

Universidad Andina Simón Bolívar

Sede Ecuador

Área de Letras y Estudios Culturales

Maestría en Literatura

Mención en Literatura Latinoamericana

La fluidez del género en *Cómo me hice monja*, de César Aira, y *Las aventuras de la China Iron*, de Gabriela Cabezón Cámara

Entre límites y posibilidades

Ana Lucía Granizo Pinargote

Tutora: Alicia del Rosario Ortega Caicedo

Quito, 2023

Trabajo almacenado en el Repositorio Institucional UASB-DIGITAL con licencia Creative Commons 4.0 Internacional

	Reconocimiento de créditos de la obra	
	No comercial	
	Sin obras derivadas	
Para usar esta obra, deben respetarse los términos de esta licencia		

Cláusula de cesión de derecho de publicación

Yo, Ana Lucía Granizo Pinargote, autora de la tesis intitulada “La fluidez del género en *Cómo me hice monja*, de César Aira, y *Las aventuras de la China Iron*, de Gabriela Cabezón Cámara. Entre límites y posibilidades”, mediante el presente documento dejo constancia de que la obra es de mi exclusiva autoría y producción, que la he elaborado para cumplir con uno de los requisitos previos para la obtención del título de Magíster en Literatura, Mención en Literatura Latinoamericana en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

1. Cedo a la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, durante 36 meses a partir de mi graduación, pudiendo por lo tanto la Universidad, utilizar y usar esta obra por cualquier medio conocido o por conocer, siempre y cuando no se lo haga para obtener beneficio económico. Esta autorización incluye la reproducción total o parcial en los formatos virtual, electrónico, digital, óptico, como usos en red local y en internet.
2. Declaro que en caso de presentarse cualquier reclamación de parte de terceros respecto de los derechos de autor/a de la obra antes referida, yo asumiré toda responsabilidad frente a terceros y a la Universidad.
3. En esta fecha entrego a la Secretaría General, el ejemplar respectivo y sus anexos en formato impreso y digital o electrónico.

9 de junio de 2023



Firma: _____

Resumen

El debate sobre la fluidez de género es propio de la época contemporánea. La noción del género como un mecanismo rígido y estático se ha mostrado insuficiente en una escena que, cada vez más, pone en cuestión a la sociedad heteronormativa y la violencia patriarcal, epicentros del sistema social. En esta línea, el presente trabajo de investigación propone una lectura minuciosa de los lugares de enunciación de personajes de género fluido en dos novelas argentinas: *Cómo me hice monja* de César Aira y *Las aventuras de la China Iron* de Gabriela Cabezón Cámara. Estas obras son dos líneas perpendiculares que, a pesar de tener muchas diferencias, tienen como punto de convergencia la creación de personajes fragmentarios, inquisitivos, que exploran otras formas de pensar y representar el sistema sexo-género. El lugar de enunciación de ambos personajes pasa por un continuo desplazamiento que se convierte en parte de su aproximación ontológica y performativa. En este sentido, a través del análisis de la oscilación de género tanto social como gramatical, el enmascaramiento discursivo, los diversos devenires y la performatividad, este análisis intenta subvertir las concepciones de alteridad, marginalización y precariedad asociadas con la disidencia de género y, mediante la disolución del marco estático y la apertura de un espectro fluido, estudia su potencia.

Palabras clave: Narrativa argentina, siglo XXI, género fluido, interseccionalidad, estrategias discursivas, performatividad de género

A la Mimí, a quien amo más allá de la muerte.

Agradecimientos

Mi más profundo agradecimiento a la Universidad Andina Simón Bolívar por brindarme las enseñanzas y los recursos que me permitieron culminar con esta investigación. Agradezco a mi tutora, Alicia Ortega, por su apoyo incondicional y su orientación en cada paso de este trabajo. Su constante motivación y sus sugerencias acertadas me ayudaron a crecer durante mi proceso de escritura. Doy gracias a mis profesores de la Maestría en Literatura Latinoamericana, quienes compartieron sus conocimientos y solventaron todas mis dudas y, finalmente, expreso enorme gratitud a mis padres y mi hermana, quienes sujetaron mi mano durante este trayecto y nunca la soltaron.

Tabla de contenidos

Introducción.....	13
Capítulo primero: Hilos entrelazados: Lugar de enunciación e interseccionalidad	17
1. Cuerpos parlantes, sujetos dicentes	17
2. Lugares de enunciación interseccionales.....	24
Capítulo segundo: Fronteras discursivas y devenires subversivos.....	35
1. La palabra enmascarada, desbordada, travestida.....	35
2. Figuras oscilantes, líneas de fuga	41
Capítulo tercero: De la resistencia a la creación: La performatividad de género	51
1. El género en escena	51
2. Precariedad y fuerza andrógina	59
Conclusiones.....	65
Lista de referencias	69

Introducción

Hace dos años leí por primera vez la novela *Las aventuras de la China Iron* de Gabriela Cabezón Cámara por recomendación de un profesor hacia el salón de clase. Su notorio gozo mientras explicaba la trama fue lo que me impulsó no solo a buscar y leer la obra, sino también a escribir sobre ella. Se trata de una novela que atrapa al público lector con una propuesta potente que atenta en contra del canon literario argentino. Como una reescritura de la obra de título genérico *El Martín Fierro* de José Hernández, la autora destruye toda formalidad con la que tradicionalmente se accede a los textos canónicos y, en su lugar, acude a la fiesta y la parodia para aproximarse y rearmar el poema épico hernandino.

Si bien la diversión se muestra como una clave de lectura en la obra, lo que más llamó mi atención fue la mirada sensible que usa la China para narrar una vida que se desplaza empírica y ontológicamente. A la velocidad de la carreta en la que se mueve por la pampa argentina, la mirada de la China se transforma y con la misma sensibilidad que usa para relatar el abuso que sufre a manos de su marido, ella cuenta su llegada Tierra Adentro mediante una multiplicidad de perspectivas que se despliegan al habitar un espacio que es, en todos los sentidos, fronterizo.

De cierta manera, esta obra, con su abordaje de temáticas que se sitúan en la escena contemporánea como la subversión del género y la sexualidad, me recordó al objeto de estudio de mi proyecto de titulación de pregrado: *Diamante* (2019) de Azael Álvarez. Al pensar en dicho trabajo y el análisis que hice sobre el desmantelamiento del marco estático del género mediante la representación de un sujeto poético que oscila en el mismo, caí en cuenta de que mi fascinación por el tema no perecía. De manera que decidí continuar sumergiéndome en la disputa del género, cuestión que lució más sencilla tras la elección de la primera novela.

Como consecuencia, mi aproximación a *Cómo me hice monja*, novela escrita por César Aira, fue el resultado de una profunda búsqueda por una obra que se leyese bajo la luz de la transgresión del género. Escuché sobre la novela por primera vez a través de una buena amiga y no dudé en leerla tras sentirme apelada por un título que promete contar la historia de la toma de hábitos de un personaje homónimo del autor, historia que con el paso de páginas se convierte en todo un misterio. Aira, en una novela que no llega a ser

autoficcional, juega y se divierte a costa del lector mediante la creación de un protagonista poco fiable que siempre opera en ambigüedad.

Precisamente, la ambigüedad y la indeterminación son dos características que comparten las protagonistas de las novelas mencionadas. Estas características en el ámbito del sexo-género no son bienvenidas, pues, al tratarse de un mecanismo de regularización de cuerpos, el género obliga a la homogeneización del cuerpo social en un modelo esencialmente cisheteropatriarcal. Como códigos que se escriben en todos los cuerpos, tanto el sexo como el género son determinantes de la calidad de vida humana y son parte de la dinámica interseccional de todo lugar de enunciación. De manera que fragmentar los pilares fundacionales del orden social resulta en una completa relegación al margen y el espacio desde donde se enuncia, situado siempre por fuera del centro emisor, sufre un perpetuo silenciamiento.

