**Contra el desencanto. La utopía como resistencia en *Las aventuras de la China Iron***

María Laura Pérez Gras

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas

Instituto de Literatura Argentina, Universidad de Buenos Aires

En el corpus de narrativa argentina reciente que estudio desde hace unos años y reuní bajo el nombre de Nueva Narrativa Argentina Especulativa (NNAE), por encontrar que estos textos comparten el recurso del *novum*, en los términos de Darko Suvin, observo una notable predominancia de la distopía por sobre la utopía[[1]](#footnote-1). Este *novum* puede darse de diversas maneras en cada obra. No obstante, una característica general de la literatura argentina publicada en el siglo XXI es la presencia de un explícito sentimiento de desencanto, como paradigma de época[[2]](#footnote-2), que hace muy difícil la incorporación de alguna forma de esperanza a la imaginación de lo que vendrá. Se trata de un rasgo de la posmodernidad (Vattimo, 1986) y de la creciente debacle ecológica y humanitaria mundial (Žižek, 2012); sin embargo, consideramos que, en el plano local, la crisis económica y político-institucional profundizó esta tendencia. Elsa Drucaroff explica, en su libro *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes de la postdictadura* (2011), que la “derrota es lo que retrató y retrata la NNA consciente o inconscientemente, una y otra vez, de modo implacable” (2011, 135); “lo ‘nuevo’ de los jóvenes fue semiotizarla, interrogarla, narrar sus efectos” (2011, 137). No son solamente los traumas del pasado reciente de las dictaduras militares, las persecuciones y los desaparecidos los que configuran el imaginario actual de la derrota. Son también la seguidilla de fracasos del modelo neoliberal, una vez recuperada la democracia, como la hiperinflación que noqueó a Alfonsín y el plan de convertibilidad corrupto y engañoso que ejecutó Menem. No obstante, parece ser que, a partir del derrumbe institucional de diciembre de 2001, la idea de estar en un proceso cíclico de caída sin fin y recurrente, de fatalismo ineludible, se volvió constitutiva de una nueva forma de mirar el futuro como un eterno presente circular (*loop*) y de mirar el pasado como el constante retorno de los mismos traumas o crisis. En consecuencia, el *novum* de este corpus narrativo suele generar un extrañamiento cognoscitivo en relación con la percepción del tiempo histórico, que se manifiesta a través de distintas estrategias y recursos en cada cuento o novela. Ya en el corpus de fin del milenio anterior estudiado por Fernando Reati en *Postales del Porvenir. La literatura argentina de anticipación en la Argentina neoliberal (1985-1999)* (2006), las catástrofes que se narran están directamente relacionadas con el temor a las consecuencias de un neoliberalismo arrasador para los países periféricos en plena expansión de la globalización. Reati encuentra que, en estas novelas, la distopía ya reemplaza la utopía porque “todo aquello que podría empeorar ha empeorado” (2006, 19). A su vez, en los textos del siglo XXI estudiados por Elsa Drucaroff en “Narraciones de la intemperie. Sobre *El año del desierto*, de Pedro Mairal, y otras obras argentinas recientes” (2006) predomina la distopía del apocalipsis como alegoría de un final inminente e inevitable, como expresión del mismo desencanto generacional frente al fracaso del proyecto democrático en el país y la enorme crisis de finales de 2001. La diferencia de este corpus respecto del anterior es que la literatura reciente expresa un desencanto más radical porque comprende que la crisis actual se debe también a los errores propios del pasado y del presente, es decir, que la amenaza no viene solo de afuera, sino que: “anida en el interior de los propios discursos: de la política, de las teorías económicas, pero también de la historiografía y de la literatura canónica que arrastramos desde el siglo XIX” (Pérez Gras, 2020, 127). En función de todo lo explicado, en este trabajo nos interesa explorar la novela *Las aventuras del la China Iron* (2017), de Gabriela Cabezón Cámara, porque consideramos que es un texto que presenta una apertura explícita a la utopía como forma de resistencia. Esta novela en particular presenta el recurso de la parodia de un texto literario decimonónico —recurso que también encontramos en gran cantidad de textos anticipatorios/especulativos de las últimas décadas— en la forma de un mecanismo intertextual que habilita el retorno a traumas del pasado que arrastramos desde las épocas de conflicto en la frontera interior, en el período de consolidación del territorio nacional.

