron los vicios a Fierro. [...] Bueno, la verdad de El Gallo es que era bien Gallina y así le empezaron a decir acá. Lo vieron a los arrumacos con otro negro como él. Les di estaca a los dos pero soy grande y conozco mundo: a esos putos no hay estaca que los enderece.” (Cabezón Cámara 2017: 70)

Igualmente, como otro ejemplo, menciona la forma en que la China describe a Fierro cuando lo encuentra entre los indios (243):

“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 [...] Parecía una china disfrazada de flamenco, se le notaba algo macho en una sombra de barba y nada más. Se me acercó y supe que era cierto lo que decía Hernández: era Fierro, y más que de fierro parecía hecho de plumas.” (Cabezón Cámara 2017: 89)

En el segundo caso, continúa Righetti (2020: 244), cuando la parodia se define como un producto de la interacción, el efecto se centra en la adaptación de la lectura, porque un cambio en la lectura del texto A conduce a una lectura del texto B de forma diferente. En nuestro caso, la aparición del texto B (*Las aventuras de la China Iron*) nos obliga a leer al *Martín Fierro* de otra manera. La autora añade que esto nos lleva a observar si estos dos textos aún están conectados, qué es lo que muestra su cercanía y qué hay en el espacio entre texto parodiado y texto parodizante (244). En la continuación, dice que la novela deconstruye el proceso que define a la poesía gauchesca como género, confrontando al autor Hernández con el personaje de Martín Fierro. En concreto, Righetti concluye que Cabezón Cámara convierte el procedimiento en una anécdota, ya que en la novela el personaje del coronel Hernández roba y se atribuye los versos de Fierro (2020: 244).

“[...] un gaucho casi analfabeto, algo aprendió acá con Miss Daisy, dice que yo le robé sus cantos. *Oh, yes, a really weird man, isn't he?* Sí, sí, aunque algo de razón tiene: yo no le robé, pero cuando lo escuché cantar lo hice dejar el arado para que me entretuviera a la peonada mientras trabajaba. Así que le di trabajo de artista al gaucho *writer* y yo a veces lo escuchaba y hay que ver los versitos que se armaba el bruto: era, dejame decírtelo así, un poeta del pueblo la bestia esa. Algunos de sus versos puse en mi primer libro; no andaba del todo equivocado. También le puse su nombre en el título, Martín Fierro se llama la bestia inspirada esa, capaz de estar inventando coplitas doce horas por día es, vicioso cómo él solo aunque capaz. No entendió nunca lo que yo hice, tomar algo de sus cantos y ponerlos en mi libro, llevar su voz, la voz de los que no tienen voz, inglesa, a todo el país...” (Cabezón Cámara 2017: 69/70)

Según Righetti (2020: 245), Cabezón Cámara aplicó los efectos de la parodia cambiando el estilo, los personajes y el tema y así reformuló la tradición de la gauchesca. Por ejemplo, en la novela no hay pena, ya que cuando Fierro es enviado a la frontera, China es libre:

“Jamás pensé en ir tras Fierro y mucho menos arriando a sus dos hijos. Me sentí libre, sentí cómo cedía lo que me ataba y le dejé las criaturas al matrimonio de peones viejos que había quedado en la estancia. [...] El padre volvería o no, no me importaba entonces: tenía catorce años más o menos y había tenido la delicadeza de dejarlos con viejos buenos que los llamaban por sus nombres, mucho más de lo que yo nunca había tenido.” (Cabezón Cámara 2017: 8)

Se va de viaje en la carreta junto a Liz: “Yo recuerdo su mirada de ese día: vi la luz en esos ojos, me abrió la puerta al mundo” (16), el perro Estreya y el gaucho Rosario. La aventura puede empezar: “Y nos fuimos ya cuatro con Rosario y Estreya y mi Liz, como empecé a decirle por entonces” (28).

Righetti a continuación sostiene que “la parodia otorga otra direccionalidad al texto parodiado y el efecto que persigue es el de neutralizar el predominio del sistema literario en curso ya que lo obliga a revisarse, a repenarse...” (2020: 246). Agrega que, si concordamos en que entre el texto paródico y el original existen acciones que posibilitan el tránsito de un texto a otro, en *Las aventuras de la China Iron*, hay una parodia de temas tradicionales de la poesía gauchesca del siglo XIX. Explica que Cabezón Cámara parte de un texto canónico que permite una relectura de ese texto, pero también del contexto en el que fue creado, deconstruyendo así todos los estereotipos impuestos en esa época. Al final, Righetti concluye que la mencionada novela revive la conexión con la tradición literaria argentina y que se distancia de las interpretaciones impuestas, posibilitando la creación de un nuevo texto, un texto que provoca una relectura y cuestionamiento de *Martín Fierro* (2020: 246).

La mencionada deconstrucción es más impresionante precisamente en los personajes principales de la novela. Por tanto, a continuación, veremos tres rasgos principales: la salida de China del anonimato, la aparición del personaje de José Hernández y la reconstrucción del personaje de Martín Fierro.

4.2.1. La China: su salida del anonimato

Como ya hemos mencionado varias veces, la China en la obra de Hernández no tenía nombre, no se le daba mucha atención, sino que solo se la mencionaba como esposa de Fierro y madre de sus hijos. Por consiguiente, Cabezón Cámara le da a la novela una dimensión completamente nueva, se dedica a su personaje y le da la posibilidad de renacer. Desde el principio de la novela, China habla de su nombre: “Llamar, no me llamaba: nací huérfana, ¿es eso posible?” (7). En otras palabras, según Portela (2019: 43), China enfrentará una lucha por preservar su propia identidad personal y social, porque casi no hay relaciones sociales sin esa lucha. Así lo admite la China, viuda de Fierro: “[...] hasta el capataz me dio su pésame esos días, los últimos de mi vida como china, los que pasé fingiendo un dolor que era tanta felicidad...” (8). Por eso, como señala Fandiño, en lo que se refiere a la identidad del

protagonista, no es casualidad que el cuarto capítulo de la primera parte se llame “La China no es un nombre”, lo que confronta, de una manera irónica y sarcástica, directamente con el texto de Hernández (2019: 51). En efecto, cuando Liz le pregunta a China su nombre, ella responde:

“«¿Y nombre vos?», me preguntó en ese español tan pobrecito que tenía entonces. «La China», contesté; «that’s not a name », me dijo Liz. «China», me emperre y tenía razón, así me llamaba a puro grito aquella Negra a quien luego mi bestia enviudaría y así me llamaba él cuando solía, cantó luego, irse «en brazos del amor a dormir como la gente». Yo era la China. Liz me dijo que ahí donde yo vivía toda hembra era una china pero además tenía un nombre. Yo no.” (Cabezón Cámara, 2017: 13)

En este sentido, Portela (2019: 44) explica que “China” escrita con mayúscula rompe la tradición de llamar a las mujeres rioplatenses exclusivamente con inicial minúscula. Marre (2001), en uno de sus artículos, explica cómo las mujeres de los pueblos de los alrededores del Río Plata eran llamadas con diferentes palabras, pero “la palabra que se consolidó, extendió y que mantiene vigencia en la actualidad -aunque ligeramente resemantizada- fue “china”.” (32). No mucho después, Liz la nombra:

“«¿Vos querías llamarte Josefina?». Me gustó: la China Josefina desafina, la China Josefina no cocina, la China Josefina es china fina, la China Josefina arremolina. La China Josefina estaba bien. China Josephine Iron, me nombró...” (13)

Fandiño (2019: 52) aclara que existen muchas razones por las que Cabezón Cámara se decidió por el nombre Josephine Star Iron. Por un lado, ese nombre es un derivado del nombre masculino José y en ese aspecto se asocia con Hernández, y, por otro lado, la autora explica que también es un homenaje dedicatorio a la estudiosa de la literatura Josefina Ludmer, quien contribuyó al desarrollo de la crítica argentina. Con *Iron* (Fierro), continúa Fandiño, se conserva su significado en la literatura gauchesca, aunque la traducción al inglés enfatiza el cambio: “de la China, esposa del gaucho Fierro, a una China de fierro, una mujer fuerte” (2019: 52). También agrega que la elección del nombre surge de la relación entre la protagonista y Liz, porque Liz en realidad le da una identidad a China y es su guía en su proceso de descubrimiento. Este acontecimiento de construcción de identidad, concluye Fandiño, le permite emprender un viaje como alguien libre, como alguien que quiere aprender cosas nuevas y como alguien que ahora puede reconocer sus inclinaciones y deseos (52). Además, Portela (2019: 44) enfatiza también la importancia del nombre Josephine, que en la novela se usa en la forma diminutiva, Jose, y en

realidad personaliza el carácter masculino del personaje, rompiendo con la tradición: “Yo misma, que puedo ser mujer y puedo ser varón” (Cabezón Cámara, 2017: 106). Lo mismo sucede con el perro Estreya y el gaucho Rosario (Rosa), es decir, ambos personajes son llamados con nombres femeninos. Portela (2019: 44) sostiene a continuación que China encontrará una identidad dentro de otra, llamándose a sí misma como una verdadera “alma doble” (Cabezón Cámara, 2017: 85), como mujer, hombre, inglesa, india o como más de una identidad a la vez: “querida muchacho inglés” (87).