En este contexto, me surgió la pregunta: ¿Cómo se construye el lugar de enunciación de los personajes transgresores del sistema dual de género en las novelas mencionadas? Esta interrogante plantea la necesidad de examinar a profundidad la multiplicidad de perspectivas que se habilitan en César Aira, la China Iron, y el resto de personajes analizados, al subvertir un mecanismo que busca controlarlos. De manera que la presente investigación tiene como objetivos específicos examinar cómo influye la interseccionalidad en la oscilación del lugar de enunciación, destacar al género como un discurso cuya subversión puede habilitar otras formas de construcción de sentido y reconocer a la performatividad de género de los personajes estudiados como actos transgresores del sistema cisheteropatriarcal.

En este sentido, la importancia de esta investigación recae en la propuesta de una nueva lectura de las novelas seleccionadas a través de una exploración del marco referencial de enunciación de personajes que, de una u otra forma, ponen en cuestión al marco dual y estático del género. Además, busca mostrar las estrategias narrativas utilizadas por Cabezón Cámara y Aira para narrar la disidencia genérica y evidenciar ambas novelas como propuestas transgresoras que visibilizan un tema vigente en la contemporaneidad.

El presente trabajo se divide en tres capítulos. En el primero, presento los factores sociales que atraviesan los lugares de enunciación de diversos personajes de ambas novelas, y se examina al género como el pilar de la estructura social. En el segundo capítulo, analizo las estrategias discursivas que estos personajes aplican para enmascarar, desbordar o travestir el discurso hegemónico que abarca al marco sexogenérico, y

examino las líneas de fuga o los devenires que se habilitan en respuesta de la alteración discursiva. En el tercer capítulo, realizo una aproximación a la fluidez performativa de los personajes y, como consecuencia, la precariedad, el trato privilegiado o la fiesta que experimentan quienes irrumpen o no el orden de las representaciones.

Capítulo primero

Hilos entrelazados: Lugar de enunciación e interseccionalidad

En el presente capítulo profundizaré acerca del lugar de enunciación como una herramienta de creación de sentidos para personajes de condiciones marginales en las novelas *Cómo me hice monja* (1993) de César Aira y *Las aventuras de la China Iron* (2019) de Gabriela Cabezón Cámara, y planteo la autoficción y la reescritura como dos aspectos que ejercen gran influencia en la construcción de estos lugares. Además, estudiaré cómo la existencia de nuevos espacios, interseccionales, de enunciación desestabiliza la dinámica discursiva de poder que se despliega en un orden plenamente cisheteropatriarcal, lo cual produce una descentralización del discurso hegemónico y devela al género como el puente que relaciona a todos los factores sociales que atraviesan a los personajes estudiados.

1. Cuerpos parlantes, sujetos dicentes

Cómo me hice monja de César Aira es una novela corta que, desde un comienzo, descoloca al lector por presentar características autobiográficas. En primera instancia, la voz narradora le pertenece a una niña, quien narra su historia de vida desde que tiene memoria, es decir, desde los seis años. Ella y su familia se mudan de Coronel Pringles, también ciudad natal del escritor argentino, a Rosario, una ciudad portuaria. Al venir de una ciudad pequeña, la protagonista nunca había probado un helado, situación que su padre promete cambiar y, un par de días después de la mudanza, la lleva a la heladería. Entonces, la escena que abre el libro toma lugar en este espacio asociado con la felicidad, rápidamente opacado tras el disgusto que presenta la voz narrativa al probar el helado de frutilla. Su asco sorprende al padre, quien al dirigirse a su hija lo hace con género masculino. Posteriormente, se da a conocer al público lector que César Aira es su nombre completo. La decepción del padre se manifiesta de forma violenta a través de insultos que buscan someter continuamente a César dentro del comportamiento esperado.

No obstante, tras notar que sus palabras y su actitud amenazante no convencen a su hija de disfrutar del postre, el padre decide probarlo y cae en cuenta de su mal estado. Furioso, se acerca a reclamar al heladero, pero la actitud condescendiente de este los

compromete a ambos en una discusión que escala rápidamente hasta convertirse en un asesinato en manos del padre, quien es arrestado. Mientras que César es ingresado a un hospital por una intoxicación alimentaria al ser presa de una serie de delirios causados por la fiebre. Al despertar, siente que algo ha cambiado en su interior y se empeña en confundir al doctor y a las monjas enfermeras que la atienden.

Al ser dada de alta, César asiste a la escuela, pero su ingreso tardío al año lectivo la pone en gran desventaja frente a sus compañeros, quienes ya saben leer y escribir. En cambio, la voz narrativa cae en cuenta del verdadero significado de la lectoescritura al comprender una frase soez escrita en un cubículo de baño. Cuando su madre se entera, se acerca a la dirección de la escuela y mantiene una conversación con la maestra, quien, muy afectada, en el salón de clases, elabora un discurso de marginalización hacia César. Esta relegación al margen reafirma la sensación de no pertenencia de Aira, a quien se le hace imposible existir sin la performatividad, y no la abandona ni al visitar a su padre en la cárcel. En última instancia, la novela retrata la historia de una infante que, al no pertenecer en ningún sitio, labra un espacio para sí misma.

Por otro lado, la novela *Las aventuras de la China Iron* fue escrita por la autora argentina Gabriela Cabezón Cámara, quien toma las obras *El gaucho Martín Fierro* (1872) y *La vuelta de Martín Fierro* (1879), conocidas bajo el título genérico de *El Martín Fierro*, de José Hernández y lo narra desde la voz de la China, esposa del gaucho. Más que el contexto en el que se desarrollan ambos textos literarios, estos mantienen varios puntos de contacto. Primeramente, en ambos ocurre la participación de personajes homónimos, quienes, de una u otra forma, muestran inconformidad con el sistema social. Además, el autor del poema épico, José Hernández, hace aparición en la reescritura de Cabezón Cámara como un personaje, dueño de una estancia.

La novela de Cabezón Cámara está dividida en tres partes: “El desierto”, “El fortín” y “Tierra adentro”. En la primera parte, se narra la partida de la China, junto a una mujer escocesa llamada Liz y su perro llamado Estreya, en la supuesta búsqueda de su marido, quien había sido llevado por la milicia. Una *supuesta búsqueda* porque, en realidad, ella no guarda más que rencor a quien se apoderó de ella mediante un juego de baraja, la dejó a sus 14 años embarazada de dos hijos, y asesinó a su amante gaucho, Raúl. Lo que en realidad busca es un escape del lugar cruel en el que fue criada.

A lo largo del viaje por la Pampa argentina, la protagonista se reapropia del término *China* con el cual la llamaban sus cuidadores (una mujer apodada Negra, quien la golpeaba, y su esposo, quien la tocaba sexualmente) y es bautizada por Liz como: China

Josephine Star Iron. También, aprende a hablar inglés, tomar té, beber whisky y vestir con diferentes telas. Sobre todo, la China aprende a vestirse con ropa asignada al género masculino y siente atracción romántica y sexual hacia el género femenino. Salir de su lugar de nacimiento habilita para ella una nueva forma de habitar en el mundo. En esta trayectoria, se encuentran con un gaucho llamado Rosario, quien, a través del cariño y el cuidado, doma animales y les cuenta que, tras la matanza de su caballo, regresó a su casa de nacimiento, y asesinó a su padrastro, un hombre violento con toda su familia.

En la segunda parte, los cuatro personajes llegan a un fortín, Las Hortensias, perteneciente a un coronel alcohólico llamado José Hernández. En ese lugar, la China conoce los lujos y las extravagancias, al mismo tiempo que observa un fortín manejado desde el maltrato y el abuso. Además, ella se entera de que este coronel había robado el cuaderno de versos de Fierro y se había apropiado de los mismos. Finalmente, el trío se cansa de la simulación vivida en la estancia y orquesta una fiesta que, por el alto consumo de alcohol, termina en una orgía que, al día siguiente, tiene a todos discutiendo.

