

“DECIRES GAUCHESCOS Y POLÍTICAS DE GÉNERO”

“Decires gauchescos” and gender policies”

María Alejandra Minelli

Universidad Nacional del Comahue

Marcia Moscoso

Universidad Nacional del Comahue

Resumen

Desde una perspectiva atenta a las múltiples manifestaciones de la violencia simbólica, el armado de los cánones literarios estudiados en la escuela y difundidos a partir de las instituciones, artes y medios masivos se ofrece como un significativo campo a examinar. En el caso de Argentina, desde el género gauchesco se delineó un modo de ver los posicionamientos de género en el seno de la comunidad nacional y se incidió en el modelado de subjetividades.

El corpus que examinamos (*Ena, la cautiva* y “El vestido rosa”, de Cesar Aira, y *Las aventuras de la China Iron*, de Gabriela Cabezón Cámara) dialoga con esa potente posición enunciativa que es la gauchesca (corazón del canon nacional) para producir desvíos ficcionales que rompen con la lógica binaria del género gauchesco.

Palabras claves: canon – Literatura gauchesca - Género- subjetividades

Abstract

Seen from a perspective which is vigilant to multiple manifestations of symbolic violence, the building of literary canons studied at school and disseminated through institutions, the arts and mass media provides a significant field for examination. In the case of Argentina, from the gauchesco genre a way of viewing the gender positionings within the

national community was outlined and the molding of subjectivities influenced.

The literary corpus we studied (*Ema, la cautiva* and *El vestido rosa* by Cesar Aira, and *Las aventuras de la China Iron* by Gabriela Cabezón Cámara) interact with this strong expository position, the gauchesca position (heart of the national canon), in order to generate fictional diversions that disrupt the binary logic of the gauchesco genre.

Key words: canon – Gauchesca literature – Gender – Subjectivities.

Desde una perspectiva atenta a las múltiples manifestaciones de la violencia simbólica, el armado de los cánones literarios estudiados en la escuela y difundidos a partir de las instituciones, artes y medios masivos se ofrece como un amplio campo a explorar y examinar. En el caso de Argentina, mentar su literatura y su cultura es pensar, muy probablemente, en el gaucho y el tango. Dejaremos en esta oportunidad la cuestión del tango¹ para concentrarnos en la violencia simbólica proyectada en la cultura argentina desde la literatura gauchesca, que se constituyó como un género canónico y poseedor de una notable potencia en la formación de subjetividades de la comunidad nacional. En particular, examinaremos algunas producciones que reescriben motivos, usos y tonos de la gauchesca (Ludmer, 1988) para interferir la violencia simbólica generada desde esta tradición que floreció en el XIX durante el período de consolidación de los estados nacionales rioplatenses. La hipótesis que nos guía es que las voces, espacios y cuerpos que se constituyen en la tradición de la literatura gauchesca son reciclados en nuevas producciones literarias que, mediante su reescritura,² actualizan luchas que se dan en la arena pública para cuestionar y/o interferir el orden del discurso (afectando especialmente las representaciones de género). Desde esa potente posición enunciativa que es el género gauchesco, se batalla contra la violencia simbólica disciplinadora y se reescribe abriendo horizontes de visibilidad y acción para quienes habían sido excluidxs.

1 Respecto a la representación de la mujer en la gauchesca y el tango, Blas Matamoro observó que en el *Martín Fierro* “entre animal y ser diabólico, la mujer encuentra, sin embargo, un sitio honorable si se relaciona con un varón y es madre y esposa” y que esta dualidad (mujer animalesca/diabólica o santa madre) “tendrá larga insistencia en las letras de tango” (Matamoro, 2012, p.82).

2 Cecilia Secreto (2008) apunta que en estos casos, no se trata de una repetición o una copia, sino de una reescritura que es producción. Desde esta revisitación, se “deconstruye los géneros tradicionales, los estereotipos, los sentidos violentados” para cuestionarlos e hibridarlos (Secreto, 2008, p.89).