Cabezón Cámara toma como protagonista de su novela un personaje femenino subordinado de una obra muy conocida, obra que forma parte del canon argentino, le da un lugar central y un nombre, que también está en el título de la novela. Sin embargo, además de darle un nombre a su personaje, también le da una voz al convertirla en narradora. Como mencionamos antes, la historia comienza después de que Fierro es llevado a la fuerza a la frontera, cuando China se queda sola, pero todo cambia cuando conoce a Elizabeth. Es decir, en ese momento China deja de ser esposa y madre, emprende una aventura con la inglesa, que busca a su marido Oscar (el inglés mencionado por José Hernández en el segundo canto). A lo largo de su viaje, recordó a menudo su pasado y su difícil infancia: “la Negra me pegaba cada día, con un palo o con un rebenque, ante cualquier desobediencia” (37). Igualmente, nos enteramos de que fue obligada a casarse con Fierro, pero en realidad estaba enamorada del gaucho Raúl, a quien Fierro mató. Por eso, China tuvo muchas veces el deseo de matar a Fierro:

“Fierro lo mató a mi Raúl [...] No lo podía querer al borracho de mierda de Fierro, nunca había podido y mucho menos después de que me mató a Raúl. [...] Cuando no estaba arriando estaba en la pulpería o dormido en la tierra con los otros. Estaba borracho y caí ahí, decía él. A mí, mientras se cayera en cualquier lugar lejano, me daba igual. Pensé en matarlo las veces que yació al lado mío [...] Era muy sucio Fierro. No tuve que matarlo, se lo llevaron.” (Cabezón Cámara, 2017: 46)

Sin embargo, como señala Coquil (2022: 7) en su artículo, cuando Liz lleva a China con ella en su carreta a través de las pampas para encontrar a su esposo, comienza la verdadera historia del renacimiento de China. En otras palabras, no será un viaje cualquiera, será, asevera el autor, un viaje de aprendizaje, tanto lingüístico como cultural, pero también romántico y sexual, con Liz como iniciadora. Así, China aprendió lenguas con Liz: “...repetíamos lo que decía la otra hasta que de las palabras no quedaba más que el ruido, *good sign*, buen augurio, *good* augurio, buen

sign, güen saingurio...” (Cabezón Cámara, 2017: 11), estaba bebiendo *whisky*, aprendió sobre el algodón y otras telas:

“No solo fueron los *shoes* y su *leather*: fueron las sábanas y el *cotton*, mi enagüita de *silk* que era de China, la verdadera China con chinas de verdad, los *pullovers*, la *wool*: todo era otra piel sobre mi piel.” (15).

Al mismo tiempo, Liz le contó historias sobre Inglaterra, India, China:

“...empezó a explicarme Liz la etiqueta, los climas y sus montañas, sus desiertos, sus selvas; los detalles de las vestimentas del Imperio [...] me la empezó a poblar de vacas sagradas, saris suaves, *curry* picante de la India, África y sus negros pintados de colores, sus elefantes de colmillos largos como arbustos, sus huevos enormes de avestruz, ese primo mayor de los ñandúes, los pantanos de arroz en toda China...” (16)

También, aprendió a usar cubiertos: “por sobre los cubiertos de plata que estaban dispuestos como un arsenal destelleante sobre la mesa y con los que no sabía qué hacer y se me ocurrió hacer lo que Liz” (53), aprendió sobre ciencia, qué es una brújula y un pararrayos, leyó *Frankenstein* y *Oliver Twist*. Además del aprendizaje cultural y lingüístico, China también aprendió sobre el amor y el romance: “...*good boy* me dijo ella, acercó mi cara a la suya con las manos y me besó en la boca. Me sorprendió, no entendí, no sabía que se podía y se me había revelado como una naturaleza” (24).

Coquil (2022: 8) nota que, mientras por un lado en *Martín Fierro* los “gringos” son retratados como estúpidos, incapaces de entender la pampa y asustados, por otro lado, en *Las aventuras de la China Iron* son retratados de manera completamente diferente, porque Liz es responsable de la educación de China, o sea, le enseña cosas “bajo el imperio de Inglaterra” (Cabezón Cámara, 2017: 16), y todo esto ayudará a China a comprender su propio entorno pampeano. Dado que China está en contacto con varias lenguas y culturas durante su aventura (primero con Liz, luego con los indios), Coquil (2022: 8) destaca que la lengua que usa China se vuelve híbrida, es decir, español con palabras locales mezcladas con inglés, con referencias de los libros que le leyó Liz, y al final con palabras en guaraní. Según Croce (2020: 18), por el conocimiento y la mente más abierta de China, se notan los rasgos del travestismo: China se corta el pelo largo y se viste como un hombre, reemplaza los vestidos por camisas y se presenta a José Hernández como el hermano de Liz en la segunda parte de la novela. A lo largo de la novela, añade la autora, China juega con los cambios de identidad y rechaza por completo el

género impuesto, lo que se ve mejor en la última parte de la novela cuando los indios la saludan con: “Bienvenida a nuestra fiesta, mi querida muchacho inglés” (87). Coquil (2022: 8) explica que esto no es un error gramatical o un mal conocimiento de la lengua, sino que fue escrito con la intención de mostrar la identidad de género de China. Esto también sucede con el personaje de Rosario, como mencionamos antes, pues a pesar de que es un hombre, Liz y China lo llaman por nombres femeninos: Rosa y Rose.

Finalmente, considerando todo lo expuesto en este capítulo, podemos concluir que, gracias a Cabezón Cámara, China ha salido por completo del anonimato y la sombra que representaba para José Hernández. Nunca pensó que podía elegir, que podía irse, no sabía que había algo más que lo que vivía hasta que se embarcó en una aventura que la complementaría como persona en todo el sentido de la palabra.

4.2.2. Aparición del personaje de José Hernández

El personaje de José Hernández aparece en la parte central de la novela, titulada *El fortín*, que es por un lado la parte más paródica del libro, pero también, por otro lado, la parte donde más se critica la historia argentina. Como sostiene Coquil (2022: 9), se describe a Hernández como el dueño de Las Hortensias, quien recibe a China y Liz en su fortín. Además, se le presenta como grosero y sarcástico, una persona que bebe mucho y habla en contra de la población nativa, y al final termina vomitando su vino y desplomándose borracho sobre la mesa. Más tarde nos enteramos que su fortín en realidad sirve para entrenar gauchos: “...les estamos metiendo a estas larvas la música de la civilización en la carne, serán masa de obreros con los corazones latiendo armoniosos al ritmo de la fábrica” (54). Coquil (2022: 9) considera que la parodia utilizada por Cabezón Cámara en esta parte de la novela probablemente se refiera al proyecto de Hernández que describió en *Instrucción del estanciero* (1881), donde escribe sobre agricultura y educación de los gauchos. La misma opinión comparte Portela (2019: 44), quien subraya que la reescritura de *Martín Fierro*, por un lado, pone al mismo nivel al autor y al personaje de Hernández. Es decir, Hernández es un coronel que roba los versos de Fierro y los hace pasar por propios: “Pero Hernández es ladrón / Me empezó a afanar los versos/ Hizo libro`e mi canción” (Cabezón Cámara, 2017: 94). Sin embargo, el autor también resalta que la novela parodia las ideas de José Hernández, sobre las que escribe en *Instrucción del estanciero* (*Ibid.*).

Si los gauchos intentan escapar del campamento, son amenazados con abusos. Es decir, todos los días tienen que hacer los entrenamientos establecidos por Hernández, y los entrenamientos, señala Coquil (2022: 9), también incluyen el recitado de lecciones morales, que en realidad son estrofas tomadas de *La vuelta de Martín Fierro*:

“¡Hora de declamación, mis gauchos! ¡Señor, sí, señor!, y con los brazos pegados a los costados del cuerpo, las piernas juntas y rectas y el mentón apuntando al cielo, tronaron:

Al que es amigo jamás

Lo dejen en la estacada,

Pero no le pidan nada

Ni lo aguarden todo de él

Siempre el amigo más fiel

Es una conducta honrada.” (Cabezón Cámara, 2017: 58–59)

Leyendo las estrofas dichas por los gauchos, parece como si hubieran oído los versos de Fierro y se hubieran memorizado sus palabras. Coquil (2022: 9) establece un paralelo con el episodio del *Don Quijote* de Cervantes, donde Don Quijote se entera en la segunda parte que sus aventuras fueron objeto de un libro traducido del árabe al castellano. Sin embargo, el autor señala que Cabezón Cámara va un paso más allá al calificar a José Hernández de plagiarlo de su propia obra (10). Nos enteramos de que Fierro también estaba en el fortín y que logró escapar:

