

Poéticas gauchescas, políticas gauchas en el XXI

María Alejandra Minelli⁴⁶
Branco Ruiz⁴⁷

Resumen: En el siglo XXI, en la literatura argentina aparecen textos que actualizan la dimensión política del género gauchesco y dialogan enfáticamente con sus tonos, lógica y motivos: Pablo Katchadjian en *El Martín Fierro ordenado alfabéticamente* (2007), Oscar Fariña en *El guacho Martín Fierro* (2011) y Gabriela Cabezón Cámara en *La China Iron* (2017). Este trabajo se propone explorar las poéticas que en el XXI reciclan el género gauchesco y vuelven a su repertorio de elementos simbólicos o conceptuales y sus motivos: el decir popular, el “culto al coraje” y la vinculación de lo privado con lo público y de la cultura popular con la letrada. Las operaciones que estos textos efectúan a partir del género gauchesco permitirán examinar variaciones de poéticas que intensifican devenires menores (Deleuze y Guattari) en sus escrituras para reactivar las luchas por el poder interpretativo en el campo de la relaciones literatura/estado/género.

Palabras clave: Género; Gauchesca; Canon; Poéticas.

Resumo: No século XXI, na literatura argentina surgem textos que atualizam a dimensão política do gênero gauchesco e dialogam de maneira enfática com seus tons, lógica e motivos: Pablo Katchadjian em *El Martín Fierro ordenado alfabéticamente* (2007), Oscar Fariña em *El guacho Martín Fierro* (2011) e Gabriela Cabezón Cámara em *La China Iron* (2017). Esse trabalho propõe-se explorar as poéticas que, no XXI, reciclam o gênero gauchesco e retornam a seu repertório de elementos simbólicos ou conceituais e a seus motivos: a fala popular, o “culto à coragem” e a relação do privado com o público e da cultura popular com a letrada. As operações que esses textos efetuam com o gênero gauchesco permitirão examinar variações poéticas que intensificam devires menores (Deleuze e Guattari) nas suas escritas, para reativar as lutas pelo poder interpretativo no campo das relações literatura/estado/gênero.

Palavras chave: Gênero; Gauchesca; Cânone; Poéticas

Abstract: In the 21st century, texts that update the political dimension of the Gaucho literature appear in Argentina and emphatically dialogue with its tones, logic and motives: Pablo Katchadjian in *El Martín Fierro ordenado alfabéticamente* (2007), Oscar Fariña in *El guacho Martín Fierro* (2011) and Gabriela Cabezón Cámara in *Las aventuras de la China Iron* (2017). This paper aims to explore the poetics that in the XXI century recycle the Gaucho literature and return to its repertoire of symbolic or conceptual elements and its motives: folk speech, the "cult of courage" and the link between the private and the public, and between high and low culture. The operations that these texts make from the gaucho genre will allow us to examine variations of poetics that intensify minor becomings (Deleuze and Guattari) in their writings to reactivate the struggles for interpretative power in the field of literature / state / gender relations.

Keywords: Gender; Gauchesca; Canon; Poetics

⁴⁶ Doctora en Letras. Profesora Adjunta de Literatura Argentina de la Universidad Nacional del Comahue, IPEHCS-UNCo-CONICET CECC-FAHU, UNCo. Email: mariaminelli@yahoo.com.ar

⁴⁷ Discente de la FAHU, Universidad Nacional del Comahue. Email: ruizbranco@gmail.com

El género gauchesco se proyecta en la literatura argentina desde sus primeras modulaciones en el siglo XVIII, se robustece vigoroso en el XIX y expande sus efectos hasta nuestros días. Atendiendo a su emplazamiento central en el canon literario argentino, el género gauchesco se torna una vía de entrada privilegiada para la exploración de las estrategias de escritura que con él se traman para intervenir en luchas por el poder interpretativo (LUDMER: 1988).