En la tercera parte de la novela, la China, Liz, Estreya y Rosario parten Tierra Adentro y son encontrados por un pueblo mixto entre selk'nam, tehuelches y winca, quienes los reciben, alimentan y visten. Allí, la China se desprende de la vestimenta asociada con el género masculino y aprende que es posible vivir en un espacio donde no existe la distinción por género. Al finalizar la novela, ella se reencuentra con Fierro, un alma doble, quien vestida de plumas le pide perdón por todo el maltrato que le hizo sufrir. En fin, la China reconoce como familia a los integrantes de ese pueblo migrante, el cual no opera dentro de ninguna lógica opresora occidental y, al contrario, rescata el regreso armónico a la naturaleza, único espacio donde encuentra libertad.

A partir de la introducción de ambas novelas se pueden percibir puntos de contacto y de separación en los personajes centrales de ambas novelas. En esta línea, me puedo referir al semiólogo argentino Walter Mignolo (1995), quien plantea el *lugar de enunciación* como un instrumento para “identificar los espacios intermedios producidos por la colonización como lugar y energía de nuevos modos de pensamiento cuya fuerza reside en la transformación y crítica de las ‘autenticidades’ de los legados tanto occidentales como amerindios” (XV, la traducción me pertenece). De manera que, el lugar (*locus*) de enunciación es, en realidad, una herramienta epistemológica que habilita la creación de sentidos desde espacios que se ubican, en todo aspecto, por fuera de la zona epistemológica occidental.

La filósofa india Gayatri Spivak (2003) plantea que el intelectual occidental, al dejar de lado las relaciones de poder y dominación, considera que el sujeto subalterno puede enunciar por sí mismo. En este sentido, la autora establece que ignorar lo que ella denomina como “violencia epistémica” (317), es decir, la categorización del individuo subalterno como Otro, permite que el intelectual pueda plantear la desaparición de la representación del sujeto subalterno porque este puede hablar. No obstante, la autora señala que “crear el pensamiento o el sujeto pensante transparente o invisible parece, por contraste, esconder el implacable reconocimiento del Otro por asimilación” (337). Este proceso sitúa al sujeto subalterno dentro de un discurso uniforme que puede determinarse como esencialista. De manera que la violencia epistémica que continúa operando en la transparencia de la práctica teórica del intelectual obstaculiza la voz del sujeto subalterno. En última instancia, Spivak señala que, en realidad, “el subalterno no puede hablar” (362).

En acuerdo con Spivak, Mignolo (2003) explica que “el mundo se ha expandido, la civilización ya no es occidental sino planetaria, pero la organización disciplinaria y las normas siguen estando sujetas a los parámetros del conocimiento occidental” (378). Es decir, el autor reconoce la centralidad epistemológica occidental. No obstante, se opone a la conclusión de la filósofa al plantear el lugar de enunciación con un enfoque, sobre todo, en la producción y distribución fronteriza del conocimiento, y presenta, en primera instancia, a los sujetos marginales como sujetos dicentes.

De esta manera, Mignolo señala que “sería mucho más preciso decir que todo acto de enunciación es simultáneamente un ‘decir contra’ y un ‘decir por’” (86). El espacio desde donde enuncia el sujeto subalterno, al situarse en el margen, habilita una producción y distribución epistemológica que difiere de la hegemónica eurocéntrica. En esta línea, el autor indica que *los decires fuera de lugar* son “interacciones semióticas de control, adaptación, oposición, resistencia, etc. en las que se trata de encontrar un nuevo lugar, un nuevo *locus de enunciación* [sic] en el terreno de una constante guerra de decires” (23). El sujeto subalterno, frente a la dominación epistemológica, se ve obligado a encontrar un nuevo espacio desde donde enunciar. De modo que César Aira (personaje), en respuesta al perpetuo desplazamiento discursivo que sufre a manos de la convención social, abre un espacio para sí misma y su decir fuera de lugar. Este nuevo territorio vincula todos los factores sociales que la atraviesan.

En primera instancia, el lugar de enunciación de la voz narrativa involucra al autor, pues comparten algunos datos biográficos. La información que contiene la solapa de la mayoría de ediciones de la presente novela señala a Coronel Pringles como el lugar de

nacimiento del autor. Asimismo, el inicio de la novela está marcado por la mudanza de la voz narrativa desde esa misma ciudad a Rosario. Si bien parece una coincidencia, la semejanza del inicio de la novela con una autobiografía señala lo contrario: “Mi historia, la historia de ‘cómo me hice monja’, comenzó muy temprano en mi vida; yo acababa de cumplir seis años” (11). La voz narrativa abre la novela con la alusión a un periodo particular de su vida, utilizando, desde un inicio, el género gramatical femenino para pensarse a sí misma.

El puente tejido entre autor-personaje se tensiona cuando se introduce, desde la boca del padre, al género gramatical masculino para referirse a su la voz narrativa, al llamarla “taradito” (15). Páginas después se inserta el nombre completo de la voz narrativa: César Aira. La narración en primera persona del singular se percibe como una estrategia narrativa que origina una sensación especular a través del cual se puede pensar a César (personaje) bajo la luz de César (autor). No obstante, la categorización de la novela como autobiográfica, en el imaginario del lector, no termina de calzar. Sobre la misma, José Amícola (2008) señala: “su autor juega en el título con el posible género memorialístico de los siglos XVII y XVIII en plumas femeninas para trastocarlo hasta sus bases más profundas” (14-5). La confusión que, desde un comienzo, genera la novela no es arbitraria. Al contrario, el nombre, la ciudad natal y el uso de la primera persona del singular son una base sobre la cual se contraponen el género memorialístico, el título y, sobre todo, el género gramatical fluctuante. Todo esto con la intención final de construir una novela que pone en tela de juicio la verosimilitud y la autenticidad.

Amícola continúa: “tenemos, pues, aquí la más posmoderna de las autoficciones que no duda en crear identidades sexuales nómadas e inestables, al servicio de una trama que, contra la receta borgeana, se agota en los vericuetos de una lógica de pesadilla sin previsión posible” (15). La ficcionalización del yo juega un rol central en la contradicción que significa *Cómo me hice monja*, lograda mediante la construcción de una voz narrativa que opera desde la alucinación tanto en el orden simbólico como en el orden de las representaciones. César narra: “Yo estaba en un delirio constante, me sobraba tiempo para elaborar las historias más barrocas” (27). La mentira, la invención, orquestada a partir de la alucinación aparece como una clave de lectura para aproximarnos a un personaje completamente ficcionalizado. Desde ese lugar de enunciación habla César Aira (personaje).

Mientras que los personajes de *Las aventuras de la China Iron* (2019) enuncian desde un espacio diferente. En primer lugar, la presente novela al reescribir el poema

épico de Hernández configura dentro de lo que, de acuerdo a la escritora mexicana Cristina Rivera Garza (2013), se denomina como necroescrituras. Es decir, “formas de producción textual que buscan esa desposesión sobre el dominio de lo propio” (33). A través de una relación entre la escritura y la muerte, la autora propone formas de escribir que fragmentan con el enfoque individual de la propiedad y navegan el campo heterogéneo de la desposesión. En este sentido, el planteamiento de Rivera Garza se centra en rescatar los espacios ignorados o eliminados de la memoria colectiva.

Para profundizar lo establecido es importante tomar en cuenta la designación de *El Martín Fierro*, por parte del autor Leopoldo Lugones en 1905, como “poema épico nacional”. Al respecto, el historiador Fernando Devoto (2005) indica que Lugones también “exaltó la figura del gaucho perseguido por la arbitrariedad, el Estado y las transformaciones de las campañas pampeanas, como héroe nacional, en una suerte de *Eneida* argentina” (70). La acogida que obtuvo esta obra, la convirtió, en los años venideros, en representante de la identidad del pueblo argentino.