“Así que le di trabajo de artista al gaucho *writer* y yo a veces lo escuchaba y hay que ver los versitos que se armaba el bruto: era, dejame decírtelo así, un poeta del pueblo la bestia esa. Algunos de sus versos puse en mi primer libro; no andaba del todo equivocado. También le puse su nombre en el título, Martín Fierro se llama la bestia inspirada esa, capaz de estar inventando coplitas doce horas por día es, vicioso cómo él solo aunque capaz. No entendió nunca lo que yo hice, tomar algo de sus cantos y ponerlos en mi libro, llevar su voz...” (Cabezón Cámara, 2017: 69/70)

José Hernández, continúa Coquil (2022: 10), en la novela de Cabezón Cámara es sólo el nombre de un impostor literario, en parte también responsable de lo sucedido a Martín Fierro. Cuando China se entera del robo de los versos, también se siente engañada: “Reconocía los versos, eran de mi marido y si eran de él, a mí también me había robado Hernández. Y a mis hijos.” (70). Según Fandiño (2019: 53), la visión del mundo del siglo XIX es visible en el personaje de

Hernández, o sea, la explotación de la clase obrera modelada sobre el imperialismo inglés. Es decir, los gauchos de su campamento son obligados a disciplinarse, trabajar, hacer ejercicio y alfabetizarse, todo sin descanso y sin pago. Fandiño señala que Hernández es un vocero insolente, que revela cómo tortura a los desobedientes en su “Campo Malo” (53). Así, sigue la autora, se muestra el verdadero estado de lo supuestamente civilizado.

Portela (2019: 44), por su parte, explica que el fortín de Hernández se presenta como “la alegoría del campo civilizado, el recóndito borde, el último bastión antes del país de la “barbarie” y, como toda frontera.” (2019: 44). Los gauchos se vieron obligados a “cavarse su propia fosa, su frontera, su antes y después” (Cabezón Cámara, 2017: 61). Según Portela, a partir de ese momento comenzó su nueva vida, el tránsito de la barbarie a la civilización (2019: 44). De hecho, todo esto, observa Fandiño, representa lo incivilizado, y está oculto nada menos que en Hernández, quien es el dueño del rancho. Es decir, él reveló todo lo que intentaba ocultar: corrupción, sistema de control policial, relaciones entre superiores y subordinados. De esta manera, concluye la autora, la novela deconstruye la oposición entre civilización y barbarie (2019: 53). En efecto, Cabezón Cámara deconstruye por completo la tradición. Es decir, por un lado, muestra a dos mujeres enamoradas, China y Liz, donde Liz representa a una mujer británica letrada, que transmite sus conocimientos y educa a China, una joven analfabeta de una zona rural de Argentina. Por otro lado, muestra a Hernández como el ladrón de los versos de Fierro. Así, señala Coquil (2022: 11), Cabezón Cámara muestra el contraste entre la burguesía culta y el argentino Hernández a través de la segunda parte de la novela.

El autor cita como ejemplo el contraste en el uso de la literatura entre Liz y Hernández. Es decir, Liz cree en lo que lee, mientras que Hernández ve los textos como una herramienta de manipulación. Por ejemplo, cuando el coronel le dice a Liz que los indios no son peligrosos, ella se confunde porque fue él quien los describió como bárbaros en su libro que estaba leyendo: “*Don't you lie to me, I have been reading your book. ¿No son tan malos? you are mintiendo, Coronel, I can't believe it! Usted mismo contó lo que le hicieron a esa pobre mujer que tenían cautiva...*” (77). Hernández le contesta luego: “*Gringa, darling, ¿vos te creés todo lo que leés? Lo inventé todo eso, bueno, casi todo, cautivas tienen y no las tratan como a princesas, tampoco mucho peor que nosotros a las chinas, ay, perdóname...*” (78).

Después de este episodio en el que aparece el personaje de Hernández, sigue la última parte del libro *Tierra adentro*, un lugar de verdadera utopía y una comunidad en perfecto funcionamiento, donde conviven en armonía indios, ingleses y gauchos, donde el género y la

identidad no están predeterminados. En esa parte, finalmente aparece Fierro, pero un Fierro completamente diferente al esperado.

4.2.3. Reconstrucción del personaje de Martín Fierro

En la tercera y última parte del libro *Tierra adentro*, China, Liz, Rosario y Estreya llegan a la comunidad india Iñichiñ, finalmente China y Fierro se encuentran, pero se trata de un Fierro completamente diferente, mostrado como una persona transgénero con ropa de mujer y cabello largo. En esa comunidad “ni la forma de vivir está determinada por el sexo.” (Cabezón Cámara, 2017: 89). En una de las entrevistas para la Biblioteca Nacional Mariano Moreno (2018), Cabezón Cámara explica que quería escribir una novela donde el héroe nacional fuera feliz. Por eso, la persona que China conoce es el transgénero Martín Fierro, quien habla de su amor por Cruz:

“No te voy a explicar yo
La delicia de tenerlo
Entero adentro de mí:
Su poronga un paraíso
Que me lo hizo ver a Dios
Y agradecerle el favor.
Por haberme hecho nacer
Para sentir el placer
De ser amado endeveras
Y de endeveras clavado:
Ay, Jesús, qué maravilla.
¡Es zonzo el cristiano macho! ” (Cabezón Cámara, 2017: 96)

Fierro en los octosílabos y con la guitarra le cuenta a China sus fracasos, su cambio de género, pero también cómo Hernández le robó sus cantos:

“Empecé a pasarla bien,
Me respetaban los mil
Gauchos que tenía presos
Pero Hernández es ladrón
Me empezó a afanar los versos
Hizo libro’e mi canción.
La firmó con nombre de él,
Y le metió sus maldades:
¡Mirá que yo via cantar
«Hacete amigo del juez»!
El juez no es amigo’e naides
Y obedece al coronel.” (Cabezón Cámara, 2017: 94)

Así, explica Coquil (2022: 12), Fierro no se reconoció del todo en sus aventuras que leyó en la obra firmada por Hernández. El autor asevera a continuación que Cabezón Cámara decidió encarnar en Fierro, retratado como un trans gaucho, la figura materna que China descuidó: “Y las ganas que tenía de hacerse cargo de todos los niños de los Iñchiñ, no veía dificultad, se sentaban en sus piernas, se colgaban de sus trenzas, le decían ay, mamá...” (Cabezón Cámara, 2017: 99). Coquil (2022:12), sostiene que hay una inversión de género, ya que China decide cortarse la trenza al comienzo de la novela, y Fierro tiene trenzas cuando se convierte en mujer. Además, Fierro elige un nuevo nombre para sí mismo, tomando el nombre de su amante Cruz, pero en lengua guaraní: “La misma Fierro, que acá en las islas tomó el nombre de Kuruusu — nombre de kuña en guaraní y homenaje al que la hizo hembra, significa, sí, Cruz” (Cabezón Cámara, 2017: 106), así como la China se apropia del nombre Iron.

Considerando todo lo anterior, es importante mencionar que Cabezón Cámara utiliza en esta novela la figura de la metalepsis, que en narratología se define como el proceso de desaparición del límite entre la ficción y la realidad. Gerard Genette fue uno de los primeros teóricos en definir este término, por lo que en su libro *Metalepsis. De la figura a la ficción* (2004) afirma que “el procedimiento más eficaz, aunque no sistemático, de esa figura consiste en el empleo del presente descriptivo para evocar una escena pasada.” (12). En *Las aventuras de la China Iron*, esto sucede por la aparición de Fierro y del propio escritor Hernández, donde la autora juega con la metalepsis y construye un especial efecto humorístico, socavando los límites de lo literario y lo no literario, ironizando la función de la literatura y la sociedad en la que se creó la obra de Hernández.

Finalmente, en la novela podemos ver cómo Fierro sigue actuando como un personaje en fuga. Sin embargo, es importante resaltar que en la obra de José Hernández fue un personaje que cruza la frontera que separa la civilización de la barbarie, y en cambio, en la novela Fierro y China son autónomos, no se adaptan al contexto social de su tiempo, sino que son libres y deciden libremente sobre su identidad de género.

4.3. Importancia del espacio y la idea de comunidad

El espacio es algo a lo que Cabezón Cámara dedica una atención especial en su novela, y como resultado muchos críticos lo han analizado. Por ejemplo, Fandiño en su artículo señala:

“La novela postula una geografía de espacios materiales y subjetivos que se tensiona con los imaginarios instalados por la tradición de la literatura nacional del espacio de la llanura y el desierto como superficies homogéneas o cuasi inhabitadas.” (2019: 57).

Para Fandiño, la novela rompe las oposiciones centro/periferia y países avanzados/atrasados, lo que se ve mejor a través de los personajes China y Liz. Durante su viaje, las fronteras se borran. Por ejemplo, la autora señala que esto se ve mejor en el ejemplo de la lengua, donde no hay fronteras, ya que China usa el inglés, el guaraní y el castellano al mismo tiempo. Asimismo, hay una mezcla de elementos que son propios de una sola cultura, por lo que China bebe té y whisky. Añade que también no hay límites de género e identidad sexual (2019: 57). Por lo tanto, la autora enfatiza la intención de construir otro espacio de interrelaciones, fuera del mundo impuesto, para que el espacio sea producto de relaciones, siempre cambiantes, interminables (*Ibid.*).