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

**La pulsión utópica en la distopía**

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

En su teoría hermenéutica, Paul Ricoeur (2001) explica que la ideología es la construcción simbólica que legitima la relación con el poder vigente y asiste a la construcción de la propia identidad y que, en cambio, la utopía es la proyección idealizada y subversiva respecto de el poder vigente, motivada a partir del encuentro con lo Otro o con lo posible. De estos conceptos, surgen otros como los de “imaginación reproductiva” e “imaginación productiva”. La primera —propia de las ideologías— “reproduce” o retoma imágenes ya existentes en la comunidad; la segunda —propia de las utopías— genera o crea imágenes nuevas para la cultura del autor. El capítulo 7 del libro *Los Prisioneros…*, de Drucaroff, se titula “No hay muerte de las utopías, hay muerte de las certezas” (2011, 282). La crítica retoma allí la idea de Adorno[[3]](#footnote-3) de que, en toda obra de arte, hay una búsqueda utópica para decir que esto sucede incluso en la NNA, a pesar de que la narrativa post-2001 se manifieste fundamentalmente pesimista y distópica. “Anhelan y protestan simultáneamente, el solo hecho de crear un mundo ficcional de palabras basta para expresar anhelo, a veces en ese mismo gesto utópico se precisa representar el precipicio y el espanto” (Drucaroff, 2011, 282). Y luego: “las llamo pulsiones utópicas y pulsiones distópicas y creo que, aunque opuestas, suponen de hecho alguna fe en el sentido trascendente de las obras (en su potencia utópica) y pueden convivir y alternarse en diferentes momentos de un mismo texto” (2011, 283).

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

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

No obstante, la pregunta que queda sin responder aún es cómo hacer trascender esa pulsión utópica a e pesar del desencanto para escribir una utopía en los tiempos que corren. En *Los prisioneros*…, Drucaroff da un ejemplo de un intento semejante que resulta iluminador. Se trata de la novela *El viajero del siglo*, de Andrés Neuman:

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

La única posibilidad que encuentra Neuman para construir una utopía es volver hacia atrás en el tiempo y hallar ese momento decisivo a partir del cual todo podría haber sido distinto, en este caso, mejor. En la novela de Gabriela Cabezón Cámara, *Las aventuras de la China Iron*, se emplea el mismo recurso. Y esta constatación nos lleva a otro punto de análisis, porque introduce la próxima paradoja del desencanto, relacionada con el problema del tiempo en la trascendencia del anhelo utópico en la narrativa actual.

**La reinvención del tiempo en la ucronía**

Como venimos advirtiendo, la NNAE presenta cada vez más dificultades para imaginar un futuro, no solo por el peso del presente, sino también por no haber sanado aún los traumas del pasado. Uno de los traumas de un pasado no tan reciente que reaparece con insistencia en la narrativa actual es, justamente, el de la frontera interior decimonónica y sus heridas aún abiertas: la fractura entre “civilización” y “barbarie”, el avance sobre el “desierto”, el exterminio de “el indio” —estereotipado y homogeneizado, más allá de las múltiples etnias y comunidades que poblaban el territorio—, la negación del mestizaje como matriz fundacional de nuestra nación, la desaparición del gaucho por su asimilación al sistema de producción agrícolo-ganadero, el avance sobre territorios vírgenes y su explotación a favor del progreso. Dado que estos traumas irresueltos no permiten una verdadera proyección hacia el futuro y generan un presente regresivo en la forma de un *loop* que vuelve siempre a los mismos sucesos sin poder superarlos ni avanzar, la única manera de cortar con ese movimiento cíclico del retorno parece ser apelar a otra forma del tiempo especulativo: la ucronía.