Desde sus manifestaciones iniciales en los versos de Juan Baltazar Maciel (XVIII), y después en los de Bartolomé Hidalgo, Hilario Ascasubi, Estanislao del Campo y José Hernández (XIX), en el siglo XX el género gauchesco se proyecta de variados modos en los textos de Ricardo Güiraldes, Jorge Luis Borges, Arturo Jauretche, los hermanos Lamborghini, Néstor Perlongher, entre otros. La gauchesca pervive como elemento activo en el proceso cultural actuando como fuente productiva de desplazamientos estéticos y políticos. Los tonos de las voces que el género hace resonar proporcionan la base para la construcción de una serie de representaciones que entran inclusiones y exclusiones con las representaciones de lo nacional. Aún en el siglo XXI, continúan apareciendo textos que vuelven explícitamente sobre los versos, los tonos, la lógica y los motivos del género y, por las variaciones que incorporan, actualizan su dimensión política de cara a la Argentina más reciente; existen autoras/es que –aun dando muestra de gran diversidad en sus proyectos estéticos– dialogan enfáticamente con el texto central del género, el *Martín Fierro* de José Hernández: se trata de Pablo Katchadjian en *El Martín Fierro ordenado alfabéticamente* (2007), Oscar Fariña en *El guacho Martín Fierro* (2011) y Gabriela Cabezón Cámara en *Las aventuras de la China Iron* (2017).

Este trabajo se propone explorar estos textos que en el XXI intervienen el género gauchesco volviendo a su repertorio de personajes, núcleos narrativos y motivos propios del género: el decir popular, el “culto al coraje”, la vinculación de lo privado con lo público y el uso letrado de la cultura popular (LUDMER: 1988), entre otros. Las operaciones que estos textos efectúan a partir del género gauchesco permitirán examinar variaciones de poéticas que intensifican las variantes y alteran las constantes del género gauchesco al modo en que, según Deleuze y Guattari, se opera en una “literatura menor”⁴⁸, o, dicho de otro modo: intervienen

⁴⁸ La denominación literatura menor califica las condiciones revolucionarias de cualquier literatura en el seno de una llamada mayor o establecida (DELEUZE Y GUATTARI: 1999). Es una “máquina de expresión”: su relación

esta literatura que se volvió mayor con dispositivos minorizantes en orden de reactivar su potencial disruptivo para participar en las luchas por el poder interpretativo en el campo de la relaciones literatura/estado/identidades subalternizadas.

“Que gasta el pobre la vida en juir de la autorida”

En el año 2011, cuando todavía subsistían los ecos de la celebración del Centenario de la Revolución de Mayo, Oscar Fariña (Asunción del Paraguay, 1980) publica en Buenos Aires *El guacho Martín Fierro*; se trata de lo que el propio Fariña llama una “versión chapita” del canónico texto hernandiano. El libro presenta una traducción verso por verso del poema de José Hernández a una versión escrita en jerga carcelaria, en un gesto de apropiación de la figura y la vida del gaucho Fierro que deviene en el siglo XXI como guacho⁴⁹, pibe chorro, habitante de una villa y cantante de cumbias. Del gaucho al guacho, el juego de palabras potencia la orfandad de amparo familiar y la orfandad ante el Estado que afecta a ambos protagonistas:

Y sepan cuantos escuchan
de mis penas el relato
que nunca péleo ni mato
sino por necesidad
y que a tanta alversidá
sólo me arrojó el mal trato.

Y calen esta cansión
Que hace un guacho perseguido,
Que padre y marido ha sido,
Un poquito delincuente,
Y sin embargo la gente
Lo tiene por un bandido (FARIÑA 2011:16).

En el juego de equivalencias, el Fierro de la hacienda y el matrero pasan a ser el pibe chorro que roba por necesidad, hijo de un padre preso y preso él mismo más tarde, marcado

con la lengua está marcada por una desterritorialización múltiple, se suprimen las constantes y se intensifican las variantes y todo en ella es político (su espacio es muy reducido, por lo tanto cada problema individual se conecta inmediatamente con lo político), el problema individual gana magnitud, todo adquiere valor colectivo y político.

⁴⁹ En Argentina, la palabra *guacho* designa a una persona huérfana, pero puede adquirir otras connotaciones. El libro de Fariña incorpora su propio glosario con las siguientes definiciones:

Guachín: Pibito, niño. *Fórmula de tratamiento afectivo*.

Guacho: Pibe, muchacho, joven. *Fórmula de tratamiento afectivo*.

como ganado en la cárcel y que, al escapar, cuando solo encuentra su rancho, jura ser más malo que su abuela. En esta traducción al XXI, la frontera es la cárcel, los indios son pitufos “arruinaguachos” detenidos que cumplen órdenes del Servicio penitenciario (invaden pabellones, secuestran internos, violan y matan) y el delincuente malo es quien no respeta la ley tumbera (FARIÑA 2011: 48) y profiere gritos inentendibles, un ruido que no llega a ser voz⁵⁰. El pulpero, un vendedor de droga. El gringo se vuelve un cheto⁵¹ palermitano al que no se le entiende nada. La mentira de la defensa de la frontera se actualiza como denuncia de la mentira del sistema penal pues la aplicación de la ley desampara a los guachos, los castiga cuando roban y el encierro sólo empeora su situación: “si no lo cuida la ley / ¿por qué castigan su encare?” (FARIÑA 2011: 112). Así, el guacho tiene su propia teoría sobre lo que debería hacerse con él: a la enfermedad le siguen errando la cura.