Siguiendo a Doris Sommer (1947), *El Martín Fierro* pertenece a lo que ella denomina como “ficciones fundacionales”. Si bien se trata de un texto poético y no de un romance histórico, enfoque central de la autora, el poema funciona bajo la misma lógica. Es decir, la autora plantea que “en las fisuras epistemológicas que la historia deja expuestas, los narradores podían proyectar un futuro ideal” (24). De forma que los autores de las ficciones fundacionales utilizaron los textos literarios para enseñar a la población cómo debería funcionar la nación. Hernández, mediante este mismo proceso, utilizó la tensión entre el Estado y la Nación para reflejar la marginalización de las instituciones estatales hacia el pueblo, sobre todo, la marginalización causada por la institución militar.

En el prólogo a la primera edición de *El Gaucho Martín Fierro*, Hernández escribe: “En realidad, ni bandido, ni héroe ejemplar, ni mito épico, Martín Fierro es simplemente un hombre, pero un hombre emblemático que resume en su persona todas las desgracias y todas las debilidades de los perseguidos y los desamparados” (1872). Entonces, el autor, a través de la figura del gaucho, apeló hacia la sensibilidad del receptor argentino (dado que el poema se transmitió tanto de forma oral como escrita) y, en la representación de este gaucho, el poema, con el pasar de los años, se convirtió en parte del canon literario.

De la misma forma en que Hernández toma la voz del gaucho, Hernández (personaje) toma la voz de Fierro (personaje) en la novela de Cabezón Cámara. El coronel, refiriéndose a Fierro, establece: “No entendió nunca lo que yo hice, tomar algo

de sus escritos y ponerlos en mi libro, llevar su voz, la voz de los que no tienen voz, inglesa, a todo el país, a la ciudad que siempre nos está robando” (119). Hernández (personaje), con plena consciencia de la subalternidad del gaucho, se apropia de la voz de Fierro y la populariza en el resto del país. Cabezón Cámara, a través de este gesto, manifiesta irreverencia, mofa, frente al canon literario argentino. La autora, en su obra de carácter necroescriturario, resucita de una muerte simbólica a los personajes invisibilizados en el poema hernandino y modifica completamente el porvenir de quienes sí poseen voz.

Además, la obra de Cabezón Cámara cumple con lo que, según Rivera Garza, es un texto citacionista, en el sentido que está compuesta por la “relación social, dinámica, contestataria, colectiva que un autor establece con un lenguaje en uso constante” (81). Cabezón Cámara, mediante una estética citacionista, rescata personajes, secuencias, conflictos, de la obra de Hernández y los reacomoda, los *con-ficciona* (Rivera Garza, 37). En esta misma línea, la escritora mexicana señala que “no hay acto de escritura que no sea reescritura. Si hemos leído alguna vez, al escribir estamos, sin duda alguna, reescribiendo” (93). Precisamente, *Las aventuras de la China Iron* es una reescritura del poema épico de Hernández que no se agota en la reconstrucción de los personajes y de la trama, sino que introduce una perspectiva completamente diferente.

Rivera Garza también menciona que “leer párrafos reescritos es una forma de desleer” (95). La propuesta literaria de Cabezón Cámara permite que su público lector deslea a Hernández, quien, a través de la voz del gaucho Martín Fierro, un sujeto subalterno, desplegó los cimientos sobre los cuales está asentada la nación argentina: el patriarcado, la cisheterosexualidad, la monogamia, entre otros. El poema rescata a la población gaucha, pero, únicamente a la que pertenece al género masculino y que encaja dentro de las categorías mencionadas. Mientras que la China, esposa de Fierro, y el resto de minorías son relegados al margen. A esto se refiere Spivak cuando indica que “si en el contexto de la producción colonial el subalterno no tiene historia y no puede hablar, el subalterno como femenino está aún más profundamente en tinieblas” (328).

Si bien la voz del gaucho Martín Fierro es tomada por Hernández para relatar su historia, la voz de la China permanece silenciada. De manera que, Cabezón Cámara toma el personaje hernandino y le da una voz propia. Bien menciona Rivera Garza que “quien reescribe, actualiza. El motor del reescritor no es la nostalgia por el pasado, sino la emergencia del presente” (95). Como una obra posnacional, *Las aventuras de la China Iron* entierra la noción de uniformidad vigente en el pasado y da apertura a la

multiplicidad que es propia del ser humano. Con esta obra, la autora se inscribe en los grandes debates de la escena contemporánea: el género, la sexualidad, la familia, entre otros, y devela como excluyente a la obra más grande de la literatura gauchesca. En definitiva, a través de un gesto divertido y desafiante, la autora le da voz a un personaje históricamente olvidado, fragmenta el arquetipo del gaucho y antagoniza a un autor representativo en el canon literario argentino.

2. Lugares de enunciación interseccionales

Tanto César Aira como la China Iron son personajes que, por las circunstancias en las que se encuentran, desarrollan lo que Mignolo denomina como *pensamiento fronterizo*. Para el autor, este pensamiento “en toda su complejidad (geohistórica, sexual, racial, nacional, de la diáspora y el exilio, etc.) es una forma de pensar que surge como respuesta a las condiciones de vida cotidiana creadas por la globalización económica y los nuevos rostros de la diferencia colonial” (382). Por un lado, el pensamiento fronterizo de César no se desarrolla únicamente por su disidencia genérica, sino que su edad y clase socio-económica también intervienen en las condiciones de su diario vivir. Mientras que la China, y otros personajes de la novela como Martín Fierro, despliega esta forma de pensar a partir de una experiencia cotidiana atravesada por su género, sexualidad, grupo étnico, condición de migrante y nómada. En este sentido, la perpetua relegación de estos personajes hacia los márgenes permite que surja el pensamiento fronterizo como una herramienta epistemológica que atenta en contra de la producción y distribución hegemónica del saber.

Sobre los diferentes campos sociales, Rita Segato (2003) plantea que “es necesario percibir que todos estos campos se encuentran enhebrados por un hilo único que los atraviesa y los vincula en una única escala articulada como un sistema integrado de poderes, donde género, raza, etnia, región, nación, clase se interpenetran en una composición social de extrema complejidad” (121). Es decir, tanto el espacio físico donde habitan los personajes mencionados como el espacio simbólico desde donde enuncian son, en realidad, puentes, vínculos, relaciones que estos personajes mantienen con categorías sociales que interactúan todo el tiempo. En este sentido, todo lugar de enunciación es interseccional, en tanto que los factores sociales que atraviesan a estos personajes no se excluyen entre sí.

Catherine Walsh (2016) indica que “el orden colonial/moderno existente genera y generiza una matriz de poder mucho más compleja que no sólo imbrica al género como la limitada y particularizada esfera de la mujer y el hombre, sino al género como el campo relacional que cruza la totalidad de la estructura social y todos los aspectos de la vida social y de la vida” (174). En otras palabras, de acuerdo con Walsh, los factores sociales no solo se entrecruzan entre sí, sino que el género es la base sobre la cual se asienta el orden social y, en consecuencia, toda categoría es atravesada por el mismo. Por lo tanto, se puede decir que todo lugar de enunciación parte desde el género, compuesto, de acuerdo al imaginario heteropatriarcal dominante, por la categoría dual masculino-femenino.

La extensión de la dualidad impuesta del género a cualquier otra relación social es explicada por la filósofa estadounidense Judith Butler (2002), quien señala que “el ‘sexo’ no sólo funciona como norma, sino que además es parte de una práctica reguladora que produce los cuerpos que gobierna, es decir, cuya fuerza reguladora se manifiesta como una especie de poder productivo, el poder de producir —demarkar, circunscribir, diferenciar— los cuerpos que controla” (18). En este sentido, el sexo sale del campo biológico (la distinción de acuerdo a los órganos reproductores) y se extiende hacia el campo sociocultural, en donde adquiere el poder de controlar los cuerpos sexuados, por inclusión, y los no sexuados, por exclusión. Esto se produce a través de la naturalización de una identidad de género específica para un sexo específico. Si en el imaginario colectivo un género le es particular a un sexo, en sentido normativo, entonces, la subversión de esta lógica aliena al responsable, lo convierte en un sujeto subalterno.