En este contexto, cuando hablamos de violencia simbólica aludimos a aquella que “se instituye a través de la adhesión que el dominado se siente obligado a conceder al dominador (...) cuando no dispone (...) de otro instrumento de conocimiento que aquel que comparte con el dominador” (Bourdieu, 2010, p.51). Nos referimos a una violencia simbólica que proyecta una serie de creencias, relaciones de dominación y sumisión que prolongaron su influencia incluso hasta fines del siglo XX. Desde la *gauchesca*, se fue delineando un modo de ver los posicionamientos de género en el seno de la comunidad nacional, un sentido común a través del cual se impulsaba a aceptar como legítimas las categorías y jerarquías del orden dominante.³

El corpus que examinamos - *Ema, la cautiva* y “El vestido rosa” de Cesar Aira y *Las aventuras de la China Iron*, de Gabriela Cabezón Cámara - rompe con la lógica binaria del género gauchesco y de buena parte de la crítica sobre la *gauchesca*. Son textos que, al exponer nuevas formas de representación, amplían perspectivas propiciando una “mirada poliédrica”⁴ (Platero, 2013) que permite subvertir las lógicas unívocas y binarias. Como resultado, entendemos que son relatos que favorecen una construcción de subjetividades superadoras de las discriminaciones de género y repercuten positivamente en el empoderamiento de quienes antes habían sufrido la exclusión.

De cautivas, indios y gauchos en la literatura argentina

La imagen de la mujer cautiva sobresale en la cultura argentina desde sus inicios y ha sido motivo de variadas lecturas. Entre ellas, a los fines de esta reflexión, sobresale la de Susana Rotker, quien examinó historias de las cautivas blancas secuestradas por los indios para detectar “relatos y vacíos de relatos como secuencias de la identidad, basadas a su vez en una racionalidad individual y colectiva que se sustenta en el macrorrelato social (los parámetros del poder, la afiliación política, los pactos, los miedos, los enemigos)” (Rotker, 1999, p. 22). Por su parte, Horacio González repasó las significaciones arremolinadas sobre las cautivas que aparecen en la cultura argentina y recordó que, en estas tierras, el mito de la cautiva comienza con Lucía Miranda, en el fuerte Sancti Spiritu, que es el inicio de la Argentina, y

3 En este sentido, Wacquant y Bourdieu señalan que “De todas las formas de ‘persuasión oculta’, la más implacable es la que se ejerce simplemente por el orden de las cosas” (1992, pp. 142-143).

4 Platero explica que la mirada poliédrica posibilita aludir a una perspectiva más compleja sobre las desigualdades que padecen los sujetos y trascender las visiones dicotómicas.

continúa con la historia de María, en “La cautiva” de Esteban Echeverría.⁵ Según Horacio González, la metáfora de la cautiva “es propicia para llevarnos a la cumbre del tema de las libertades históricas, comunitarias e individuales y, desde luego, al origen legendario de la comunidad” (González, 2018, p. 10).

“La cautiva” (1837) de Esteban Echeverría tiene como protagonistas a María y a Brian. Ambos son capturados por los indios. En el poema se destaca que la fuerza del amor le otorga a María el ímpetu necesario para rescatar y liberar a su marido (Brian). Los dos intentan huir a través del desierto pero él muere. María sobrevive y se encuentra con los soldados de Brian que le comunican que su hijo ha muerto y, entonces, ella fallece también. Se resalta que María no tiene razón para vivir si no tiene a quien amar. Así, hay en el personaje de María una construcción romántica y androcéntrica ya que, además, aparece caracterizada como “un ángel bueno”, como “ángel de la guardia” y como “tímida doncella” (2000, p.34). Aunque ella tiene un accionar heroico, a Brian solo parece preocuparle que María haya perdido su virginidad entre los salvajes. María, caracterizada como una “flor hermosa y delicada” (Echeverría, 2000, p.50), es revestida de una serie de atributos que la voz poética presenta como propios de las mujeres: proteger, cuidar al ser amado y darle ternura y cariño. La voz poética señala que esas cualidades: “sólo manan fecundas/del labio de la mujer” (Echeverría, 2000, p.47), y que las mujeres no tienen esos rasgos por sí mismas sino sólo cuando el amor se las otorga, sin éste, carecen de fortaleza, atributo que la voz poética presenta como varonil (Echeverría, 2000, p.93). Por ende, cuando la mujer no tiene a quien amar, es débil como una “Frágil caña” (Echeverría, 2000, p.56). La voz poética señala que sin objeto amoroso las mujeres no pueden sobrevivir, pues la razón primera de su existencia reside en amar:

“Dios para amar, sin duda, hizo
un corazón tan sensible;
palpitar le fue imposible
cuando a quien amar no halló”
(Echeverría, 2000, p.90).