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

En este sentido, *Las aventuras de la China Iron* propone, en parte, la reescritura de procesos históricos —como el de la “conquista al desierto”— a raíz de un desvío, conocido como “punto Jonbar”[[4]](#footnote-4), en que se inicia un tiempo alternativo, en el que los acontecimientos se suceden de manera contrafáctica, puesto que son otros de los registrados por la historiografía. El punto Jonbar de este texto se ubica en el preciso momento en que la protagonista se sube a la carreta que conduce una mujer extranjera, Elizabeth, e inicia con ella su viaje de autodescubrimiento. En lugar de recurrir a los dispositivos narrativos propios del cronotopo posapocalíptico, —que, para las comunidades originarias y gauchas, podría llegar a ser el equivalente a una especulación sobre alguna forma de vida posterior al exterminio de sus poblaciones durante las expediciones militares al “desierto” del siglo XIX—, la novela plantea una ucronía en la que, en cambio, estas comunidades habrían encontrado una manera de vida alternativa por fuera de la amenaza de la conquista. Volvemos a constatar que el recurso de la ucronía genera una apertura hacia la posibilidad de plasmar una utopía en la novela.

Sin embargo, la opción por la ucronía no garantiza la apertura hacia una utopía. En rigor, son mayoría las narraciones que se proponen la reescritura de una parte de la historia para jugar con alternativas a situaciones cuyas consecuencias resultan ser todavía peores que lo acontecido en la realidad. Esto nos lleva a considerar otra variable crucial en la novela de Cabezón Cámara: el tratamiento alternativo de los espacios y su importancia en la posibilidad de la creación de una utopía.

**La creación del espacio utópico**

A pesar de que la ciudad del futuro parece ser el escenario por excelencia de la ciencia ficción más ortodoxa, el desencanto del progreso que el espacio urbano representa motiva a los escritores argentinos del siglo XXI a desintegrar sus ciudades o a salir de ellas con el rumbo contrario. En consecuencia, la NNAE, insiste, cada vez más, en el recurso del retorno a determinados espacios altamente connotativos de la literatura nacional de todos los tiempos, pero consolidados como un cronotopo propio de nuestro imaginario cultural durante el siglo XIX: el campo, la llanura o el “desierto”, es decir, la “frontera interior”, por ser el escenario de los traumas descriptos en el apartado anterior. Fermín Rodríguez, en su libro *Un desierto para la nación: la escritura del vacío*, explica que los discursos sobre el “desierto” resultaron ser performativos porque nombrarlo era realizarlo (2010, 300). La dicotomía sarmientina “civilización y barbarie” se ubica espacialmente en el trazado de una cartografía del territorio nacional que encuentra su correlatividad en el par binario de “la ciudad y el desierto” (Sarmiento, 2018, 91). La China Iron transita varios de estos espacios del lado de la barbarie por haber crecido cautiva. No es casual que la novela se divida en tres partes que se titulan: “El desierto”, “El fortín” y “Tierra adentro”. De todos modos, el anhelo de cambio lleva a la protagonista y a su creciente grupo de pertenencia a querer irse del “desierto”, porque toman consciencia de que habitan del lado de la carencia, el vacío, la ignorancia y el abandono. Pero tampoco optan por irse a la ciudad, porque ya sabemos que a este espacio no le irá mejor en el futuro. Entonces, el grupo decide salir por la tangente para poder correrse del mapa dicotómico. Y, así, eligen trasladarse al río. Encontrar en el pasado un espacio que no hubiera sido escenario de traumas nacionales identificables en la narrativa actual constituye en claro avance hacía la posibilidad de una narración utópica. A diferencia del “desierto”, el espacio de los ríos del Delta de la cuenca del Plata y sus islas conformó ya en el siglo XIX un cronotopo de signo positivo que inspiró la primera literatura especulativa nacional en clave utópica. Desde la oda “Al Paraná” (1801), de Lavardén, en adelante, la literatura manifestó —especialmente en el contexto positivista y fisiocrático decimonónico— la idea de promesa de un futuro mejor asociada a la actividad de las regiones fluviales y, en particular, al Delta de la Cuenca del Plata. Sarmiento colaboró en la consolidación de este imaginario idealizado sobre el río y sus islas con los artículos compilados en *El Carapachay* (1913), donde construyó una visión sobre el futuro económico de la región, con la mira puesta en un modelo de país agro-productor y exportador, y en *Argirópolis* (1850), donde arremetió contra la supremacía de Buenos Aires y el control absoluto de Rosas sobre la provincia, con el proyecto de fundar los Estados Confederados del Río de la Plata, que abarcarían también a Uruguay y Paraguay, con la isla Martín García, situada idealmente en la entrada del Río de la Plata de manera equidistante de estos territorios, como la nueva Capital de los Estados. Esta proyección sarmientina fue una verdadera u-topía, un no-lugar, por inexistente y, a la vez, por imposible. Asimismo, *El Tempe Argentino* (1858), de Marcos Sastre, hizo sus aportes a esta construcción idealizada del espacio del río[[5]](#footnote-5).