Esta es, precisamente, la dinámica que se despliega entre César y su padre: la primera es la subalterna y el segundo es el orden regulador. Desde un comienzo, la voz narrativa alude a que contará la historia de cómo se hizo monja, también título de la novela corta. La alusión hacia la imagen de la monja es central en el juego ontológico, performativo y discursivo que se despliega a lo largo de la novela, pues se trata de una figura específicamente femenina. El vínculo que se genera con esta imagen es reforzado por la autorreferencia de la voz narrativa, en el campo ontológico, en género femenino. En medio del altercado que se produce entre la voz narrativa y su padre por el helado de frutilla, ella se describe: “Yo, estremecida, trémula, húmeda, con el vaso de helado en una mano y la cucharita en la otra, la cara roja y descompuesta en un rictus de angustia, no estaba menos inmovilizada” (19). Pensarse en femenino, sobre todo en esa situación de profundo estrés, en contraste a la referencia en masculino que utiliza su padre, construye

una voz narrativa cuya identidad de género no coincide con su sexo. Esa no coincidencia de sexo-género aliena, poco a poco, a la voz narrativa y la sitúa en una posición de desventaja.

Por otro lado, la China Iron vive el género de forma distinta, en tanto que, en un comienzo, su identidad de género no difiere de su sexo. Es más, es el viaje por la Pampa, y todo lo que este conlleva, lo que le permite expandir sus horizontes, antes limitados, de conocimiento sobre sí misma y sobre el mundo. Previo a su partida Tierra Adentro, la China solo conocía lo que le había sido mostrado, lo cual fue, en su mayoría, un aprendizaje desde la violencia. En las primeras páginas de la novela, la voz narrativa, refiriéndose al asesinato, a manos de Fierro, del Negro, relata: “Me gusta pensar esto aun de ese que era él, lo mató para enviudarla a la Negra que me maltrató media infancia como si yo hubiera sido su negra” (13). Si bien la primera alusión al término *Negra* hace referencia a un apodo, en función a la raza; la segunda alusión toma el rol de un eufemismo de *esclava* y hace referencia al maltrato de las personas afrodescendientes tras la colonización.

En este sentido, la infancia de la China se redujo a una continua esclavización por parte de su cuidadora. Pierre Bourdieu (2000), sobre la división dual de los sexos, señala que “se presenta a un tiempo, en su estado objetivo, tanto en las cosas (en la casa por ejemplo, con todas sus partes ‘sexuadas’), como en el mundo social y, en estado incorporado, en los cuerpos y en los hábitos de sus agentes, que funcionan como sistemas de esquemas de percepciones, tanto de pensamiento como de acción” (10). La división sexual cobra notoriedad en la novela mediante el discernimiento de que la violencia infantil que sufre la China se produce a partir de su sexo femenino, en tanto que la violencia se reduce a su rol como china (jerga argentina para empleada doméstica) dentro de los espacios sexuados de la casa.

De manera que el lugar que habita la China está reducido por la explotación y, por necesidad, debe encontrar otro. Sobre un intercambio con la Negra, la voz narrativa recuerda: “Cuando yo era muy chica, me dijo que me había encontrado en un baúl en la puerta de su casa. Había un baúl en su casa, de madera lustrada, mucho más hermoso que cualquier otra cosa en todo el caserío. Yo me metía adentro con charqui y agua, cerraba la tapa y me quedaba quietita, hasta respiraba despacio. Esperaba” (61). El interior del baúl se convierte en el único espacio seguro y sagrado de toda la casa para la China. Gastón Bachelard (2000) plantea que “el rincón es entonces una negación del universo. En el rincón no se habla consigo mismo. Si se recuerdan las horas del rincón, se recuerda

el silencio, un silencio de los pensamientos” (127). En el baúl, el rincón de la China, el dolor de su orfandad se manifiesta en un silencio que ella teme interrumpir. Después, ella prosigue: “Hacía lo más parecido a rezar que sabía hacer: le hablaba a ese Dios del que había escuchado algo y le pedía que me sacara de ahí. Repetía esa oración: ‘Sacame de acá por favor señor Dios, sacame de acá señor Dios por favor, señor Dios, por favor señor Dios padre sacame de acá’” (61). El silencio es únicamente interrumpido por la oración desesperada, visceral, que resume su profundo deseo por escapar de la casa de la Negra.

También, la China recuerda: “La negra me pegaba cada día con un palo o con un rebenque, ante cualquier desobediencia. Y sin también. Todavía tengo en la espalda las cicatrices de los rebencazos” (61). El cuerpo marcado de la voz narrativa es el resultado de un ámbito doméstico habitado por la violencia. Michael Foucault (1976) señala que el factor que “va a aplicarse del mismo modo al cuerpo y a la población, que permite a la vez controlar el orden disciplinario del cuerpo y los acontecimientos aleatorios de una multiplicidad biológica, el elemento que circula de uno a la otra, es la *norma* [sic]” (229). Para que exista desobediencia, deben, a su vez, existir normas, y la Negra las utiliza a su conveniencia para regularizar y castigar la vida de la China. Ella narra: “Creo que la Negra empezó a castigarme por eso mismo, por celos, hasta los animales los sienten, cuando el Negro empezó a manotearme” (75). El abuso de la Negra que, en un principio, era verbal, se transforma en abuso físico a partir de las intenciones sexuales que desarrolla el Negro hacia la China. La experiencia de la voz narrativa es, en última instancia, la normalización en el orden social del abuso y la precariedad del sexo femenino. La China continúa: “Yo me lo escapaba, desde que había llegado a la casa me daba miedo ese negro borracho y sin dientes, trataba de refugiarme en ella pero me recibía a las puteadas y los golpes así que empecé a irme lejos del fuego” (75). Es decir, la causa y la consecuencia del castigo que recibe se reduce a su condición de mujer.

Asimismo, la infancia juega un rol central en la construcción del lugar de enunciación de César. Sus seis años cobran peso cuando, tras repetirle a su padre que le es imposible seguir comiendo el helado de frutilla porque le parece asqueroso el sabor, el padre responde: “¿Sabes qué debe ser? Que te dio impresión lo frío. No el gusto, sino lo frío que está. Pero enseguida te vas a acostumbrar y ver lo rico que es” (15). La voz de César es eliminada completamente, pues, el padre, la figura de autoridad, designa el sentido de sus palabras. Si no es lo que el padre quiere escuchar, no importa lo que César quiera decir. En este sentido, la ley del padre es la ley del patriarcado, pues, a través de su voz, el sistema social patriarcal se filtra para cumplir su objetivo de regularizar su

cuerpo. Segato indica que “la coacción de orden psicológico se constituye en el horizonte constante de las escenas cotidianas de sociabilidad y es la principal forma de control y de opresión social en todos los casos de dominación” (114). En este sentido, la violencia moral que practica el padre sobre César es una manifestación de su dominancia. La voz narrativa continúa: “Lo peor era que papá, por haber comido tan de prisa su helado, tenía la lengua entumecida y hablaba como yo nunca lo había oído, con una torpeza que me lo hacía más feroz, más incomprensible, muchísimo más temible” (17). Si bien el castigo no tiene lugar, pues el encuentro termina con el arresto del padre, la amenaza es la herramienta utilizada para forzar a César dentro de los lineamientos de la convención social.