También, la voz poética expresa después del fallecimiento de María:
¡Oh, María! Tu heroísmo,

5 Otro ejemplo de la importancia del tratamiento de las cautivas se encuentra en la pintura: el pintor alemán Johann Moritz Rugendas, el francés Raymond Quinsac Monvisin y otros artistas viajeros en la Argentina del XIX reflejaron en sus pinturas a las cautivas llevadas por los guerreros indios sobre su caballo. Incluso en el siglo XXI, es una figura que reverbera en los cuadros pintados por el argentino Daniel Santoro (ver, por ejemplo, obras como Victoria Cautiva, Malón Concepto espacial, ambas de 2009), o Victoria Ocampo observa la vuelta del malón, de 2011).

tu varonil fortaleza,
tu juventud y belleza
merecieran fin mejor”
(Echeverría, 2000, p.93).

Asimismo, las analogías de las citas sugieren que las mujeres sin amor carecen de sostén, pierden su fuerza y su voluntad. También aparece la idea del amor como posesión, ya que la voz poética señala que -ya muerta María- ella parece estar dormida, soñando con “memorias de su dueño” (Echeverría, 2000, p.92). La protagonista tiene su impulso de vida y fortaleza vicariamente, pues ella no posee una vida autónoma sino que le viene a través de Brian.

De este modo, en el relato que configura este señero poema narrativo, modelado dentro del macrorrelato ordenador decimonónico -vertebrado por la oposición civilización/barbarie- y su correlativo disciplinamiento de sexualidades- subyace la violencia simbólica de la cultura heteronormativa inscripta en lxs personajes a través de las conductas que adoptan en función de su género.

De cautivas y vestidos (reescrituras de César Aira)

Emma, la cautiva (1981) y “El vestido rosa” (1984), de César Aira son dos relatos que transcurren durante el siglo XIX en las pampas argentinas, en ellos se recuperan motivos, personajes y espacios de ese siglo (pampa, indios, ejércitos, cautivas, viajeros), sobresalen las referencias a la tipicidad y –simultáneamente- la desestabilización de las identidades estereotipadas. A través de múltiples recursos narrativos, en estos textos se pone en estado de variación los estereotipos nacionales sobre los que se centró la construcción de un proyecto de país que homogenizó lo heterogéneo: clases, género y etnias.

Emma, la cautiva comienza con la narración de una expedición a través del desierto protagonizada por Duval, un ingeniero francés contratado para realizar trabajos en la frontera. Él debe llegar a Pringles y viaja junto al teniente Lavalle, otros militares, algunas mujeres y un contingente de convictos. En esa expedición, Duval siente fascinación por una de las mujeres, la cual resulta ser Emma (cuya voz no aparece en este primer capítulo). Es en los capítulos siguientes, que Emma pasa a ser la protagonista. Después de un largo aprendizaje y a medida que transcurren los años (luego de haber pasado dos años como cautiva), Emma decide emprender su propio proyecto: montar un criadero de faisanes, utilizando los conocimientos adquiridos gracias a su convivencia con los indios.

A diferencia de las cautivas representadas en las producciones decimonónicas, Emma no tiene un único amor, no vive solamente para amar

sino que forja su propio negocio, puede vivir sola sin inconvenientes y además, su belleza no responde a ideales europeos: tenía “piel oscura y los rasgos mongoloides” aunque por su historia “clasificaba como blanca” (Aira, 2019, p.130). Además de esta diferencia física, se resalta que Ema no vive centrada exclusivamente en sus emociones, pero que tiene amantes porque -a diferencia de la María de Echeverría- ella no ve fealdad en los indios sino que, a veces, se siente atraída por ellos.⁶

No aparece en el relato airiano la idea del amor romántico como valor, ya que el destino de Ema trasciende lo sentimental, es más: ella va cambiando de marido en función de sus deseos de conocer nuevos aspectos del mundo, como por ejemplo, la vida de “la corte” de los indios; por su parte, sus esposos la dejan ir y respetan su voluntad. Ella no desea huir de los indios, sino que forman parte de su propia cultura, ha crecido entre ellos y ha aprendido mucho en esa convivencia.