El guacho traza una línea de fuga -al pie de la letra- del Estado y la ley; como en el texto de Hernández, la gente “lo tiene por un bandido” por defenderse de la “maldita policía”, de esa manera formula la denuncia de la ambivalencia del Estado que lo empuja al crimen y luego lo encierra, y más tarde del uso que hacen de él en la cárcel (caracterizada como el lugar del estado de excepción perpetuo):

¡Esos forros del Servicio,
flashaban que era un cuartel!
El guardia era el Coronel
y aquel presidio, su chacra.
Parecíamos las vacas,
pues nos marcaban la piel.

Y tenían sus soldados:
los famoso arruinaguachos,
que se te hacían los machos
si del bondi te quejabas...
¡Al toque te amotinabas
ya te tiraban a un tacho!

Los llamaban "los pitufos";
yo no entendía ni un pomo:
presos que te abren el lomo...
¡Quién aguanta aquel infierno!
Si así castiga el gobierno,
a mí no me cabe el cómo. (FARIÑA 2011:39)

⁵⁰ Fermín Rodríguez describe el sonido de la barbarie en el *Martín Fierro* como “un campo de convulsiones presignificantes. Bramidos, gruñidos, ronquidos, son el afuera del canto y la voz articulada” (RODRÍGUEZ 2010: 287).

⁵¹ Según el mencionado glosario: es un individuo de clase media alta o alta, o que se caracteriza como tal.

El fortín y el exterminio del indio, condiciones sobre las que se erigió la nación durante el siglo XIX, en la versión penitenciaria del texto de Fariña, siguen delimitando y sosteniendo el adentro y el afuera de la civilización. La ley y el Estado que sacan al guacho del prostíbulo por malentretido y lo encierran con el pretexto de reformarlo son a la vez los que lo producen como criminal: en la cárcel el guacho abandonado a su propia suerte sufre todo tipo de maltratos y vejaciones:

Esos putos del Servicio
no reforman una mierda;
aquello era ratonera
en que sólo gana el fuerte:
era jugarse la suerte
con una mano fulera.

Ahí todito va al revés:
los milicos y sus peones
buscan en las poblaciones
reclutas pa trabajar;
te sacan para afanar
porque ellos son los ladrones (FARIÑA 2011:69).

El guacho experimenta la separación entre vidas a proteger y vidas a abandonar y brota la denuncia adaptada al tono y modo del decir del guacho: “En medio de mi inorancia / yo junco que nada valgo: / hoy entro, mañana salgo / según los tiempos andan; / pero también los que mandan / debieran tirarnos algo” (FARIÑA 2011: 83). La fuga hacia el Paraguay, es decir, la conversión en inmigrante ilegal, en su paralelismo con la fuga de Fierro con los indios, se entiende como el abandono de lo que se volvió ajeno (la nación, la lengua y la posibilidad de expresarse a través del canto mismo que se subraya con la destrucción del instrumento). Aquello que expresa la subjetividad y vertebra la vida cultural del gaucho hernandiano —el canto—, en la versión de Fariña derrapa a través de resonancias del significante: del que canta al que es chanta⁵² y de allí el desborde hacia la ilegalidad a partir de la premisa de que ya que todos son deshonestos, el sujeto poético declara que también lo será;

⁵² Coloquialismo argentino que califica a alguien que finge conocimientos y/o méritos que no posee, deshonesto, manipulador.

el canto se vuelve robo en la versión del siglo XXI, acentuando así la condición de marginalidad del cantor:

Ma donde otro guacho pasa
el Tincho Fierro va a pasar;
nada lo hace recular
ni el grupo GEOF lo espanta,
y ya que todos son chanta yo también quiero afanar.

Choreando voy a morir,
choreando me han de enterrar,
y choreando vuá llegar
al pie del Eterno Padre:
de la concha de mi madre
vine a este mundo a chorear (FARIÑA 2011: 10).

En el devenir del gaucho al guacho, el texto de Fariña añade un nuevo eslabón en la cadena de usos que Josefina Ludmer define como constitutiva de la literatura gauchesca⁵³; el guacho no tiene a sus espaldas, en su historia, la construcción del pasado glorioso de su participación en las gestas de independencia que sí tenían los gauchos. Al enganchar al guacho pibe chorro en una genealogía nacional, Fariña pone en acción la tradición del género y formula una hipótesis político-estética ante la orfandad que sigue afectando a los gauchos/guachos en el contexto del Estado neoliberal.