Por otro lado, Fleisner (2020: 4) señala que, si bien la novela comienza en el desierto, que en la literatura nacional era una metáfora de la ausencia (como por ejemplo en el poema “La cautiva” de Esteban Echevarría), ella no parte de cero. Es decir, se describe detalladamente, con todos los seres vivos que lo habitan, como jinetes, grupos de soldados, gauchos, viajeros europeos, mercaderes, pero también perros, vacas, huesos, polvo, y luego en la tercera parte también prados, ríos, pájaros. Por tanto, concluye la autora, el desierto en este caso no es la nada, sino un conjunto de todo (*Ibid.*).

El texto, como ya mencionamos, se divide en tres partes y narra el viaje de China, que partiendo del desierto y pasando por un fortín que representa la deconstrucción de la civilización argentina, llega a *Tierra adentro*. Por tanto, durante el viaje, China se convierte en un alma doble, es a la vez madre y virgen, mujer y niña, y también “había pasado de china a *lady* y de *lady* a *young gentleman*” (Cabezón Cámara, 2017: 58). De esta manera, notamos que las relaciones e identidades en la novela están influenciadas por el espacio dinámico. Fandiño (2019: 58) en su artículo sostiene que la relación entre espacio y tiempo en la novela se opone al contexto ideológico y espacio-temporal del siglo XIX, como por ejemplo en el caso de la identidad y la sexualidad predeterminada:

“...Liz me hablaba en inglés y me decía *tigress*, mi tigresa, *my mermaid*, *my girl*, *my good boy*, mi gaucha blanca, *my tigress* otra vez y nos dejamos caer en el barro y con nosotras Kauka, y con Kauka, Catriel y enseguida Rosa y Millaray y nos revolcamos hasta ser tan sapos...” (Cabezón Cámara, 2017: 88)

Según Fandiño (2019: 58), las fronteras lingüísticas, de género, raciales, sexuales y de clase se fusionan en la novela, por lo que el espacio no representa un sistema cerrado de relaciones, sino que posibilita cambios y desarrollos que no se basan en el patriarcado. Por ejemplo, en la comunidad Iñchiñ, nadie era superior:

“En mi nación las mujeres tenemos el mismo poder que los hombres. No nos importa el voto porque todos votamos y porque podemos tener tanto jefes como jefas o almas dobles mandando.” (Cabezón Cámara, 2017: 106).

Pérez Gras (2020) también se ocupa de las fronteras en la novela, analizando así el fortín como frontera entre el centro y la periferia (245), mientras que, por otro lado, la carreta de Liz se convierte en un tercer espacio que permite a los personajes llegar al espacio de la comunidad, que se convierte en un espacio de apertura hacia el final de la novela (247). La autora explica que esta carreta representa el umbral de transición de un espacio a otro, o sea, es vehículo de transformación (247). Por consiguiente, añade Pérez Gras, China deja de ser una mujer descalza, sucia y maltratada y se convierte en una mujer que descubre su cuerpo, sexualidad e identidad a través del viaje en la carreta (*Ibíd.*). Concluye que, en ese espacio, la protagonista nace en un mundo nuevo y se libera de todas las fronteras durante el viaje que presenta una

metáfora del autoconocimiento (248). Como resultado, China rompe todos los lazos con su vida anterior, para emprender una aventura en la que se descubrirá a sí misma.

En lo que se refiere a la última parte de la novela, titulada *Tierra Adentro*, Fandiño (2019: 59) analiza que allí se puede hablar de la creación de una utopía, que enfatiza la fuerza de una comunidad que lucha por la libertad y la autonomía. Además, Portela (2019: 46) agrega que la novela también borra los límites entre *ellos* y *nosotros*, entre *yo* y *otro*: “...se fueron derritiendo los unos en los otros, como velas que arden juntas, hasta que se hizo difícil distinguir quién hacía qué con quién, eran una masa agitándose.” (Cabezón Cámara, 2017: 74). Según Portela (2019: 46), esta cita muestra que la vida entre los indios para China y su grupo representa una utopía, una vida de igualdad sin fronteras, mientras que para Hernández era un espacio habitado por salvajes. Dicho de otra manera, *Tierra Adentro* es un espacio utópico donde nace la multiculturalidad, donde no existe el espacio de barbarie descrito por Sarmiento, sino que es, como lo llama Fandiño (2019: 59), un paraíso de libertad:

“El desierto —siempre había creído yo que era el país de los indios, de esos que entonces nos miraban sin ser vistos— era parecido a un paraíso. O a lo que yo podía considerar como tal: las lagunas que yacían en las partes bajas y las que subían estaban, qué curioso, más arriba que algunas tierras secas, los árboles se multiplicaban y eran todo lo que podía verse en muchas zonas, los pájaros cantaban a los gritos...” (Cabezón Cámara, 2017: 85)

Además, Fandiño (2019: 60) destaca la desaparición total de los estándares de belleza y sexualidad, es decir, los hombres pueden criar hijos, pueden llorar, las mujeres pueden entablar otras relaciones. En otras palabras, las leyes patriarcales desaparecen por completo. La autora observa que la novela enfatiza un futuro utópico donde prima el espacio común y la libertad de cada individuo, pero un futuro que no olvida la colonización. Por lo tanto, no es casualidad que la novela comience con *yo*, hasta el pronombre *Nosotros* al final, que se escribe con mayúscula para enfatizar la importancia de la comunidad (*Ibid.*): “no hay marea que nos inunde, subimos Nosotros con el agua cada vez que sube el río y bajamos cuando baja” (Cabezón Cámara, 2017: 103). Todos los personajes, incluido Martín Fierro, viven en la tribu Iñchiñ, la comunidad donde se mezclan indígenas y blancos, todas las razas:

“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 que nos abrazaban.” (Cabezón Cámara, 2017: 87).

Sin embargo, los personajes deciden vivir a orillas del Paraná, por temor a los gobernantes. Es decir, como explica Pérez Gras (2020: 249), se están moviendo en la otra dirección, alejándose de la civilización, del espacio hegemónico y urbano, y de esta manera lo utópico se convierte en una nueva práctica y se desplaza desde el siglo XIX. La autora (2020: 250) continúa escribiendo que los habitantes de la comunidad manejan su vida cotidiana por ellos mismos, separados del estado y su control, convirtiéndose en una comunidad autónoma que vive en una perfecta armonía con la naturaleza y se libera del poder político:

“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...” (Cabezón Cámara, 2017: 105).

Cuando los personajes salieron de la cueva del ideal de nación argentina, la naturaleza revivió:

“...los bueyes, más descansados pobrecitos ellos, bajaron las pestañas curvadas de amor [...] Estreya corría ondeandose con la alegría de todos los cachorros aunque estaba bastante crecido [...] Rosa, que iba adelante, ya con su ropa de gaucho, orgulloso de su nueva montura, un alazán espléndido, uno de los cuatro caballos que nos había regalado el coronel, se volvía al galope, nos decía a las carcajadas. Miren gringas ese pájaro azul, ese ombú lleno de nidos, las vacas que nos siguen como los patitos siguen a las patas...” (Cabezón Cámara, 2017: 81).

La intimidad ocupa un lugar central en la novela. Así, según Fandiño (2019: 61), los sentimientos y deseos de China en la novela actúan como una estrategia de resistencia a todo lo impuesto, a todas las formas de control, a los límites de lo aceptable y lo inaceptable, lo normal y lo anormal. Las diferentes identidades sexuales y de género rompen los límites y la dualidad de las dicotomías: civilización y barbarie, razón y emociones etc. (62). En este sentido, la autora señala que la vida aventurera, que en la literatura del siglo XIX era característica sólo de los hombres, ha sido reemplazada ahora por el papel protagónico de una mujer cuyas aventuras seguimos. Además, añade Fandiño, se deconstruye todo lo que normalmente se considera masculino: todos tienen el mismo poder, todos pueden ser jefes guerreros, los personajes viven en una comunidad donde hay total libertad, cuidado por los demás, por los animales, por la naturaleza, donde no hay persona dominante ni prejuicios morales (62):

“Nosotros mismos vivimos también así: yo, en la casa que ya es nuestra con Kauka, pero puedo dormir y amanecer en cualquier otra, donde me sorprenda el cansancio, donde me rinda el sueño por la noche; si no es al lado de mi guerrera puede ser al lado de Liz que me recibe con sus *curries*...” (Cabezón Cámara, 2017: 105)

Por otra parte, Fandiño (2019: 63) señala que la novela se enfoca en el amor, el placer, la felicidad, la compasión, y que termina con un alegre espíritu de comunidad. Por lo tanto, el final de la novela muestra la organización de la convivencia entre personas con diferentes culturas, razas y lenguas. Al final, la autora concluye que el último capítulo *Hay que vernos* es un indicio de utopía, pero con la parte “no nos van a ver”, parece que no llegará su plena realización:

“Hay que vernos, pero no nos van a ver. Sabemos irnos como si nos tragara la nada: imagínense un pueblo que se esfuma, un pueblo del que pueden ver los colores y las casas y los perros y los vestidos y las vacas y los caballos y se va desvaneciendo como un fantasma: pierden definición sus contornos, brillos sus colores, se funde todo con la nube blanca. Así viajamos.” (Cabezón Cámara, 2017: 108)

Si seguimos el viaje de China y nos detenemos en cada uno de los espacios, podemos notar el descubrimiento y la transformación de la protagonista en cada uno de ellos: la carreta donde China se educa, el fortín donde se viste de hombre y tiene relaciones con Liz, y finalmente *Tierra adentro*, donde vive en una comunidad autónoma, completamente libre y sin fronteras impuestas.