En *Ema, la cautiva*, se remarca la existencia de una concepción social que asocia las mujeres a la naturaleza y los hombres a la cultura: “Por su voluntad o contra ella cumplen una función, satisfacen a los hombres. El hombre, en cambio, no cumple ninguna función en la naturaleza” (Aira, 2019, p. 52). También, se destaca la importancia del sexo femenino como valor de cambio entre los soldados y los indios (Aira, 2019). La jerarquía entre ambos sexos se pone en evidencia también cuando Duval piensa que “la neutralidad femenina (...) es un efecto de su entrega; el hombre, en cambio, es expresivo porque nunca se pone a disposición de nadie” (Aira, 2019, p.60). De esta forma, la diferencia entre ambos sexos se presenta como una diferencia natural, biológica y no como parte de la cultura. En todos los casos se hace hincapié en ese rol pasivo de la mujer, ya que no tienen voluntad, no participan en las decisiones de poder, ni tienen voz propia, son mujeres que siempre están disponibles para los hombres: “Para ellas todo da lo mismo (...) han sido expulsadas de la sociedad (...) precisamente, el uso que le darán los indios prolonga esa suspensión (...) ¿No es poético?” (Aira, 2019, p. 53). De esta manera, esta ficción desgrana lugares comunes del patriarcado, según los cuales las mujeres son “una moneda más” y se las anula como sujetos, son sólo objetos para el “uso” de los integrantes del ejército o de los indígenas, y en su calidad de objetos ellas son “habladas” por los hombres.

En la primera parte del libro, no aparecen enunciadas las voces de las mujeres. En cambio, en la segunda parte, Ema aparece como un sujeto activo con voz propia, capaz de seguir sus propios deseos y su voluntad de emanciparse. En suma, puede decirse que en el relato de Aira se problematiza la

6 Tanto en *Ema, la cautiva* como en *Las aventuras de la China Iron*, se resalta la belleza de los indios, por lo que se desarma la representación negativa sobre la fealdad y salvajismo de los indígenas que sí aparece en “La cautiva” de E. Echeverría.

representación prototípica de la cautiva que aparece en el texto de Echeverría: Ema no es blanca ni monógama, no vive centrada en los sentimientos, tiene voz propia y es capaz de forjar su propia independencia económica, por lo que su destino no está regido por el matrimonio y los hijos.

“El vestido rosa”, por su parte, transcurre a mediados del XIX y su protagonista es Asís, un personaje de atributos cambiantes y desconcertantes a quien le encomiendan ir a entregar un vestido rosa de regalo para una niña recién nacida. De pronto le roban el vestidito y este objeto pasará por las manos de los indios, los soldados del general Roca y gauchos hasta llegar -luego de inverosímiles peripecias- al fin del relato. Al igual que Ema, cuando Asís es capturado por los indios, aprende de ellos e incluso habla su lengua.

Asís, un huérfano del que se dice que tiene unos “20-30 años”, se destaca por su ambigüedad y la extrañeza que causa en los demás, que no logran definirlo. Asís nunca se casó, aspecto que en la narración resuena como sospechoso, y además es capaz de albergar emociones como el afecto, calificado como un “cariño muy femenino” por las criaturas (1984, p.10). Esas particularidades de Asís determinan que no responda al modelo de virilidad tradicional clásico del macrorrelato gauchesco del siglo XIX (el cual giraba en torno a la fortaleza, la acción y el coraje). En los relatos canónicos del XIX, el amor era un sentimiento exclusivo del corazón femenino, como se observó en María de “La cautiva” de E. Echeverría.

La imposibilidad de Asís de responder a la virilidad tradicional, se sugiere cada vez que los otros personajes se encuentran con él y lo juzgan de modo heteronormativo. Por ejemplo, cuando Manuel se reencuentra con Asís: “Admitió que la convivencia con los indios lo había transformado, pero para él mismo la ‘duda’, como la llamaba Manuel, seguía intacta. No se había casado, ni siquiera se había asentado definitivamente” (Aira, 1984, p.43).