Y crece viviendo al viento
como bebe sin mamila;
mientras su padre hace fila
pa que lo encierre el gobierno.
Aunque tirite en invierno,
nadie lo banca ni asila.

Le baten "guacho mamado"
si lo enganchan divertido,
y que es mal entretenido
si en un breca lo sorprenden;
hace mal si se defiende
y si no, se ve... jodido.

No tiene hijos, ni mujer,

⁵³ “La voz, el registro, aparece escrita, hipercodificada y sujeta a una serie de convenciones formales, métricas y rítmicas; pasa ella también por una institución disciplinaria, la poesía escrita, como el gaucho por el ejército, y se transforma en signo literario. Las dos instituciones, ejército y poesía, se abrazan y complementan” (LUDMER 1988: 18)

ni amigos, ni protetores,
pos todos son sus patrones
sin que ninguno lo ampare:
si no lo cuida la ley,
¿por qué castigan su encare? (FARIÑA 2011:112)

Un texto en el que se acumulan códigos verbales y sociales propios que identifican y excluyen; Fariña construye un habla que deja afuera al que no pertenece al medio del guacho, un habla que se vuelve espacio de encierro, pero también de resistencia e interpelación violenta.

De las contradicciones de la vanguardia a *El Martín Fierro ordenado alfabéticamente*

La vanguardia moderna del siglo XX argentino tenía una relación de alianza y tensión con el criollismo, por ejemplo, el nombre de la revista *Martín Fierro* (1924) permite rápidamente notar el vínculo entre la modernidad y la atención a los relatos nacionales del XIX. En el año 2007, Pablo Katchadjian (Buenos Aires, 1977) publica *El Martín Fierro ordenado alfabéticamente*⁵⁴, título literal para un gesto de intervención que disgrega la forma del poema hernandiano y no introduce ninguna palabra nueva salvo en el título que explicita el procedimiento, pero que libera los versos de una doble cadena que en la gauchesca aparece -en la lectura de Ludmer- como inseparable: la de los usos del género como intervención política y el encadenamiento del relato de una vida como forma de denuncia, lamento y desafío. La sucesión de los versos hernandianos liberados de la trama del relato dan paso a un nuevo artefacto poético que nos ofrece la experiencia de “una textualidad articulada por la repetición de la primera letra de cada verso, que a veces se extiende hasta palabras o versos enteros y pone en escena una voz que insiste en los sonidos” (CÓCCARO: 2016). Probablemente, entre algunos de los fragmentos más citados del poema resaltan los del inicio y los del final, quizás porque sostienen el andamiaje narrativo de un sujeto poético que narrando un recorrido vital explica:

a andar con los avestruces:
a andar declamando sueldos.
a ayudarles a los piones
A bailar un pericón

⁵⁴ A partir de aquí, *EMFOA*.

a bramar como una loba.
a buscar almas tiernas
a buscar una tapera,
a cada alma dolorida
A cada rato de chaseque,
a cantar un argumento; (KATCHADJIAN 2007: 7).

Y concluye con la nítida voz del gaucho cantor que recorriendo el orden del abecedario va delineando, errática pero firmemente, un perfil:

yo también quiero cantar.
Yo también tuve una pilcha
Yo tengo intención a veces,
yo tengo otros pareceres,
Yo tengo paciencia poca
Yo tenía un facón con S,
Yo tenía unas medias botas (KATCHADJIAN 2007: 53).

EMFOA alternativamente escamotea o extrañifica un relato que ya había sido intervenido anteriormente por el nacionalismo cultural de Lugones, y luego por las relecturas y reescrituras de Borges y Lamborghini, entre otros, y ahora: “Librados a su nueva entidad, los versos buscan –podríamos decir, espontáneamente– nuevos agrupamientos, y entre los resultados de esas búsquedas, aparecen revelaciones sintácticas, semánticas, morfológicas, rítmicas (¡casi percutidas!) y de rima” (SHVARTZMAN: 2015). Las lecturas de este poema-experimento produjeron valoraciones muy diferentes, atentas a los efectos que el procedimiento aplicado irradiaba⁵⁵. Si para Fariña el o los “mensajes” del *Martín Fierro* habían perdido su fuerza original y buscó actualizar el potencial de denuncia a través de las peripecias del “guacho”, en el caso del texto de Katchadjian, la crítica dice que el ordenamiento alfabético pone en evidencia cierto agotamiento o anacronismo en la voz de