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

Esta lectura que proponemos de la novela que nos ocupa, como una ucronía que da lugar a una utopía, está perfectamente alineada con la hermenéutica materialista presentada por Fredric Jameson en su libro *Arqueologías del futuro. El deseo llamado utopía y otras aproximaciones de ciencia ficción* (2015), en el que explica el fenómeno de la utopía como un ideologema, un modo de conceptualizar una alternativa histórica, una fantasía narrativa que propone soluciones imaginarias a antagonismos reales. Dichos antagonismos, propios de las cosmovisiones decimonónicas —civilización/barbarie, ciudad/desierto, blancos/indios, etc.—, son superados en esta novela. Pero no solamente por su posibilidad de crear un tiempo alterativo o de salirse por la tangente de los binarismos espaciales, sino también por su carácter paródico; lo que nos lleva a la cuarta y última paradoja que señalaremos en este trabajo.

**La reescritura de la historia en la parodia de la ficción**

El hecho de que *Las aventuras de la China Iron* sea la parodia de un texto canónico del siglo XIX, además de una ucronía con final utópico, resulta fundamental para profundizar en las paradojas contenidas en esta novela del siglo XXI. Consideramos que la parodia le permite al texto incursionar en los aspectos silenciados en su original y también en la historiografía sobre la época. La parodia se concentra en la obra *El gaucho Martín Fierro*, de José Hernández, en sus dos partes: *La ida* (1872) y *La vuelta* (1879). Los traumas del pasado sobre los que trabaja aquí Cabezón Cámara pertenecen al siglo XIX y tienen que ver con la misma materia histórica y con la misma búsqueda de un enfoque desde donde quebrar lo hegemónico a las que recurrió José Hernández para la composición de la primera parte de su propio poema paródico: el abuso y la persecución de las minorías étnicas en el conflicto de la frontera interior; pero, Cabezón Cámara profundiza, además, en el tratamiento de las otras minorías que también fueron víctimas de ese proceso: las mujeres y los niños. La novela ofrece la posibilidad de reconstruir la infancia de la China Iron desde la memoria de la narradora autodiegética y de descubrir junto a ella, y en su propia voz, la identidad que le habían negado y la sexualidad que le arrebataron al hacerla madre tan joven por medio de la violencia. Nos dice Josefina Ludmer, en *El género gauchesco*: “La actividad fundamental de la parodia es la ruptura o la ampliación de marcos y límites” (2012, 130). Y esto es justamente lo que hace Cabezón Cámara al ampliar el universo de personajes con voz, cuerpo y deseo propios, es decir, como sujetos de derecho, antes invisibilizados en el universo decimonónico. No solo aparece la China como ser deseante y disidente de los roles hegemónicos; el gaucho Rosario y el propio Martín Fierro ofrecen, a su vez, una versión *queer* del machismo gauchesco de antaño. Además, la llegada de Elizabeth, Liz, la mujer inglesa que rescata a la China de la orfandad y el abandono, cuando la sube a su carro-mundo, produce una anticipación de ese espacio utópico que se dará hacia el final, en el río. Desde esa carreta, con la que “Inglaterra” ingresa en el “desierto”, se amplía el horizonte de la Tierra Adentro, y la China, ahora Josephine Star Iron, descubre de dónde es oriunda en realidad y cuáles son sus dones. En este sentido, el vínculo entre las mujeres invierte el choque histórico entre los hombres. Inglaterra representaba el imperio, y su forma de avanzar sobre los territorios fue históricamente patriarcal, a través de la penetración del poder del rey y de la explotación ejercida en las colonias y en los cuerpos de los nativos. En cambio, Liz trae los dones femeninos del cuidado, la nutrición y la educación, más las bellezas y delicias de su cultura, y se los ofrece a la China sin esperar nada a cambio. Además de quebrar los marcos o límites de lo hegemónico y patriarcal, Cabezón Cámara forma parte de la lista de escritores de la NNA que disuelven la antinomia “civilización y barbarie”. No porque nieguen la existencia de una o de otra categoría, sino porque no las consideran contrapuestas. Contamos con el concepto de “civilibarbarie”, acuñado por Drucaroff, para denominar este cambio de percepción (2011, 477), que revela que, donde parece hallarse la civilización, subyace la barbarie —como anunciaba ya Martínez Estrada, cuando hablaba de Buenos Aires en *La Cabeza de Goliat* (1940)— y que siempre hay rasgos de civilización donde se señala la barbarie —como planteaba con admiración Lucio V. Mansilla en *Una excursión a los indios ranqueles* (1870)—.