En el momento en que las tropas de Roca se encuentran con Asís piensan que es un indio, pero cuando hallan el vestido entre sus pertenencias, deducen que es un padre que está buscando a su hijita cautiva en manos de los salvajes. Así lo clasifican y “normalizan”, es decir, logran adecuarlo por un breve instante a los criterios de inteligibilidad heteronormativos.

En forma reiterada en la narración, se indica que hay algo “extraño” y ambiguo en Asís, rasgos que hacen que los demás lo consideren “tonto”, simplemente porque su identidad no se ajusta a la inteligibilidad cultural heteronormativa. El ser inclasificable resulta inquietante y –en un contexto en que se establece que ser “normal” implica necesariamente casarse y forjar una familia-, Asís: “no había decidido su propia situación, que seguía suspendida: no se había casado, no había llegado a ninguna conclusión con respecto a su persona” (Aira, 1984, p.81).

Otro personaje de este relato que no encaja en los esquemas heteronormativos es un joven veinteañero, resero, que era “imberbe, medio

indio y muy afeminado. Como no hablaba nunca, esto último no trascendía. Hablaba como una mujer, eso lo notaba él mismo con extrañeza” (Aira, 1984, p.64). Además, al igual que Asís, este sujeto siente una fascinación por el vestido rosa e inclusive siente una “perfecta embriaguez femenina, que en nada contradecía su paternidad” (Aira, 1984 p.64). La existencia de ese diminuto vestido rosa en la silla de montar del joven gaucho pareciera condensar la estrategia de Aira para convulsionar el relato decimonónico. De un modo humorístico y mediante la presentación de un narrador inverosímil para un relato del siglo XIX, se interpela la noción misma de la virilidad. El vestido rosa es un objeto que irrumpe en esa “virilidad” y desde su fantasmal e inverosímil condición la trastoca. La “extrañeza” de estos personajes se intensifica con el surgimiento del vestido rosa, parecería que este objeto problematiza las ausencias, hace que aflore lo vedado, lo no dicho, los deseos prohibidos, aquello que está silenciado, aquello entorno a lo que se tensiona la heteronorma: “A veces un objeto cualquiera puede representar la totalidad ausente, mejor que el más elaborado de los discursos” (Aira, 1984, p.74).

Si se considera que la literatura forma parte de las tecnologías que configuran al género (De Lauretis, 1989) no solo mediante lo que refiere explícitamente sino también por medio de lo que no dice o niega, se puede inferir que la literatura del siglo XIX -que contribuyó a forjar una nación homogénea-, tuvo un gran “poder para controlar el campo de la significación social y (...) producir, promover e ‘implantar’ representaciones de género” (De Lauretis, 1989, p.25). Las matrices que conformaron esa construcción heteronormativa son las que el texto de Aira desarticula haciendo relucir ausencias y sujetos no representados en esas macronarrativas del siglo XIX. En otras palabras, y a los fines del tema que nos ocupa, es posible pensar que la narrativa de Aira muestra el “fuera de plano” de las representaciones dominantes (De Lauretis, 1989, p.33). Expone aquellos espacios que no se ven en el cuadro pero que pueden deducirse en función de lo visible y que abarcan tanto al/lx espectadorx, como al punto de articulación y la visión desde la que la imagen se configura (1989, p.34). Es decir, evidencia la configuración androcéntrica de la literatura del siglo XIX que destacaba un cierto modelo de masculinidad heterosexual y silenciaba otras masculinidades alternativas; como correlato de esta política de la escritura se abren “espacios en los márgenes del discurso hegemónico, espacios cavados en los intersticios de las instituciones y en las grietas y resquebrajaduras de los aparatos de poder-saber” (De Lauretis, 1989, p.33).