⁵⁵ Dejamos de lado en esta oportunidad un examen atento a conceptos tradicionales como los de autor y obra; retomando los planteos de Foucault, en torno a ellos se abre un espacio de indeterminación que indaga sobre las relaciones de apropiación y de atribución. Ya la crítica ha trabajado a partir de la pregunta ¿hasta dónde es responsable Katchadjian por *EMFOA*, si el material con que trabaja lleva en sí la inscripción del autor? Mientras que Pablo Gianera (2010) considera que en el resultado del experimento la intervención de la subjetividad de Katchadjian es nula; en contraste, por ejemplo, Julio Schvartzman reconoce un trabajo por parte del escritor. Para Pablo Gianera (2010), la voz del mandato y la carga ideológica de Fierro tiene resonancias en el texto y no puede darse por borrada. Para César Aira (2010), el ordenamiento alfabético libera esa dimensión del poema original y habla de *EMFOA* como una “cámara de ecos del poema nacional”. Victoria Cóccharo (2016) sostiene la hipótesis de que *EMFOA* trabaja con el orden del significante más que en el del sentido y desmonta el significado tensando la legibilidad o produciendo ilegibilidad, una repetición que borra su origen y lleva ambos textos a un plano de inmanencia que disuelve la jerarquía entre ellos.

Fierro hablado por Hernández para dejar un mensaje, consejos de vida, valores morales asimilados a la nueva nación.

En el texto de Pablo Katchadjian opera una ambivalencia temporal, porque la lectura va y viene entre la recomposición de la memoria, la percepción nueva de la materialidad de la lengua, el ritmo y los versos y la construcción de nuevos sentidos, esta vez frágiles y fragmentarios, imprevisibles, introduciendo el orden alfabético en el texto del mundo rural (CONTRERAS: 2014), en un gesto que no puede dejar de sonar contemporáneo. Katchadjian violenta el discurso ficcional de *El gaucho Martín Fierro* a través de la aplicación de un orden de la lengua, el alfabético, y esta estrategia hace tambalear los sentidos ordenadores de la población rural decimonónica de la nación-estado.

Cabe observar que, posteriormente, Pablo Katchadjian prolongó su juego con los motivos del género gauchesco en el libro *El caballo y el gaucho* (2016). El volumen compila una serie de relatos cortos escritos entre el 2008 y 2015. No parte de una lectura de la tradición gauchesca sino de una lista caótica de textos de tradiciones muy variadas: Theodor Adorno, E. R. Dodds, la epopeya de Gilgamesh, Gregorio Magno, canciones populares alemanas o soviéticas... pero el título y el relato parecerían remitir a una explicación del artificio criollo que vertebra el proyecto experimental de Katchadjian⁵⁶. Las líneas –habría que decir *los caminos*- que trazan los relatos lo engullen todo, incluso a los procedimientos que les dan vida. Su operación es el rodeo narrativo en torno a un punto de partida que en el mismo camino de cada relato se pierde. No se trata de un descubrimiento, lo que la escritura puede crear sobre la marcha a partir de una configuración mínima de personajes y escenarios en cada fragmento, de manera afín a la señalada por Victoria Coccoaro cuando afirma que el proyecto estético experimental de Katchadjian no se pregunta qué es la literatura, sino, antes bien, qué puede la literatura (CÓCCARO, 2016).

⁵⁶ En él se lee: “E. R. Dodds usa una metáfora en su libro sobre los griegos: tratar de entender el caballo que nos lleva en lugar de hacer de cuenta que no hay ningún caballo [...] ¿cuál es el caballo que nos toca? No se sabe, hay que tratar de ir conociéndolo. El proceso es individual y social a la vez. Y lo mismo el caballo: es único y nuestro y a la vez es de todos. [...] la literatura comprometida y la que me interesa: la literatura comprometida con la visibilización del caballo” (KATCHADJIAN, 2016: 38-39). Por fuera del género gauchesco, la imagen del caballo como representación del ritmo de pensamiento es de larga tradición: “El caballo sobre el que viaja el poeta es, según una antigua tradición exegética del Apocalipsis de Juan, el elemento sonoro y vocal del lenguaje. Al comenzar el Ap. 19, 11, donde el *lógos* es descripto como un caballero “fiel y veraz” que monta sobre un caballo blanco, Orígenes explica que el caballo es la voz –la palabra como enunciación sonora-, que “corre con más impulso y más rapidez que cualquier corcel”, y que solo el *lógos* vuelve inteligible y clara” (AGAMBEN, 2015: 27).