En conclusión, escribir una utopía en tiempos de desencanto es una forma de resistencia contra los mandatos hegemónicos y de las estructuras patriarcales heredadas.

**Referencias bibliográficas**

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

Daniel Del Percio (2019) *Soñar el demonio: “utopías”, distopías y ucronías hitlerianas*. Buenos Aires: Miño y Dávila.

Drucaroff, Elsa (2006) “Narraciones de la intemperie. Sobre *El año del desierto*, de Pedro Mairal, y otras obras argentinas recientes”, *El interpretador*, n° 27, jun. <<http://lunesporlamadrugada.blogspot.com/2010/06/narraciones-de-la-intemperie.html>> (3 de noviembre de 2019).

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

Hernández, José (1992) *Martín Fierro*. Buenos Aires: Altamira.

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

Ludmer, Josefina(2012) *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

Pérez Gras, María Laura (2020) “Retornos a la frontera interior decimonónica en la narrativa especulativa contemporánea”, *Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades*, vol. 9, n° 19, pp. 122-133.

Reati, Fernando (2006) *Postales del porvenir. La literatura de anticipación en la Argentina neoliberal (1985-1999)*. Buenos Aires: Biblos.

Ricoeur, Paul (2001) *Ideología y Utopía*. Barcelona: Gedisa.

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

Sarmiento, Domingo Faustino (2018) *Facundo, o, Civilización y barbarie*. Buenos Aires: Biblioteca del Congreso de la Nación.

Suvin, Darko (1984) *Metamorfosis de la ciencia ficción. Sobre la poética y la historia de un género literario*. México: Fondo de cultura económica.

Svampa, Maristella (2006) *El dilema argentino: Civilización y Barbarie*. Buenos Aires: Taurus.

Vattimo, Gianni (1986) *El fin de la modernidad*. México: Gedisa.

Žižek, Slavoj (2012) *Viviendo en el final de los tiempos*. Madrid: Akal.

1. El *novum* es el elemento o el conjunto de elementos que postula algo “nuevo y extraño” que, en el caso de la ciencia ficción o la literatura especulativa, provoca un “extrañamiento cognoscitivo” respecto del momento de producción de la obra, denominado “momento cero” (Suvin, 1984, 26). [↑](#footnote-ref-1)
2. Entendemos por paradigma de época a una matriz o modelo de pensamiento que predomina y caracteriza a una sociedad en una determina coyuntura histórica. [↑](#footnote-ref-2)
3. Estas ideas aparecen en la obra póstuma de Adorno titulada *Teoría estética* (1970). [↑](#footnote-ref-3)
4. Esta denominación surge de la novela *The Legion of Time* (1938), de Jack Williamson, en la que el tiempo se bifurca y, de este desdoblamiento, surgen dos futuros posibles: un mundo utópico llamado Jonbar, y otro distópico, Gyronch. [↑](#footnote-ref-4)
5. Darko Suvin define la utopía como una construcción verbal que ostenta la representación de estructuras sociales en configuraciones imaginarias, donde las relaciones humanas se organizan bajo principios más justos, y esa perfectibilidad está basada en una hipótesis histórica alternativa. [↑](#footnote-ref-5)