Ser nombrada y vivir: la China Iron

Las aventuras de la China Iron (2016) de Gabriela Cabezón Cámara es protagonizada por la criolla China Iron y la inglesa Elizabeth. La China Iron, es un personaje que proviene de *El gaucho Martín Fierro* de José Hernández, en ese poema ella no tiene nombre, solo es “la china”, es la madre de los dos hijos de Martín Fierro y es abandonada cuando el ejército lo recluta a través de la leva. Esta alusión a las mujeres como si fueran parte de un colectivo indiferenciado, aparece tanto en la novela de Cabezón Cámara como en *Ema, la cautiva*. En el caso de la primera, la China Iron recién adopta su nombre luego de que Liz le muestra que no tiene un nombre propio.⁷ Esa ausencia de un nombre propio para estos personajes expone la violencia simbólica de la cultura, ya que se sugiere que son sujetos que carecen de individualidad y singularidad propia, forman parte de un grupo genérico y homogéneo cuya función es servir a los demás o vivir en función de los otros, a diferencia de los personajes masculinos que sí aparecen identificados por su nombre y por su profesión.

Liz encarna la cultura europea, las novedades de la ciencia en la carreta (como cuando emplea el pararrayos en la tormenta) y la literatura cuando interpreta la historia de la China Iron mostrándole el libro de Oliver Twist, cuando les lee *Frankenstein* a la China y a Rosario y a los indígenas, *Romeo y Julieta*. En *Las aventuras de la China Iron*, el punto de vista europeo aparece representado simbólicamente por Liz, quien le muestra a la China Iron su cultura y sus hábitos e incluso le genera el deseo de ser inglesa (Cabezón Cámara, 2019). Entre ellas hay un vínculo en el que subyace la violencia simbólica colonialista (Bourdieu, 2010) dado que es tal la admiración que la China Iron siente por Liz que solo da sentido a su existencia mediante las explicaciones que ella le da y en consecuencia, se coloca en un lugar subordinado y exalta la cultura europea, negando sus propios saberes (interpreta el mundo a través de las categorías europeas que le brinda Liz). Por ejemplo, hay un momento en que la China Iron siente que tanto Liz como Hernández le aportan tantos conocimientos nuevos que desea registrar todos esos saberes en un cuaderno.

También la figura de José Hernández aparece como agente de la civilización que lucha contra la barbarie local, él mismo explica cómo disciplina

7 Presenta coincidencias con las chinas de la primera parte de *Ema, la cautiva*, a lo largo de la primera expedición a través del desierto la narración aparece desde la mirada de Duval, los personajes femeninos carecen de nombre propio. Sólo son mujeres que están al servicio de los hombres. El personaje que dirige la expedición le explica a Duval que las mujeres son un bien de intercambio, como una moneda apreciada incluso por los mismos indios. Únicamente cuando la narración aparece desde el punto de vista de Ema, surge ese personaje femenino con nombre propio.

a los gauchos en su estancia y qué rutina tienen para no que no caigan en “los vicios”. Inclusive, cuenta que les trajo una de las maestras gringas de Sarmiento para educarlos porque los gauchos debían ser disciplinados para ser productivos en el trabajo y crear una nueva nación ya que es necesario que pasen de ser “amasijo de larvas a masa trabajadora” (Cabezón Cámara, 2019, p.92).

La manera en que esos dos personajes encarnan la “cultura” se manifiesta cuando la China Iron dice “Yo tenía ganas de sacar mi cuadernito y tomar notas, no era tonto el coronel, me sentía aprendiendo como me había sentido aprendiendo en la carreta con Liz, como si me sacaran las vendas de los ojos” (Cabezón Cámara, 2019, p.119). Así se configura la contraposición simbólica entre luz y oscuridad y, a través de sus saberes europeos, aparecen “iluminando” a la China Iron. Al ubicarse en el no saber, ella interioriza la violencia simbólica (Bourdieu, 2010) e incorpora a sus creencias los pensamientos dominantes, viéndose a sí misma como si fuera inferior y autodenigrándose, colocándose en un lugar subalterno frente a la cultura de Liz y Hernández. No obstante, hacia el final del relato esta percepción se modifica cuando la China Iron tiene la posibilidad de conocer otra cultura distinta de la dominante, la de los indígenas, y toma la decisión de adoptarla como propia.