Posteriormente, mientras César y su padre se observan, ambos conscientes del abismo de incomunicación que los separa, César se pregunta si debería repetirle su repulsión hacia el helado, y piensa: “era algo que no valía la pena decir, que aún después de decirlo seguía en mí, incomunicable. Porque a él le gustaba, le parecía exquisito” (18). Entonces, la voz narrativa es despojada de su derecho de decisión frente a la palabra del padre, pues esta es la norma. Además, ella reflexiona: “Toda relación, incluida (y sobre todo) la mía con papá, tenía sus reglas” (24). De manera que la voz narrativa es consciente no solo de las reglas que determinan la relación con su padre, sino de quién define dichas reglas. César entiende que en un mundo adultocéntrico, la palabra del infante no tiene peso.

De regreso a la China, esta cae en cuenta de que la misma lógica patriarcal se maneja en la hacienda de José Hernández, al ser esta, en palabras del estanciero, “la punta de lanza de la nación” (106). La lanza como un falo erecto funciona bajo las normas del patriarcado y se muestra como un espacio peligroso para la mujer. Hernández, teniendo en mente que la China es un hombre, cuestión a la que regresaré más adelante, le dice: “Podés empezar acá si no empezaste todavía, tengo unas chinitas que están ricas como pastelitos recién horneados, nuevitas, yo no las pruebo a todas, algunas nomás, que soy un hombre grande ya y tengo que elegir bien qué bocados muerdo” (122). En primera instancia, la referencia a las trabajadoras de la hacienda como *chinitas* señala la perspectiva de la mujer como una masa homogénea de limitadas utilidades, a la disposición de la voz al mando, es decir, el hombre blanco cisheterosexual. En segundo lugar, la alusión de ellas como bocados de comida es un indicador de la relación animal predador-presa que se desarrolla a través de la mirada deshumanizante del hombre sobre la mujer. Esa es, precisamente, la perspectiva que tenían tanto el Negro como Fierro sobre

la China. Si bien la interseccionalidad de factores sociales influye en la aproximación que tiene el resto hacia un individuo, el género femenino, y las disidencias de género, está ubicado por debajo del masculino en la estructura jerarquizante del género. Entonces, sobre Miss Daisy, una mujer extranjera, Hernández relata: “Y la violaron de a cinco, le pegaron con el rebenque hasta hacerle saltar uno de esos ojitos celestes como el cielo manso, le hicieron caer tres dientes y le dejaron media cabeza sin cuero cabelludo” (108). Las chinitas y Miss Daisy forman parte del mismo objeto sexualizado, así como los gauchos y Hernández, pese al intento del segundo de resaltar alguna diferencia, son parte del mismo cuerpo denigrador. Finalmente, respecto al castigo de incineración en vida que lleva a cabo la extranjera, el estanciero, hipócritamente, pronuncia: “hay cosas que no se le hacen a un hombre, sea cual sea su crimen” (110). Es decir, los hombres, por su condición de hombres cisgéneros, figuran dentro de la categoría de cuerpos que importan, mientras que Miss Daisy, por su condición de mujer, es un cuerpo desechable.

La vida de César también se presenta como desechable, estado que se va concretando, poco a poco, mediante su completa marginalización por parte de las estructuras jerarquizadas como la familia y el género. Acerca de por qué no tiene muñecas, César dice: “No por pobreza o avaricia de mis padres (eso nunca es obstáculo para un niño), sino por otra razón misteriosa...” (58). Claramente, esa razón es la fragmentación del modelo del género. César, de sexo biológico masculino, al jugar con un objeto asignado para el sexo femenino subvertiría los roles de género, parte central de esta matriz. El factor social que entrecruza a la dismorfia de género de la voz narrativa es la clase socio-económica. César continúa: “Dentro del misterio, empero, la pobreza era una razón. Y ahora lo iba a ser más. Ahora íbamos a ser pobres de verdad, mamá y yo, abandonadas, solas” (58). La soledad que siente Aira es compartida, por necesidad, con su madre. Sin la presencia del padre, proveedor de la casa, ambas deben encontrar una manera de sobrevivir. César indica: “Mi mamá era mi mejor amiga. Pero no por una elección que me definiera, ni por elección de cualquier otro tipo sino por necesidad. Estábamos solas, aisladas” (77). La ausencia del padre y, como consecuencia, la suspensión de un ingreso estable es el resultado de un mandato completamente patriarcal dentro de la familia nuclear. Es así que la madre de Aira debe ingresar, por primera vez, en el campo laboral y consigue un trabajo de planchadora. Refiriéndose a que no admiten niños en el inquilinato donde su madre y ella arriendan un piso, la voz narrativa relata: “Conmigo habían hecho una excepción porque no tenía hermanos, porque mamá estaba desesperada, y sobre todo porque les dije que era retrasada mental, cosa que mi aspecto

hacían tan verosímil” (78). El parecido a una persona con enfermedad mental reafirma la perspectiva que tiene el resto sobre la voz narrativa como alterna, pues, dentro del orden social, las personas con enfermedades mentales también son considerados como, de regreso a Butler, cuerpos que no importan.

Por otra parte, la infancia de la China también es atravesada por una unión marital a la fuerza. Ella cuenta: “Fui su negra: la negra de una Negra media infancia y después, que fue muy pronto, fui entregada al gaucho cantor en sagrado matrimonio” (13). La China es un sujeto carente de agencia, la capacidad de decidir le es arrebatada. Segato, sobre el patriarcado simbólico, señala que “acecha por detrás de toda estructura jerárquica, articulando todas las relaciones de poder y de subordinación” (121). De manera que toda estructura jerarquizada, como la perteneciente a las instituciones familiar y marital, opera bajo los lineamientos patriarcales. En esta misma línea, Paul B. Preciado (2002) indica que “los hombres y las mujeres son construcciones metonímicas del sistema heterosexual de producción y de reproducción que autoriza el sometimiento de las mujeres como fuerza de trabajo sexual y como medio de reproducción” (22). En este sentido, la mujer biológica es reducida al rol impuesto de reproducir sujetos que perpetúen el orden de las cosas.

Entonces, el ciclo de violencia no termina para la China en su infancia, solo se transforma. Ella advierte: “Me pesó Fierro, antes de cumplir 14 ya le había dado dos hijos” (13). Como víctima de la máquina del patriarcado, la China es obligada a pasar de su etapa preadolescente a la maternidad. Hasta ese momento, su habitar en el mundo había sido minimizado a un objeto reusable, sexual y reproductor. Por lo tanto, no es gran sorpresa cuando la China, refiriéndose a la captura de su marido por el cuerpo militar, anuncia: “Jamás pensé en ir tras Fierro y mucho menos arriando a sus dos hijos” (13). La absoluta negativa de ir en busca de su marido y la referencia a los hijos como de pertenencia ajena, aspecto que cambia en su reencuentro, simboliza el rencor que la China le guardaba a Fierro. Ella encuentra, en la ausencia de su marido, la libertad de las reglas cisheteropatriarcales que regían en su pequeña choza compartida.

El abandono de la nación se presenta como una peripecia que reconfigura al personaje de la China. Tierra Adentro, la voz narrativa se percató por primera vez de sí misma y del mundo que la rodea. Sin la naturalización de la norma, ella puede desarrollar un ojo crítico. La China relata: “Y empecé a percatarme de las otras perspectivas; no era lo mismo el mundo desde los ojos de la reina, rica, poderosa, dueña de las vidas de millones de personas, hartas de joyas y comidas en sus palacios [...], que el punto de vista

de, por ejemplo, un gaucho en su tapera con sus cueros y sus fogatas de bosta” (32). La protagonista adquiere consciencia del lugar privilegiado de uno y el lugar precario de otro, y reconoce que existe una brecha entre ambos. Ella continúa: “Para una, el mundo era una esfera llena de riquezas que eran suyas y debía mandar extraer de todas partes; para el otro, un plano a galopar buscando vacas, degollando enemigos antes de ser degollado o huyendo de levas y batallas” (32). La cotidianidad de ambas partes se muestra completamente distintas, pero, sobre todo, la aparición de perspectivas diferentes va de la mano del desarrollo de una perspectiva otra acerca de su propia cotidianidad.