4.4. Utopía *queer*

En este capítulo analizaremos la novela a partir de la perspectiva *queer*, término introducido por la filósofa Judith Butler. Muchos teóricos escribieron sobre la existencia prediscursiva del sexo, es decir, defendieron la teoría de que todos nacemos con un sexo masculino o femenino y que nuestro entorno nos da el género masculino o femenino. Según Judith Butler, el género es:

“...el medio discursivo/cultural a través del cual la «naturaleza sexuada» o «un sexo natural» se forma y establece como «prediscursivo», anterior a la cultura, una superficie políticamente neutral *sobre la cual* actúa la cultura.” (2007: 56)

En efecto, la autora subraya que el género cambia en diferentes ocasiones, a lo largo del tiempo, y que puede corresponder o no al sexo biológico. Como resultado, hoy en día los partidarios de la teoría *queer* distinguen varios tipos de orientaciones sexuales, como homosexual, bisexual, heterosexual, lesbiana *butch*, lesbiana *femme*. Así, la conclusión de que el género es performativo es clave para los conceptos de su teoría:

“Los actos performativos son formas de habla que autorizan: mayor parte de las expresiones performativas, por ejemplo, son enunciados que, al ser pronunciados, también realizan cierta acción y ejercen un poder vinculante.” (Butler, 2002: 316)

Es decir, el género no es estático, sino un proceso dentro del marco de las normas sociales que tiene lugar a lo largo del tiempo, que nunca se completa. En el caso de la novela *Las Aventuras de la China Iron*, partiremos del concepto de que el género es performativo, ya que se visibilizan los actos performativos y la utopía *queer*, que explicaremos a continuación. En particular, China es una mujer heterosexual al comienzo de la novela, pero no naturalmente sino obedeciendo a la performatividad. Sin embargo, en su viaje se descubre a sí misma y experimenta una transformación, pues esta aventura la hará reflexionar sobre su género, sexo y deseos. Rodríguez González (2021: 139) afirma que la primera vez que China experimenta una transformación es cuando se viste de varón y se corta el pelo, lo que luego confunde a varios personajes, como por ejemplo al gaucho Rosario: “lo que lo tendría confundido a Rosario sería yo, con mi ropa de varón y mi cara imberbe” (Cabezón Cámara, 2017: 27). Además, en la primera parte de la novela, mientras China se baña en el río, aparece un espejo en el que se mira y se nombra: “me vi y parecía ella, una señora, *little lady*” (13). Butler explica el acto de autodeterminación de la siguiente manera:

“La expectativa de autodeterminación que despierta la autodenominación encuentra, paradójicamente, la oposición de la historicidad del nombre mismo: la historia de los usos que uno nunca controló, pero que limitan el uso mismo que hoy es un emblema de autonomía...” (2002: 320)

En el momento en que China se nombra a sí misma, se trata de lo que señala Butler, porque la protagonista por un lado mantiene su nombre de china, y al mismo tiempo se llama Josefina, lo que enfatiza su autonomía:

“Toda mi vida hasta entonces había sido algo parecido a una ausencia [...] Me saqué el vestido, las enaguas y me puse las bombachas y camisas del inglés, me puse su pañuelo atado al cuello, le pedí a Liz que agarrara las tijeras y me dejara el pelo al ras, cayó la trenza al suelo y fui un muchacho joven, *good boy* me dijo ella...” (Cabezón Cámara, 2017: 24)

Todos comienzan a ver a China como un hombre, por lo que cuando llegan al fortín, ella está vestida de hombre, finge ser el hermano de Liz y su nombre es Joseph. Sin embargo, como señala Rodríguez González (2021: 140), esto no es un problema para ella, sino que lo percibe como un nuevo descubrimiento fuera de las normas de género que se han impuesto, o, en otras palabras, descubre que el género no es tan natural o estable como pensaba. En efecto, explica la autora, la subversión de China no solo se limita al travestismo, sino que, junto con su enamoramiento por Liz, desencadena su autodescubrimiento y, por lo tanto, varias transformaciones durante la novela (*Ibid.*). Por esta razón, muchos personajes se refieren a ella tanto como hombre como mujer: “my girl, my *good boy*” (Cabezón Cámara, 2017: 88). En la continuación, Rodríguez González (2021: 140) agrega que China no deja de ser mujer ni parodia a los hombres, porque estos géneros no son reales, todos son performativos, y así se define ella misma: “Yo misma, que puedo ser mujer y puedo ser varón” (Cabezón Cámara, 2017: 106). Además, se autodenomina “alma doble”: “Así nos vieron, como una caravana regida por una carreta con sus tres personas, una mujer, un hombre y un alma doble...” (Cabezón Cámara, 2017: 85). Como destaca Rodríguez González (2021: 140), China rompe todas esas reglas impuestas relacionadas con la identidad de género, porque mezcla los géneros y así borra sus diferencias. La homosexualidad, añade la autora, es otro concepto que se puede analizar desde la teoría *queer*. Al comienzo de la novela, es impensable para China que pueda besar a otra mujer:

“...acercó mi cara a la suya con las manos y me besó en la boca. Me sorprendió, no entendí, no sabía que se podía y se me había revelado como una naturaleza, ¿por qué no iba a poderse? No se hacía, nomás, allá en el caserío, las mujeres no se besaban entre ellas...” (Cabezón Cámara, 2017: 24)

Rodríguez González (2021: 141), explica que esta cita muestra lo que Butler llama la naturalización del deseo heterosexual, porque la heterosexualidad se impone como algo natural y permanente. En consecuencia, sostiene la autora, es incomprendible para China que pueda besar a una mujer y nunca ha podido cuestionar su sexualidad, aunque dejó claro en varias ocasiones que no era feliz en su matrimonio con Fierro. Más tarde, China tiene relaciones

sexuales con Liz, luego con Kauka, y esto hace que China piense en los cuerpos y sus límites (*Ibid.*). Así, al final del libro, también se borran las fronteras y limitaciones físicas:

“...otra vez y nos dejamos caer en el barro y con nosotras Kauka, y con Kauka, Catriel y enseguida Rosa y Millaray y nos revolcamos hasta ser tan sapos como los sapos que nos saltaban alrededor y sapos copulamos ahí en ese barro que parecía el principio del mundo y como habrá sido en el principio nos amamos todos sin pudores...” (Cabezón Cámara, 2017: 88)

Martín Fierro es otro personaje que se puede analizar a través de la teoría *queer*. Es decir, cuando él y China se encuentran en la tercera parte de la novela, nos enteramos de que es un homosexual que estaba enamorado de Raúl, un gaucho con quien China tuvo un romance. Cuando Raúl terminó su relación con Fierro, él decidió matarlo, porque tenía miedo de que le contara todo a China. Este ejemplo demuestra que Fierro no quiere revelar su sexualidad por temor al entorno, e incluso trata de vivir de acuerdo con las normas y fingir ser heterosexual. Además, cuando descubren en el fortín de Hernández que es homosexual, lo castigan:

“Lo vieron a los arrumacos con otro negro como él. Les di estaca a los dos pero soy grande y conozco mundo: a esos putos no hay estaca que los enderece.” (Cabezón Cámara, 2017: 71)

Podemos ver que la homosexualidad está prohibida, y no ajustarse a las normas es motivo de miedo y castigo. Rodríguez González (2021: 142) afirma que Fierro es un personaje incomprendido, que es acusado por sus deseos homosexuales y que es un caso extremo por ser gaucho y homosexual. Sin embargo, Cruz lo ayuda, cura sus heridas y escapan juntos. Fierro revela que está enamorado de él: “Y al tercero me besó:/Supe su amarga saliva, /Y supe más, me montó. /Ya nunca quise otra vida” (Cabezón Cámara, 2017: 96). Como señala Fandiño (2019: 62), el gaucho se vuelve homosexual, y a diferencia de la obra de Hernández, aquí Fierro es sentimental, le pide perdón a la China, quiere hacerse amigo de ella y cría a los hijos con mucho amor. Aquí se ve el ataque al patriarcado y toda la radicalidad que representa el gaucho en la literatura nacional (*Ibid.*).