Complementariamente, en la novela de Cabezón Cámara se tensionan las identidades genéricas a través de la distribución espacial y simbólica de los cuerpos. Tanto la China Iron como Liz, escapan del espacio doméstico. La china realiza su primera rebelión al huir de su hogar, ella dice que va a buscar a su marido Fierro, pero en realidad desea viajar, salir del ámbito doméstico. Lejos de estar confinadas a un único espacio, estas protagonistas transitan entre diversas zonas y cruzan distintas fronteras tanto físicas como simbólicas con lo que se interpelan “las prácticas reguladoras que producen identidades coherentes a través de la matriz de reglas coherentes de género” (Butler, 2018, p.72). No presentan una identidad fija sino que la van construyendo a medida que cruzan las fronteras del desierto, como si ese viaje espacial entrañara también uno identitario, con lo que la idea de género como producto de una performance subyace a sus comportamientos. Así, hay una analogía entre ese viaje que realizan los personajes atravesando distintas fronteras y el viaje nómada a través de diversas identidades. El género como devenir, como tránsito, reluce en los siguientes pasajes: la China Iron deviene en Joseph Scott; el gaucho Rosario se convierte en Rosa o Rose y Martín Fierro se transforma en Kurusú; asimismo, entre los indígenas es posible tener un alma doble y transitar fluidamente de un género a otro.

A través de la mezcla, mediante el tránsito de los personajes por múltiples géneros y sexualidades se interpela la asignación de roles de género dicotómicos en la cultura dominante: la ternura y el cariño como rasgos de las

mujeres; la fuerza y el vigor como características de los hombres. Por ende, en *Las aventuras de la China Iron* se desarma “la matriz de reglas coherentes de género” y se manifiesta la concepción de género como performance (Butler, 2018) visibilizando las identidades que la matriz cultural heteronormativa⁸ procura ocultar: “aquellas en las que el género no es consecuencia del sexo y otras en las que las prácticas del deseo no son ‘consecuencia’ ni del sexo ni del género” (Butler, 2018, p.72).

En esta novela, el disciplinamiento sobre las sexualidades de los gauchos aparece resaltado a través del personaje de José Hernández, quien -para mantenerlos alejados de los “vicios” de dormir con otros gauchos (como ocurrió con el personaje de Fierro) o de estar con las chinas-, castiga a quienes no se ajustan a la matriz heteronormativa: “Hernández les dejaba la Biblia porque la religión enseñaba algunas cosas buenas como la monogamia” (Cabezón Cámara, 2019, p.105). La violencia simbólica y física se espectaculariza a través de este Hernández que explota a los gauchos y procura “moldear” rigurosamente sus conductas, pues sus ansias del progreso justifican hasta la tortura de quienes no respetan la norma.

A través de las palabras de Hernández, en *Las aventuras de la China Iron* aparece la concepción patriarcal de las mujeres como objeto (como también lo explicaba Duval en *Ema, la cautiva*). Dice Hernández: “Las mujeres son como los potros, querido: hay que darles rebenque hasta que se den cuenta de que quieren ser mandadas (...) tengo unas chinitas que están ricas como pastelitos recién horneados, nuevitas” (Cabezón Cámara, 2019, p.122). En otras palabras, desde esa perspectiva las mujeres son solamente objeto de satisfacción y consumo de los hombres, tal como expresa Hernández al compararlas con una comida.

Canon literario y jerarquizaciones sexo-genéricas (rumbo a nuevos modos de visitar el canon literario)

A través de la revisión de estos relatos y a la luz de lo afirmado por Judith Butler (2018), es posible destacar que en los textos examinados se subvierten los códigos de género dominantes en el plano simbólico, se cuestiona la presunta heterosexualidad de lxs sujetxs y se desarma la aparente coherencia de la matriz heteronormativa.

8 Para Butler (2018), los géneros son ficciones reguladoras que clasifican binariamente (hombre/mujer) a lxs sujetxs dentro de un sistema de géneros y presentan ciertas sexualidades como “normales” (como es el caso de la heterosexual) y otras como “anormales” o “abyectas”, es decir, por fuera de la norma.

En este marco -interpelando todas estas cuestiones a través de la ficción-, aquellxs personajes que son caracterizados como “anómalos”, como es el caso de Asís, dejan ver el carácter binario del sistema de género, mostrando todo lo que arbitrariamente queda afuera de la sexualidad hegemónica y heterosexual. Por lo cual, la irrupción de ese personaje y de su ambigüedad (así como la ambivalencia de la China Iron y de Rosario, entre otrxs) pone de manifiesto todas las identidades que excluye la matriz heteronormativa.