En la seguridad que le ofrece la carreta y la compañía de Liz, la protagonista conecta con el despertar sexual que le fue violentamente usurpado. Acerca de Liz, la China narra: “Acercó mi cara a la suya y me besó en la boca. Me sorprendí, no entendí, no sabía que se podía y se me había revelado como una naturaleza” (39). Como al dasein heideggeriano, el mundo y un sinfín de posibilidades se le revelan a la China, mientras que lo aprendido en el interior del espacio nacional se manifiesta como falaz. Butler (2007) menciona que “la heterosexualización del deseo exige e instaura la producción de oposiciones discretas y asimétricas entre ‘femenino’ y ‘masculino’, entendidos estos conceptos como atributos que designan ‘hombre’ y ‘mujer’” (72). Al ser estas categorías particulares de la división dual del género, el cual, de regreso al planteamiento de Walsh, es un campo relacional que atraviesa la estructura vital, la heterosexualización del deseo es el producto de dicha división.

Butler continúa: “La matriz cultural —mediante la cual se ha hecho inteligible la identidad de género— exige que algunos tipos de ‘identidades’ no puedan ‘existir’: 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” (72). Es decir, en el espacio nacional, el quiebre de la heterosexualidad resultaría, tanto para la China como para Liz, en su completa exclusión. Hernández, refiriéndose a Fierro acostado con un hombre, advierte: “Les di estaca a los dos pero soy grande y conozco mundo: a esos putos no hay estaca que los enderece” (121). La voz del estanciero es la voz del patriarcado, la violencia dirigida hacia los cuerpos de deseo no heterosexual se manifiesta como el curso *natural* de las cosas, pues se trata de un acto que incomoda a quien recibe los privilegios otorgados por la cisheterosexualidad. En este sentido, la incomodidad de Hernández nace del miedo de la subversión del orden y, por extensión, la pérdida de dichos privilegios. Por esta razón, las conductas sexuales no heteronormadas de la China y Liz tienen lugar en la seguridad del cuarto y de la carreta.

El escape del espacio nacional, el viaje por el desierto, la toma de conciencia de su lugar en el mundo y la gran diferencia frente al lugar que ocupa un hombre, la exploración sexual por fuera de la heteronorma, son apenas algunos elementos que moldean a la China, quien, en las últimas páginas de la novela, se reconoce como un “alma doble” (181). Además de recoger los planteamientos de feministas indígenas que se muestran en desacuerdo con la formulación de un origen colonial del patriarcado, Walsh reúne la existencia de un “modo-muy-otro del género” (176) en las culturas ancestrales. Sobre esto, ella señala: “Lo masculino-femenino en estas culturas ancestrales, y en muchas cosmologías y tradiciones ancestrales africanas también, es un significante de sabiduría y poder espiritual, un componente fundamental, y una metáfora de pensamiento, del cosmos y del universo, y del cuerpo individual” (176). Una vez dentro del microcosmos que abarca al grupo nómada situado, temporalmente, Tierra Adentro, la voz narrativa se despoja de todo aprendizaje que, con violencia, adquirió durante su infancia. Entonces, sin las limitaciones duales de la matriz cisheterosexual, la China accede a la fluidez propia del género y de la sexualidad. Su lugar de enunciación cesa de ser precario y marginalizado, y se convierte en un caleidoscopio, un lugar oscilante que le permite generar conocimiento desde diferentes prismas.

De regreso a la novela de Aira, la institución educativa también se presenta como una estructura de marginalización. El asesinato del heladero, el arresto del padre y la infección alimentaria dejan una fuerte impresión en la voz narrativa y, mientras alucina en el hospital, esta piensa: “Algo se había roto en mí, una válvula, un pequeño dispositivo de seguridad que me permitiera cambiar de nivel” (32). Entonces, al despertar en la cama del hospital, César abraza otra forma de ser en el mundo, una que, por su complejidad, la aliena aún más. Posteriormente regresaré a las estrategias que la voz narrativa utiliza para construir un espacio, tanto ontológico como performativo, donde solo ella habita, pero es importante señalar que se trata de una construcción que es percibida por el resto. Su ingreso tardío a la escuela genera un atraso en el aprendizaje de la lectoescritura, lo cual no hace más que aislar a César, quien busca refugio en su cabeza para dar un sentido a su experiencia escolar.

Finalmente, cuando la madre de César se queja con el rectorado al encontrar la frase: “LACONCHASALISTESPUTAREPARIO” (49) en su diario, la maestra se muestra profundamente herida y, de regreso al salón de clases, pronuncia: “Ustedes son normales, son iguales porque tienen segunda mamá. Aira es tarado. Parece igual, pero igual es tarado. Es un monstruo. No tiene segunda mamá. Es un inmoral. Quiere verme

muerta” (52). Las palabras de la profesora tienen la intención de excluir aún más a la voz narrativa, pues esta es presentada como un otro monstruoso frente a la *normalidad* de sus compañeros. Foucault (2000) indica que “la noción de monstruo es esencialmente una noción jurídica —jurídica en el sentido amplio del término, claro está, porque lo que define al monstruo es el hecho de que, en su existencia misma y su forma, no sólo es violación de las leyes de la sociedad sino también de las leyes de la naturaleza” (61). En este sentido, el carácter monstruoso que le asigna la profesora a César proviene del desafío, en primer lugar, hacia la convención social y, en segundo lugar, hacia la irregularidad de su existencia. Esta última se marca por su rara supervivencia a los cianidos alimenticios. La voz narrativa, refiriéndose a un médico, advierte: “Alguna vez le oí pronunciar la palabra ‘milagro’. Si había milagro, era por completo involuntario” (34). De esta manera, César se convierte en un sujeto que atenta contra las leyes de la naturaleza, acto que lo ubica en el polo opuesto de la normalidad. Se transforma en alguien anormal.

Asimismo, lo propuesto se puede leer bajo el planteamiento de *lo abyecto* de Julia Kristeva (2000), quien menciona: “No es por lo tanto la ausencia de limpieza o de salud lo que vuelve abyecto, sino aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden. Aquello que no respeta los límites, los lugares, las reglas. La complicidad, lo ambiguo, lo mixto” (11). César se configura como una persona abyecta en tanto que su existencia perturba el sistema estático del género, su ambigüedad vuelve imposible su categorización. Cuando Foucault, sobre el monstruo, menciona que “es la mixtura de dos sexos: quien es a la vez hombre y mujer es un monstruo” (68), el autor rompe con la idea del cuerpo como único portador de la monstruosidad y alude a la noción de la coexistencia ontológica de los sexos. En este sentido, César, como un personaje monstruoso y abyecto, quiebra la matriz cisgénero y, a su vez, acarrea una indeterminación que resulta aterradora para los demás. La maestra prosigue: “¡No se ensucien con él! ¡No se enfermen con él! No le den ni la hora. No respiren cuando él está cerca, si es necesario muéranse de asfixia pero no le den ni bolilla. ¡El monstruo mata!” (53). La indefinición es presentada por la maestra como una infección viral y, a través de su discurso maginalizador, ordena a los compañeros de César a permanecer alejados de ella. Sin amigos ni apoyo de la maestra, sin la presencia del padre y la actitud inadvertida de la madre, la voz narrativa, huérfana, se enfrenta a un mundo de completa soledad.

En fin, tanto César como la China, son, a la vez, sujetos subalternos y sujetos dicentes. Sus lugares de enunciación son transformados por pensamientos fronterizos que

nacen a través de las categorías sociales que los atraviesan. El género fluctuante, la clase socioeconómica media-baja, la corta edad (entre la infancia y la adolescencia) y la sexualidad fluida son los factores sociales que más intervienen en el desarrollo de ambos personajes y, frente al trato alienante y machista que reciben, estos desarrollan una perspectiva del mundo que difiere de la convencional. En ese cambio de perspectiva yace la potencia del lugar de enunciación como una herramienta creadora de nuevos sentidos. A continuación, realizaré una indagación sobre la importancia del discurso en la configuración de las máquinas del género y la sexualidad, y el proceso de subversión discursiva que ocurre en ambas novelas. Además, profundizaré sobre las estrategias narrativas que tanto Cabezón Cámara como Aira aplican para la construcción de personajes fluidos, quienes devienen perpetuamente.