Ahora bien, si entendemos con Josefina Ludmer que "en el género se discute el lugar y la función del gaucho en la distribución social y el tipo de relaciones que pueden establecerse con él y los otros sectores, políticos y letrados, pero esa discusión no es parlamentaria, periodística ni meramente política: se disputa eso en la voz (del) 'gaucho', en el espacio de su emisión, sus direcciones y sentidos" (LUDMER, 1988: 134), podemos inferir que la intervención de *EMFOA*, al rearticular el poema de Hernández en el orden que impone el alfabeto, solo conceptualmente puede aludir a las relaciones de poder específicas denunciadas en *El gaucho Martín Fierro* que quedan semánticamente desarticuladas, aunque sus fragmentos hacen persistir la resonancia de su denuncia.

Vida de la chinas

Las aventuras de la China Iron (Gabriela Cabezón Cámara, San Isidro, 1968) parte de un personaje innominado por Hernández: es "la China" de Fierro, la madre de sus dos hijos abandonada al final de "la Ida", cuando Martín Fierro es reclutado por la leva. Así como el desierto y sus habitantes fueron fundados literariamente como carencia en los textos de la civilización, la voz de la mujer fue desterrada de la gauchesca. De ese fondo, la escritura *guacha*⁵⁷ de Gabriela Cabezón Cámara hace emerger la voz en fuga que atraviesa las fronteras territoriales de la nación, los géneros, la lengua, los cuerpos.

El impulso que lleva a la China Josephine Star Iron Tararira (ése será su nombre elegido) a experimentar una nueva intensidad de su vida, ya liberada del "bruto de su marido", es una alianza entre especies con la alegría luminosa de Estreya, el cachorro que la acompañó en su viaje, y con Liz, la inglesa de ojos igualmente luminosos, esposa del gringo de "inca-la-perra" que había sido víctima de la leva junto con Fierro. La alianza inédita hace emerger la voz y el nombre de la China relegada al trasfondo de la historia de un género y una nación eminentemente patriarcales.

⁵⁷ La hipótesis de Cabezón Cámara como escritora *guacha* es de María Moreno (2018). La autora retoma la figura de la gauchita que Ariel Schettini usa para personajes de Cabezón Cámara y afirma sobre ella: "Las mujeres que escriben suelen ignorar al escritor canónico o al menos, por estar fuera de la pulsión genealógica patriarcal, pueden filiarse en una mujer infértil (Alejandra), en otra que parió fuera de la ley (Alfonsina) o escribir guachas para volver a la gauchesca. "Gauchita", inventó fino Ariel Schettini para un libro de Cabezón Cámara pero podría ser para todos [...] En gauchita la forajida y el forajido no caen bajo el peso de la ley, se fugan para la farra y la libertad pero siempre en comunidad desdoblada, con otros, entre otros, al vive y nunca al muere" (MORENO: 2018)

Josephine (nombre que alude al de Josefina “China” Ludmer) funda para sí misma su propia historia: fue ganada por Fierro al negro que más tarde mataría, pero ella también es guacha: nació huérfana, rubia, probablemente de madre inglesa cautiva, criada hasta ese momento como la “negra de una Negra” (CABEZÓN CÁMARA 2017: 13). Cuando el Estado se lleva al gaucho que la ganó en una partida y la desposó, ella decide que ya no quiere ser madre y se sube a la carreta de Liz, quien le devuelve su imagen por primera vez en un espejo, la limpia de mugre y la hace descubrir y elegir un nombre en un proceso de autoidentificación que le abre la posibilidad del reconocimiento de sí misma.

La fuga de Josephine por el desierto, el fortín y tierra adentro empieza con un mundo narrado, es decir, interpretado, por Liz, la voz de la civilización que funda la carencia discursiva del desierto. Josephine se fascina por las telas, las texturas, los sabores que transporta la carreta, los descubre como desempolvando sus sentidos⁵⁸ y empieza a adoptar el punto de vista de su amante, pero pronto, en el fortín, Josephine descubre que no le interesaba el mundo de capital encarnado en los proyectos de modernización del personaje ficcionalizado de José Hernández y en los de Liz. La deserción de Josephine atraviesa el mandato de la maternidad y el de la heteronorma capitalista y patriarcal.