Además de la homosexualidad, también aparecen las características del travestismo, que ya explicamos en uno de los capítulos anteriores. Es decir, Fierro se viste y se identifica como mujer, sus actos performativos no corresponden al género masculino, por lo que China dice

cuando lo ve: “Parecía una china disfrazada de flamenco, se le notaba algo macho en una sombra de barba y nada más” (Cabezón Cámara, 2017: 89). Al mismo tiempo, en la comunidad Iñchiñ, cría a los hijos, lo que se consideraba un rol exclusivamente femenino: “Ahora era la madre amorosa de un montón de cachorros” (Cabezón Cámara, 2017: 98).

Rodríguez González (2021: 144) señala en su artículo que la comunidad Iñchiñ también tiene algunas características interesantes de la teoría *queer*. Por ejemplo, la autora afirma que en esa comunidad ni la ropa ni los adornos están determinados por el género, que no se impone la heterosexualidad (las relaciones de China con Liz, Kauka, pero también las relaciones grupales), que no existe una familia nuclear tradicional, sino la familia que está compuesta por personas que no tienen que tener ningún lazo sanguíneo. También agrega que cada uno tiene su propio rol y todos pueden ser patrones, tanto hombres como mujeres, y explica que los cuerpos se entienden como lugares abiertos y sociales (145):

“Fue bajo el imperio de esa fuerza que empecé a sentir y hoy creo que es posible que siempre sea así, que se sienta al mundo en relación con otros, con el lazo con otros.” (Cabezón Cámara, 2017: 33).

Para finalizar, podemos concluir que las transformaciones y la sexualidad de China y Fierro pueden ser analizadas desde la perspectiva de la teoría *queer*. Es decir, los personajes se adaptaron a las normas de su entorno, y al final se opusieron a todo lo que se consideraba predeterminado y se volvieron libres para decidir sobre su sexualidad y deseos. Así, la comunidad de Iñchiñ representa un buen ejemplo que acepta a todas las personas por igual sin importar su género, porque al final, todas las vidas son igualmente importantes.

5. EL AMOR DE MARTÍN KOHAN

Martín Kohan es otro autor que reescribe el canon argentino, retomando los personajes de Hernández y Borges, dándoles una nueva dimensión. Nació en 1967 en Buenos Aires y a día de hoy es uno de los más grandes escritores de la literatura argentina contemporánea. Comenzó su carrera literaria en 1993 con la publicación de ensayos, pero se hizo más conocido entre el gran público en 2007 cuando publicó *Ciencias Morales*, obra por la que recibió el Premio Herralde de Novela. Tras dedicar muchos años de su creatividad al ensayo y la novela, en 2015 publicó el libro *Cuerpo a Tierra* con relatos en prosa sobre hombres enamorados y obsesionados con la idea del amor. Dado que los protagonistas son hombres que sufren y son perseguidos por mujeres, surge la pregunta de si Kohan quería mostrar con sus cuentos que no solo las mujeres sufren por amor. Responde a esa pregunta en una entrevista para *Télam* (2015) de la siguiente manera:

“Quiero decir que lo que la convención asigna al hombre y a la mujer -porque fuera de la convención hay mujeres frías como el hielo y hombres que sufren locamente-, el reparto de la reciedumbre masculina y la fragilidad femenina, es un reparto convencional, pero dentro de esa convención, uno podría decir, coincidiendo con Barthes, que todo enamorado se feminiza.”

Sin embargo, a continuación, nos enfocaremos en el cuento titulado “El Amor”, el cual analizaremos con más detalle y veremos por qué causó tantas reacciones entre el público. En el cuento mencionado, dos gauchos, Fierro y Cruz, tienen una relación amorosa que no era aceptable en el siglo XIX, durante la creación del *Martín Fierro* de Hernández. Concretamente, Kohan explica en su entrevista para *Télam* que eligió a Fierro y Cruz como protagonistas principales por el siguiente motivo:

“Hace años escribí una novela que se llamó *Los cautivos*, que sería una reescritura de una tradición estereotipada del mundo de la barbarie desde la mirada sarmientina y de (Esteban) Echeverría, en "El Matadero", y cuando escribo sobre ese mundo es como si dejara de escribir sobre los cuerpos sucios, obscenos, excesivos [...] Traté de hacer una combinación de esto para lograr un efecto cómico y trabajé con ese choque: por un lado son marcadamente masculinos, en lo que se asocia la masculinidad con lo rústico, con la persecución de la ferocidad o del trabajo, y tremendamente feminizados en su condición sentimental, porque hablan con ternura y se enamoran.” (2015)

Es decir, después de que se aprobara el matrimonio entre personas del mismo sexo en Argentina en 2010, muchos autores en sus obras trataron las relaciones entre personas del mismo sexo y escribieron sobre estos temas, por lo que el concepto de masculinidad comenzó a ser percibido de una manera diferente.

5.1. El concepto de nueva masculinidad en el ejemplo de la relación entre Fierro y Cruz

Al principio, es importante explicar cuál es el concepto tradicional de masculinidad y explicar el concepto de masculinidad hegemónica. Connell (2005) introdujo este concepto, que garantiza la posición dominante de los hombres y la subordinación de las mujeres, así como una tendencia al patriarcado. Así, el autor explica la visibilidad de los conflictos por roles de género y plantea cómo los hombres defienden su género dominante, mientras que las mujeres luchan por el cambio (82). Sin embargo, la visión de este concepto ha cambiado hoy en el siglo XXI, por lo que los autores Maristany y Peralta destacan:

“Simultáneamente, la homosexualidad, una identidad que hasta los setenta estaba casi indefectiblemente asociada a la falta de hombría, empezaría a partir de los años ochenta a ganar un nuevo estatus asociado a las masculinidades que comienzan a emerger en ese período. Al mismo tiempo, los varones heterosexuales se desplazaban desde una masculinidad “tradicional”, sin fisuras, hacia una multiplicidad de nuevas masculinidades mucho más flexibles: a los varones heterosexuales ya no les estará prohibido el cuidar su estética, exhibir sus sentimientos u ocuparse del trabajo doméstico...” (2017: 29–30)

García (2018) explica que tradicionalmente se veía al hombre como fuerte y valiente, no como débil y emotivo (937), y que el surgimiento de una nueva masculinidad permitió analizar los cuentos de Kohan, donde los principales protagonistas son dos hombres de la literatura gauchesca (938). La autora agrega que, desde la aparición de la literatura gauchesca, especialmente desde la aparición de la obra *Martín Fierro* de Hernández, el gaucho es símbolo de valentía, se le representa como un hombre que no le teme a nada, o sea, como un “verdadero hombre” (939). Sin embargo, con el libro *Cuerpo a tierra* (2015), y sobre todo con el cuento “El amor” dentro del libro, Kohan vuelve a la obra canónica argentina, pero rompiendo por completo con la tradición y retratando a los gauchos de otra manera. Como afirma García (2018: 940), el cuento es un hipertexto de la obra de Hernández y Borges. Por un lado, es una continuación de la primera parte de *Martín Fierro*, cuando Fierro y Cruz huyen de la ley, y, por

otro lado, Kohan toma a los personajes principales de Borges: Martín Fierro y Tadeo Cruz del cuento “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz” (1829-1874).

En el cuento de Kohan, Fierro y Cruz escapan de las autoridades y llegan al territorio de los indios:

“Al llegar, son bienvenidos. Parece un regreso, y no una llegada: hasta tal punto es cordial la recepción, aun en la modestia obligada de los menesterosos. [...] Es otra su prioridad: hacerse un lugar en esta nueva vida, empezar a respirar este aire que, aunque hediondo en más de un sector del precario asentamiento, libre esta para Fierro de la opresión y la injusticia que signaron sin clemencia sus últimos años de vida.” (Kohan, 2015: 8)

El lugar donde se alojarán es una pequeña carpa, que permitirá a Fierro y Cruz construir su propio espacio homoerótico para el desarrollo de su relación amorosa, en el que nadie podrá entrometerse. En esa comunidad, experimentan juntos el amor apasionado:

“Un beso de hombres, según quedó aclarado. Se dieron un beso de hombres. ¿Y de qué otra clase se iban a dar, si al fin de cuentas hombres son? [...] Se besaron, sí, en la llanura. En la llanura y en la boca. Beso de hombres: así tal cual se consignó. El vuelo de un chajá fue testigo de ese hecho.” (Kohan, 2015: 8/9)

García (2018: 940) afirma que Kohan contradice el concepto tradicional de masculinidad al retratar las necesidades íntimas de personajes del mismo sexo que consumen el acto sexual y amoroso. Es decir, continúa la autora, los personajes se liberan del pasado y de lo que se consideraba un símbolo de masculinidad, expresan sus sentimientos, crean un nuevo concepto de masculinidad y desafían la masculinidad hegemónica. Cuando se conocieron y cuando Cruz salvó a Fierro, se hicieron muy cercanos, pero ni en la obra de Hernández ni en la de Borges era posible una relación amorosa entre ellos (*Ibid.*).