En las ficciones analizadas, se delinea lo que suele quedar afuera del espacio de representación: las ausencias construidas por la violencia simbólica patriarcal. Tanto en estas narraciones de Aira como en la de Cabezón Cámara, se puede apreciar una construcción estética -montada sobre el relato decimonónico- que hace tambalear todo el sistema de referencias culturales diseñadas. Generan una reelaboración estética y crítica del macro-relato ordenador del siglo XIX: la épica de la civilización contra la barbarie y la matriz androcéntrica. A partir del soporte del género gauchesco –jerarquizada posición enunciativa en la cultura argentina-, actualizan políticas de representación que se diferencian de los modos tradicionales y repercuten en la deconstrucción de la violencia simbólica ejercida en la gauchesca. Desde su posición canónica, estas reescrituras se abren a nuevos modos de pensar y pensarse rearticulando en la dimensión ficcional el tejido público de la cultura argentina. En este sentido, se trata de escritorex que interpelan el marco cognitivo tradicional y propician esa “mirada poliédrica” (Platero, 2013) que permite subvertir las lógicas unívocas y binarias; ellxs proponen formas de representación que conciernen a la formación de subjetividades y al empoderamiento de quienes antes habían sido excludxs. Su inclusión en los estudios literarios contribuye a habilitar desde la dimensión ficcional vías que, gradualmente, lleven a fracturar el orden del discurso del mundo patriarcal.

Bibliografía:

Fuentes literarias:

AIRA, César (2019). *Emma, la cautiva*. Buenos Aires, Argentina: Eudeba.

AIRA, César (1984). “El vestido rosa”. En: *El vestido rosa. Las ovejas*. Buenos Aires, Argentina: Ada Korn Editora.

CABEZÓN CÁMARA, Gabriela (2017). *Las aventuras de la China Iron*. Buenos Aires, Argentina: Literatura Random House.

ECHEVERRÍA, Esteban (2000). *La cautiva. El matadero*. Buenos Aires, Argentina: Blanco ediciones.

Referencias bibliográficas

BOURDIEU, Pierre (2010). *La dominación masculina y otros ensayos*. Buenos Aires, Argentina: Anagrama.

BUTLER, Judith (2018). *El género en disputa*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.

DE LAURETIS, Teresa (1989). "La tecnología de género". Recuperado de: <https://www.caladona.org/grups/uploads/2012/01/tecnologias-del-genero-teresa-de-lauretis.pdf> (Consultado el 5 de marzo de 2020).

FERNÁNDEZ, J. Manuel. (2005). "La noción de violencia simbólica en la obra de Pierre Bourdieu: una aproximación crítica" *Cuadernos de Trabajo Social* Vol. 18, pp. 7-31. Disponible en: <<http://www.enlinea.cij.gob.mx/Cursos/Hospitalizacion/pdf/PierreBourdieu.pdf>>

GONZÁLEZ, Horacio (2018) *La Argentina manuscrita. La cautiva en la conciencia nacional*, Buenos Aires: Ediciones Colihue.

MATAMORO, Blas. (2012) "Martín Fierro, una cosa de hombres". En: *Cuadernos Hispanoamericanos*, N 745/46, Madrid, pp.77-78. Recuperado de: <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/martin-fierro-una-cosa-de-hombres/>>.

LUDMER, Josefina (1988). *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*, Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

PLATERO, Lucas (Raquel) (2013). Marañas con distintos acentos: Género y Sexualidad en la Perspectiva Interseccional. *Encrucijadas Revista Crítica de Ciencias Sociales*, (5), pp. 44-52. Recuperado de: <https://recyt.fecyt.es/index.php/encrucijadas/article/viewFile/78889/48800> (consultado el 7 de agosto de 2020).

ROTKER, Susana (1999). *Cautivas. Olvidos y memorias en la Argentina*. Buenos Aires: Perfil.

SECRETO, Cecilia (2008) "La travesía de los géneros: el espacio de la reescritura" en Cristina Piña (ed.) *Literatura y (pos) modernidad. Teorías y lecturas críticas*, (pp. 87-119), Buenos Aires, Argentina: Biblos.

WACQUANT, Loïc, y BOURDIEU, Pierre. (2005). *Una invitación a la sociología reflexiva*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI Editores.