La ficcionalización de Hernández como estanciero y abanderado del progreso del capital, planteando ideas afines a algunas de la *Instrucción al estanciero* (José Hernández, 1884), en la última avanzada de la civilización frente a la Pampa bárbara, escenifica además el plagio y uso del poeta gauchesco de la voz del gaucho Fierro. Allí Josephine descubre que su marido había pasado por allí y se había fugado con su amante, el ex sargento Cruz. El ritmo de los poemas plagiados marca a su vez el ritmo del trabajo forzoso de los gauchos en una escena que hace evidente la lectura de Ludmer sobre el uso del cuerpo y la voz del gaucho⁵⁹.

En el discurso de este ficcional José Hernández, la mejora genética de las razas equinas, bovinas y ovinas no difiere del cambio cultural al que aspira para esta sociedad, que tiene como objetivo producir una mejora con “las razas europeas”:

⁵⁸ Esta educación de los sentidos “reconfigura el espacio entero de los clásicos del siglo XIX en clave queer” (FERMÍN RODRÍGUEZ, 2018).

⁵⁹ Según Ludmer, con las leyes y las guerras puede establecerse la cadena de usos que articula el conjunto del género y le da sentido: utilización del 'delincuente' gaucho por el ejército patriota, la utilización de su voz por la cultura letrada en el género gauchesco y la utilización del género para integrar a los gauchos a la ley "civilizada", liberal y estatal (LUDMER, 1988: 18).

ah, la mejora de las razas con las razas europeas y de ahí derecho a la transformación que estaba haciendo: un pueblo que pasa de amasijo de larvas a masa trabajadora, imaginesé, milady, que no será sin dolor, pero ay, hemos debido sacrificar nuestra conmiseración, todos hemos de sacrificarnos para la consolidación de la Nación Argentina, iba diciendo con la voz cada vez más empastada pero sin achicarse, seguía creciendo el cristiano experimentaba un proceso volcánico Hernández y la voz se le puso inquieta, 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, acá los clarines tocan el ritmo de la producción para que se les discipline el alma esa anárquica que tienen (CABEZÓN CÁMARA 2017: 92)

Lejos de este plan de disciplinamiento, la deserción de Josephine atraviesa el mandato de maternidad y el de la heteronorma capitalista y patriarcal y en *Las aventuras de la China Iron* aparecen modalidades distintas de las uniones no heterosexuales: “la de Fierro y Cruz, precursora del matrimonio igualitario, la de la China y la Gringa, la fundación de otro modo de estar juntos, una diáspora en potencia insurgente” (MORENO: 2017). Tierra adentro, abandonando el fortín y la nación, el género, la familia y la maternidad se desencianizan y de este modo surgen, por ejemplo, otros afectos maternales: Kurusu Fierro, que lleva el nombre guaraní, mientras que la propia Josephine deviene alma doble que busca, en los cruces con otras lenguas, formas de nombrar nuevos matices que surgen de las cosas mismas. El mundo imaginado, el afuera de la nación, la desterritorialización del desierto escrito y de la escritura misma, exploran una forma de comunidad posible, potencial, una alianza múltiple de les expulsades de la patria.

Conclusiones provisionarias

Para Argentina, el siglo XIX es un reservorio de relatos de particular potencialidad para detonar significaciones identitarias que interpelan eficientemente sentidos públicos; el XIX es el tiempo en que anida la “fábula de identidad” argentina, en el sentido de “ficción sobre la relación entre sujetos y comunidades” que, articulada con algún poder, esencializa categorías (razas, naciones, géneros, etc.) y que “funciona casi siempre como aparato de distribución de diferencias” (LUDMER, 1999: 470). Por tanto, el trabajo con su materia implica el análisis de cuestiones que atañen a lo político (en el sentido de los conflictos, las relaciones de fuerza y poder que se juegan en la arena pública y se inscriben en las vidas de les ciudadanos) que -en este caso- tienen que ver con un poema que denuncia las condiciones

en que queda la población rural en el contexto de un país que se va fundando a partir del latifundio extractivista decimonónico.

La intervención de Katchadjian desarticula la voz que pronuncia el desafío y el lamento; somete la sucesión de los versos hernandianos al orden del abecedario y, al destejarse la rima, se entorpece la docilidad del fluir de esos versos que grababan sus significaciones con altísima eficacia. Este gesto de provocación estética es afín al practicado por la vanguardia a partir de su reinención del proceso artístico (con su cuestionamiento de las categorías de tradición, valor, autor y originalidad y la jerarquización de lo conceptual). En una dirección distinta al resto del corpus examinado en este artículo, diluye la potencialidad política propia de un género caracterizado por articular lo público con lo privado, y avanza hacia una política de la literatura que no se proyecta hacia cuestiones extraliterarias. Katchadjian toma los versos del poema de Hernández para sustraerlos de la cadena de usos del género: desarticula la narración y el tono de denuncia en un gesto vanguardista, de ese montaje emerge su habla dislocada por otro orden. El orden alfabético desmonta la rima y el progreso de los versos se vuelve entonces imprevisible, revolviendo y volviendo a armar el corazón del canon de la cultura argentina que –todavía así– sigue dejando latir –diseminados– algunos de sus ecos.