En cambio, en el cuento de Kohan, Fierro y Tadeo son amantes completamente libres que descubren el amor:

“Se echan mansos el uno junto al otro. Se pasan de mano en mano el cigarro que Cruz ha encendido. Ven los humos que cada uno sopla mezclarse en el aire y hacerse uno. Sonríen satisfechos: son felices y lo saben. Han descubierto el amor.” (Kohan, 2015: 11)

Podemos notar que en esta historia se pone a prueba la masculinidad de Fierro y Cruz. En otras palabras, ellos no representan a los típicos gauchos caracterizados por el coraje y el destino doloroso, sino personajes que se unen sexual y sentimentalmente, que entablan una relación íntima. En efecto, Miprineka (2020: 228) afirma que Kohan deconstruye el texto original de Hernández y crea una historia centrada en la relación amorosa de los gauchos, contraponiéndose así a los valores tradicionales a través del proceso de carnavalización. En relación con lo anterior, García Rodríguez explica:

“La carnavalización se opone activamente, en su destello transitorio, a la normalización de la existencia, a la perpetuación de jerarquías y valores, al desarrollo pensado, al perfeccionamiento constante, mediante prácticas de libertad incompletas y absurdas, en el contacto vivo, material y sensible.” (2013: 125)

Miprineka (2020) explica que el texto se presenta como un texto parodiado que crea un nuevo significado, interrumpiendo los valores de la época en que se creó la obra de Hernández. Asimismo, señala que cada vez que Fierro habla, es evidente el uso de la métrica característica de la obra de Hernández (229). En cuanto a la carnavalización, el autor afirma que Kohan destruye el canon clásico, considerando que narra la historia de amor de Fierro y Cruz y se aparta así de lo que se consideraba literatura tradicional gauchesca (230).

En definitiva, la última frase del cuento “Han descubierto el amor” muestra el final feliz de estos dos personajes que, perseguidos y rechazados, superaron el dolor y encontraron la felicidad con los indígenas que antes representaban el peligro, y ahora son un refugio donde Fierro y Cruz pueden expresar libremente sus sentimientos y consumir su amor.

6. CONCLUSIÓN

Finalmente, se puede concluir que después de siglo y medio, *Martín Fierro* sigue siendo la obra canónica más popular de la literatura argentina, en la que numerosos autores encuentran su inspiración y así la reconstruyen, provocando reacciones y rompiendo con la tradición de la literatura gauchesca. Así, Gabriela Cabezón Cámara y Martín Kohan entran en el mundo de *Martín Fierro*, pero desde un punto de vista completamente diferente y más moderno. En otras palabras, utilizan las estrategias de la intertextualidad, o sea, imitan y transforman el poema épico nacional, apropiándose de los personajes y referencias de Hernández, pero cambiando la trama, deconstruyendo la obra canónica. Sin leer, o al menos conocer el poema de Hernández, las obras de estos dos autores no serían vividas como se merecen.

En *Las aventuras de la China Iron* de Cabezón Cámara, la China, que no tenía importancia en la obra de Hernández, se convierte en la protagonista y la narradora de esta novela, desafiando la autoridad masculina y todo lo que se le impone. Es decir, la autora se aparta de la tradición, poniendo de esta manera en el centro un personaje al cual la literatura gauchesca ni siquiera consideraba lo suficientemente importante para nombrar. Por consiguiente, China obtiene su propia identidad y voz para contar su historia desde el momento en que deja su rancho, hasta que es completamente libre, libre en todos los aspectos de su vida. Además, es importante señalar que la autora, utilizando estrategias de metalepsis en su novela, borra por completo los límites entre la ficción y la realidad, lo que se ve mejor con la aparición del personaje del propio Hernández.

Por su parte, Martín Kohan, en su cuento “El amor”, pone a Fierro y Cruz en el centro de la trama, pero esta vez son dos gauchos que se enamoran y entablan una relación amorosa. De esta forma, Kohan se opone al concepto tradicional de masculinidad, presenta a los gauchos como hombres sensibles y describe una relación íntima entre personas del mismo sexo, inimaginable en siglos anteriores.

En definitiva, al reescribir la obra de Hernández, los autores le dan un nuevo significado al texto, parodiando la obra canónica y promoviendo así nuevas lecturas. De esta manera, impactan en la sociedad argentina, redefiniendo el concepto de masculinidad, oponiéndose al sistema patriarcal y abriendo nuevos temas relacionados con la identidad sexual que fueron considerados controvertidos en ese país hasta principios del siglo XXI. Sin embargo, al final, es importante señalar que las dos obras mencionadas de Gabriela Cabezón Cámara y Martín

Kohan no deben entenderse solamente como un ataque a las obras canónicas, sino como un homenaje con nuevas perspectivas que son, sin duda, de inmensa importancia.

7. BIBLIOGRAFÍA

7.1. Bibliografía principal

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

Hernández, J. (1872). *Martín Fierro*. Buenos Aires: Emiferro.

Kohan, M. (2015). "El amor". En *Cuerpo a tierra*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

7.2. Referencias bibliográficas

Bloom, H. (2006). *El canon occidental*. Barcelona: Anagrama.

Borges, J. L. (1974). *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé Editores.

Borges, J. L. (1953). *El «Martín Fierro»*. Buenos Aires: Columba.

Butler, J. (2002). *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Buenos Aires: Paidós.

Butler, J. (2007). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós.

Carbone, S.; Damasseno, M. (2021). *Las Aventuras de las China Iron: la re-escritura del Martín Fierro en clave QUEER*. XIV Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.

Connell, R.W. (2005). *Masculinities*. Berkeley: University of California Press.

Coquil, B. (2022). Los personajes emancipados: operaciones transficcionales en Las aventuras de la China Iron de Gabriela Cabezón Cámara. *HispanismeS*, 19, 2-17.

Corrêa de Souza, A.; Prado da Silva, L. (2016). *Literatura Hispano-americana I*. São Cristóvão: Universidade Federal de Sergipe.

Croce, M. (2020). Provocaciones al canon: género y crítica acicateados en Las aventuras de la China Iron. *Palimpsesto*, 17, 15-23.

Cymerman, C. (1996). La ideología acarreada por el «Martín Fierro» de José Hernández. *Anales de literatura hispanoamericana*, 25, 49-61.

Fandiño, L. (2019). Canon, espacio y afectos en *Las aventuras de la China Iron*, de Gabriela Cabezón Cámara. *Hispanófila*, 186, 49-66.

Fernández Latour de Botas, O. (2009). La poesía gauchesca y la intuición de Borges. *Nueva mirada crítica. Boletín de la Academia Argentina de Letras*, 303, 349-378.

Fernández, Tomás y Tamaro, E. (2004). Biografía de José Hernández. [online] *Biografías y Vidas. La enciclopedia biográfica en línea*. Disponible en https://www.biografiasyvidas.com/biografia/h/hernandez_jose.htm [consultado el 5/11/2022]

Fleisner, P. (2020). El desierto era parecido a un paraíso. Aventuras posthumanas en una novela de G. Cabezón Cámara. *Veritas*, 2, 1-13.

Frías, M. (2020). Los Martín Fierro del siglo XXI: feminista, gay y tumbero. [online] *Clarín*. Disponible en https://www.clarin.com/viva/martin-fierro-siglo-xxi-feminista--gay-tumbero_0_Ysq8JzdFe.html. [consultado el 12/11/2022]

Gamerro, C. (2015). *Facundo o Martín Fierro*. Buenos Aires: Sudamericana.

García Fanlo, L. (2014). Payadas, payadores e identidad nacional. *Letra Imagen Sonido*, 11, 15-26.

García Rodríguez, R. E. (2013). La carnavalización del mundo como crítica: risa, acción política y subjetividad en la vida social y en el hablar. *Athenea Digital*, 13(2), 121-130.

García, M. A. (2018). Los gauchos que desafiaron la tradición. ‘El amor’ de Martín Kohan”. En: V.P. Forace; M.P. Pasetti (eds.), *Actas del VI Congreso Internacional CELEHIS de Literatura*. Mar del Plata: Universidad Nacional de Mar del Plata, 936-945.

Genette, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.

Genette, G. (2004). *Metalepsis. De la figura a la ficción*. Buenos Aires: Fondo de la cultura económica.

Jitrik, N. (2006). Rehabilitación de la parodia. En: N. Jitrik; L. Hutcheon (eds.), *Para leer la parodia*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, pp. 7-23.

Kristeva, J. (1969). La palabra, el diálogo y la novela. *Semiótica 1*, 187-225.

Lombardi, E. (2019). What Is the Canon in Literature? [online] *ThoughtCo*. Disponible en <https://www.thoughtco.com/literary-devices-canon-740503> [consultado el 12/11/2022]

Lugones, L. ([1916] 2010). *El payador*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional.

Maristany, L.; Peralta, J. (2017). *Cuerpos minados. Masculinidades en Argentina*. Buenos Aires: Edulp.