Por su parte, la transposición del texto de Fariña señala la actualidad de la dimensión política de la denuncia del poema de Hernández y va del desamparo en tiempos del liberalismo al desamparo en tiempos del neoliberalismo. Se apropia de la potencia de denuncia del texto para operar un desplazamiento hacia la zona urbana de una nación ya constituida. En *El guacho Martín Fierro* se plantea una disputa por el lugar social de ese "guacho"; actualiza los espacios de exclusión que el poema hernandiano configura para quienes son expulsados al campo de la nuda vida (Rodríguez, 2010), ya no es la frontera sino la cárcel y los márgenes de la ciudad. El poema de Fariña actualiza la denuncia hernandiana a una versión para el siglo XXI argentino y añade nuevos eslabones en la cadena de usos que Josefina Ludmer define como constitutiva de la literatura gauchesca.

Finalmente, la novela de Cabezón Cámara hace surgir una voz latente y a la vez completamente nueva, que desborda el género de la patria y deja atrás el desamparo; si en el *Martín Fierro* la China no tenía voz ni elección y su destino parecía ser el de alguien que solamente sirve para la reproducción y el servicio doméstico, en *Las aventuras de la China*

Iron, la china avanza deseosa hacia la palabra, la libertad y se aventura a los encuentros solidarios atravesando las fronteras de la nación, los géneros, la lengua y los cuerpos.

Referencias bibliográficas

AIRA, César. “El tiempo y el lugar de la literatura. Acerca de *El Martín Fierro ordenado alfabéticamente* y *El Aleph engordado* de Pablo Katchadjian” en *Revista Otra Parte*, N° 19, verano 2009-2010.

CABEZÓN CÁMARA, Gabriela. *Las aventuras de la China Iron*. Buenos Aires: Random House: [2016] 2017.

CÓCCARO, Victoria. Pablo Katchadjian: de la máquina de lectura a la máquina de escritura. En *Revista Laboratorio*, N°15, diciembre de 2016. Disponible en: <<http://revistalaboratorio.udp.cl/repeticion-y-novedad-en-pablo-katchadjian-de-la-maquina-de-lectura-a-la-maquina-de-escritura/>>

CONTRERAS, Sandra. 2014. Los Martín Fierro del siglo XXI. En *Cuadernos LIRICO* [En línea], 10.

DELEUZE, G. y GUATTARI, F. [1975] 1999. *Kafka, por una literatura menor*. México, Era.

GIANERA, Pablo. 2010. El Martín Fierro en orden alfabético, ¿un experimento inútil? En: *La Nación*. Buenos Aires, 14/01/10. Disponible en: <http://blogs.lanacion.com.ar/gianera/afines/el-martin-fierro-en-orden-alfabetico-un-experimento-inutil/>

FARIÑA, Oscar. *El guacho Martín Fierro*, Buenos Aires: Interzona, [2011] 2017.

KATCHADJIAN, Pablo. *El Martín Fierro ordenado alfabéticamente*. Buenos Aires, Imprenta Argentina de Poesía, 2007.

_____. *El caballo y el gaucha*. Buenos Aires: Blatt y Ríos, 2016.

LUDMER, Josefina. *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Buenos Aires: Libros Perfil, 1988.

_____. *El cuerpo del delito*, Buenos Aires: Perfil, 1999.

MORENO, María. Gauchitas. En *Revista Anfibia*, 17/11/2017. <<http://revistaanfibia.com/ensayo/gauchitas/>> Consultado el 10/07/2019.

RODRÍGUEZ, Fermín. *Un desierto para la nación. La escritura del vacío*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010.

_____. Esta China no tiene dueño. En *Revista Ñ*, 18/01/2018.
<https://www.clarin.com/revista-enie/literatura/china-dueno_0_S1-V-raNG.html> Consultado el 10/07/2019.

SHVARTZMAN, Julio. 2015. Adentro y afuera del Museo del Procedimiento. En *Bazar Americano*, julio – agosto 2015. Disponible en
<<http://www.bazaramericano.com/buscador.php?cod=131&tabla=columnas&que=julio>>