Marre, D. (2001). En busca del origen de la marginación de las “chinas” en la construcción de la nación argentina. En: B. Potthast; E. Scarzanella (eds.), *Mujeres y naciones en América Latina. Problemas de inclusión y exclusión*. Madrid: Iberoamericana Vervuert, pp. 29-55.

Martínez Gramuglia, P. (2005). *La ida de la Vuelta y la vuelta de la Ida: los relatos de Martín Fierro*. Universidad de Buenos Aires. Disponible en file:///C:/Users/HP/Downloads/La_ida_de_la_Vuelta_y_la_vuelta_de_la_Ida.pdf [consultado el 11/11/2022]

Miprineka, T.A. (2020). La parodia como homenaje y actualización. Los casos de El guacho Martín Fierro de Oscar Fariña (2011) y “El amor” de Martín Kohan (2015). En: J. Maristany; M. Oliveto; D. Pellegrino; N.Redondo (eds.), *Literaturas de la Argentina y sus fronteras: tensiones, disensos y convergencias*. Buenos Aires: Teseo, pp. 225-233.

Pérez Gras, M. L. (2020). Retornos desviados al desierto y al río decimonónicos en Las aventuras de la China Iron. *Badebec*, 19, 236–253.

Portela, G. (2019). Almas dobles: Fronteras que se diluyen en Las aventuras de la China Iron de Gabriela Cabezón Cámara. *Anuario de la Facultad de Ciencias Humanas*, 16, 40-47.

Quiroga, O. (2015). Breve historia de amor entre Martín Fierro y Tadeo Cruz. [online] *Télam*. Disponible en <https://www.telam.com.ar/notas/201510/122008-breve-historia-de-amor-entre-martin-fierro-y-tadeo-cruz.html> [consultado el 12/11/2022]

Rasi, H. M. (1974). Borges Frente a la Poesía Gauchesca: Crítica y Creación. *Revista iberoamericana*, 40, 321-336.

Reis, D. (2018). Las aventuras de la China Iron: la intertextualidad al palo. [online] *En estos días*. Disponible en <https://archivo.enestosdías.com.ar/3333-las-aventuras-de-la-china-iron-la-intertextualidad-al-palo> [consultado el 3/11/2022]

Righetti, S. (2020). Las aventuras de la China Iron de Gabriela Cabezón Cámara: ruptura y reinención de la tradición. En: J. Maristany; M. Oliveto; D. Pellegrino; N. Redondo (eds.), *Literaturas de la Argentina y sus fronteras: tensiones, disensos y convergencias*. Buenos Aires: Teseo, pp. 241-247.

Rodríguez González, D. R. (2021). Las aventuras de la China Iron desde la teoría de Judith Butler. *Revista De Lengua Y Literatura*, 39, 134-146.

Rolli, F. (2020). Disidencia sexual en reescrituras del Martín Fierro. *Sociales y virtuales*, 7.

Sarmiento, D. ([1845] 2018). *Facundo o Civilización y Barbarie*. Buenos Aires: Biblioteca del Congreso de la Nación.

Tabuenca, E. (2021). Martín Fierro: resumen. [online] *UnProfesor*. Disponible en <https://www.unprofesor.com/lengua-espanola/martin-fierro-resumen-3225.html> [consultado el 10/11/2022]

Villanueva, D. (1989). *El comentario de textos narrativos - la novela*. Gijón: Ediciones Júcar.

ENTREVISTAS

Da Costa, A., Francese, G. (2018). *Gabriela Cabezón Cámara. Autores x autores*. [video] Disponible en <https://www.bn.gov.ar/micrositios/multimedia/entrevistas/autores-por-autores-gabriela-cabezo-n-ca-mara> [consultado el 3/12/2022]

Katunarić, B. (2018). Gabriela Cabezón Cámara: “Cuando sos outsider jugás más, tenés menos que conservar” [online] *APU*. Disponible en <https://www.agenciapacourondo.com.ar/fractura/gabriela-cabezon-camara-cuando-sos-outsider-jugas-mas-tenes-menos-que-conservar> [consultado el 12/11/2022]

Lorenzon, C. (2015). Hombres enamorados y perseguidos por amor pueblan los cuentos de Martín Kohan. [online] *Télam*. Disponible en <https://www.telam.com.ar/notas/201509/120192-hombres-enamorados-y-perseguidos-por-amor-pueblan-los-cuentos-de-martin-kohan.html> [consultado el 14/12/2022]

Resumen

Reescritura del Martín Fierro y ruptura con la tradición a partir de las obras *Las aventuras de la China Iron* de Gabriela Cabezón Cámara y "El amor" de Martín Kohan

Uno de los clásicos de la literatura argentina es, sin duda, el poema *El gaucho Martín Fierro* (1872) de José Hernández. La obra causó numerosas reacciones a lo largo de la historia y se convirtió en un símbolo de la identidad nacional argentina, por lo que no es de extrañar que posteriormente numerosos autores encontraran su inspiración en el citado poema, apoyándose en las estrategias de la intertextualidad y de la reescritura para proporcionar nuevas perspectivas. En este trabajo analizaremos dos de estas obras: la novela *Las aventuras de la China Iron* (2017) de Gabriela Cabezón Cámara y el cuento "El amor" (2015) de Martín Kohan. Inspirándose en la obra de Hernández, los mencionados escritores argentinos se apropian de sus personajes, creando unas obras auténticas con una visión más moderna que la de la obra canónica, rompiendo así con la tradición decimonónica y con la literatura gauchesca. Así Cabezón Cámara pone en el centro a China, la mujer de Fierro completamente olvidada, que en la novela se convierte en la protagonista cuyas aventuras seguimos. Por otro lado, Kohan en su relato describe una relación amorosa entre dos hombres, o sea, la relación entre Fierro y Cruz, desafiando así el concepto tradicional de la masculinidad.

PALABRAS CLAVES: literatura argentina, Martín Fierro, intertextualidad, reescritura, ruptura con la tradición, literatura gauchesca, *Las aventuras de la China Iron*, *El amor*

Sažetak

Ponovno ispisivanje Martína Fierra i raskid s tradicijom na temelju djela *Las aventuras de la China Iron* od Gabriele Cabezón Cámara i "El amor" od Martína Kohana

Jedan od klasika argentinske književnosti zasigurno je spjev *El gaucho Martín Fierro* (1872) autora Joséa Hernández. Tijekom povijesti, ovo djelo izazvalo je brojne reakcije i postalo simbolom argentinskog nacionalnog identiteta, stoga ne čudi da su kasnije brojni autori pronalazili inspiraciju u spomenutom spjevu, oslanjajući se na strategije intertekstualnosti i ponovnog ispisivanja kako bi pružili nove perspektive. Upravo ćemo u ovom radu analizirati dva takva djela: roman *Las aventuras de la China Iron* (2017) autorice Gabriele Cabezón Cámara i kratku priču "El amor" (2015) autora Martína Kohana. Inspirirani Hernándezovim djelom, spomenuti argentinski književnici preuzimaju njegove likove, čime stvaraju vlastita autentična djela s modernijim pogledom na kanon, raskidajući tako s devetnaestostoljetnom tradicijom i s gaučkom književnošću. Tako Cabezón Cámara u središte stavlja Chinu, potpuno zaboravljenu Fierrovu ženu, koja u romanu postaje protagonistica čije avanture pratimo. S druge strane, Kohan u prvi plan stavlja ljubavni odnos između dva muškarca, odnos između Fierra i Cruza te na taj način izaziva tradicionalni koncept maskuliniteta.

KLJUČNE RIJEČI: argentinska književnost, Martín Fierro, intertekstualnost, ponovno ispisivanje, raskid s tradicijom, gaučka književnost, *Las aventuras de la China Iron*, *El amor*

Summary

Rewriting of Martín Fierro and breaking with tradition based on the books *Las aventuras de la China Iron* by Gabriela Cabezón Cámara and "El amor" by Martín Kohan

One of the classics of Argentine literature is undoubtedly the poem *El gaucho Martín Fierro* (1872) by José Hernández. This work caused numerous reactions throughout history and became a symbol of Argentine national identity, so it is not surprising that later numerous authors found their inspiration in the aforementioned poem, relying on the strategies of intertextuality and of rewriting to provide new perspectives. In this paper we will analyze two of these works: the novel *Las aventuras de la China Iron* (2017) by Gabriela Cabezón Cámara and the short story "El amor" (2015) by Martín Kohan. Inspired by the poem of Hernández, the aforementioned Argentine writers appropriate their characters, creating authentic works with a more modern vision, breaking with the nineteenth-century tradition and with gaucho literature. Therefore, Cabezón Cámara places China in the center, the completely forgotten wife of Fierro, who in the novel becomes the protagonist whose adventures we follow. On the other hand, Kohan in his story describes a love relationship between two men, the relationship between Fierro and Cruz and in that way he contradicts the traditional concept of masculinity.

KEY WORDS: Argentine literature, Martín Fierro, intertextuality, rewriting, break with tradition, gaucho literature, *Las aventuras de la China Iron*, *El amor*