Capítulo segundo

Fronteras discursivas y devenires subversivos

En el capítulo en cuestión, como punto inicial, examinaré la manera en que ambos autores transgreden el discurso hegemónico sobre el género mediante la creación de personajes marginales que no solo desafían las marcas gramaticales sino modifican sus espacios de enunciación. En esta línea, indagaré cómo la alteración de estos lugares habilita diversos devenires, líneas de fuga, que fragmentan las lógicas opresivas que regularizan la estructura social.

1. La palabra enmascarada, desbordada, travestida

Julia Kristeva (1988) estudia las diferentes aproximaciones que se han realizado, en diferentes épocas, hacia el sistema lingüístico. La autora detiene su recorrido en el psicoanálisis y, a partir de la observación del sueño como un sistema también significativo, plantea que “el sujeto no es, se hace y se deshace dentro de una topología compleja en que se incluyen al otro y su discurso” (247-8). En este sentido, el sujeto hablante se configura dentro de una dinámica discursiva frente a otro hablante que forma parte de la misma dinámica. De igual manera, Butler (2002) menciona que “afirmar que el discurso es formativo no equivale a decir que origina, causa o compone exhaustivamente aquello que concede; antes bien, significa que no hay ninguna referencia a un cuerpo puro que no sea al mismo tiempo una formación adicional de ese cuerpo” (31). En otras palabras, el discurso se muestra como una herramienta de formación humana que, de una u otra forma, homogeniza al cuerpo social.

Entonces, el género está constituido como un mecanismo determinado por un discurso que, al ser parte de las reglas de la convención social, regulariza a los individuos que conforman el colectivo. En este sentido, Butler (2007) señala: “Si el género mismo se naturaliza mediante las normas gramaticales, como sostiene Monique Wittig, entonces la alteración del género en el nivel epistémico más fundamental estará dirigida, en parte, por la negación de la gramática en la que se produce el género” (23). De manera que este ha sido pensado a la luz de las mismas normas gramaticales que sostienen una división binaria conformada por opuestos, pues, de acuerdo a la línea de Butler, el género es

discursivo, ergo, una construcción. La filósofa advierte: “Esto no quiere decir que todas y cada una de las posibilidades de género estén abiertas, sino que los límites del análisis revelan los límites de una experiencia discursivamente determinada” (58-9). Es así que los límites discursivos en que se ha desarrollado la producción y distribución del conocimiento sobre el género develan, al mismo tiempo, una matriz limitada que simplifica la clasificación de los individuos. Butler continúa: “Esos límites siempre se establecen dentro de los términos de un discurso cultural hegemónico basado en estructuras binarias que se manifiestan como el lenguaje de la racionalidad universal” (59). En este sentido, la transgresión de la epistemología del género implica, entre otras cosas, la transgresión del discurso en el que este se configura.

Las novelas de Aira y Cabezón Cámara se presentan como transgresoras de los discursos hegemónicos sobre el género y la sexualidad. Ambas, desde un comienzo, desestabilizan las expectativas sociales, mientras que, a su vez, habilitan nuevas formas de estar-en-el-mundo. En *Cómo me hice monja*, Aira crea un personaje principal cuya característica central es la fluctuación. Kulawik (2009), en su análisis sobre diferentes obras, menciona que “por medio de un uso específico de la lengua, los narradores pretenden ‘travestir’ (o intervenir y a la vez cuestionar) el sentido unívoco del sexo, discernido convencionalmente en nuestra sociedad en términos binarios como masculino o femenino” (25-6). En la novela, la autorreferencia de César en género gramatical femenino en contraste a la referencia, por parte del cuerpo social, en género gramatical masculino devela una identidad de género que difiere a la que, de acuerdo a los mecanismos regularizadores de la estructura social, le corresponde a su sexo biológico. No es arbitrario que sea la voz de su padre (voz del patriarcado) la que irrumpe su autorreferencia en femenino, pues cumple con la intención del discurso cisheteronormado: encarcelar a los individuos en el interior de un cajón específico del aparato dual sexogenérico.

Si bien la ruptura de la correlación cisheteronormada entre identidad de género / género gramatical es un comienzo para la transgresión del discurso, este proceso no se agota ahí. Preciado indica que “lo que hay que sacudir son las tecnologías de la escritura del sexo y del género, así como sus instituciones. No se trata de sustituir unos términos por otros. No se trata tampoco de deshacerse de las marcas de género o de las referencias a la heterosexualidad, sino de modificar las posiciones de enunciación” (23). Los espacios desde donde se enuncia, previo a tomar la decisión de modificarlos, son el resultado del discurso elaborado por los grupos de poder sobre grupos minoritarios. Ese es el caso de

César y su padre, quien utiliza un discurso que, a través de la etiqueta, busca excluir a la voz narrativa. Él le dice: “A todo el mundo le gustan los helados [...] A todo el mundo menos a vos, que sos un tarado” (15). El padre establece una división entre César y el resto de personas, y resalta que en la voz narrativa reside una alteridad que el resto no comparte.

Durante la escena del helado que abre el libro, la voz narrativa le dice a su padre: “No sé cómo puede gustarte esa porquería” (14). No obstante, seguido de esas palabras que parecen cargadas de carácter, César establece: “Traté de darle un tonillo de admiración” (14). La voz narrativa conoce de primera mano la personalidad iracunda de su padre y, al estar permanentemente expuesta ante la misma, utiliza tácticas, como la disuasión, para evitar engrandecer esa ira. Sin embargo, cuando esa táctica falla, César siente que no puede mantener el control de la situación y recurre al llanto. Lo que tiene lugar en ese encuentro no es un berrinche, no se trata de una voz narrativa obstinada porque no le gusta el sabor del helado, sino que se trata de un despliegue de ansiedad infantil causada por el temor ante la reacción violenta del padre. De ahí, el doble sentido que rescato de las palabras de César: “Papá me arrancó la cucharita cargada y me acercó a la boca. Mi única defensa habría sido cerrarla, y no volver a abrirla nunca más” (16). Aira intenta rehusarse a probar otro bocado y, al mismo tiempo, impedir que otro sonido, otra palabra, salga de su boca. En su silencio está la única defensa ante la ira del padre.

Michael Foucault (2005) refiriéndose a los procedimientos excluyentes, plantea que “el más evidente, y el más familiar también, es lo prohibido. Uno sabe que no tiene derecho a decirlo todo, que no se puede hablar de todo en cualquier circunstancia, que cualquiera, en fin, no puede hablar de cualquier cosa” (14). En este sentido, Aira utiliza como estrategia discursiva lo que Josefina Ludmer (2017) determina como parte de las *Tretas del débil*: “saber sobre el no decir” (246). Sobre todo, la voz narrativa busca mantener en silencio la no correlación entre su sexo y su identidad de género, lo que para el resto sería un indicador de otredad.

Si bien César sabe sobre el no decir, a su vez, sabe qué decir. Tras el cambio que sufre por el encarcelamiento del padre y los delirios causados por la infección alimentaria, constata: “yo había entrado para siempre en el sistema de la acumulación, en el que nada, nunca, queda atrás” (33). En contraposición al silencio, César desarrolla estrategias discursivas que reflejan un perpetuo estado de desbordamiento. Severo Sarduy (1972) señala que “el espacio barroco es el de la superabundancia y el desperdicio. Contrariamente al lenguaje comunicativo, económico, austero, reducido a su

funcionalidad —servir de vehículo a una información—, el lenguaje barroco se complace con el suplemento, en la demasía y la pérdida parcial de su objeto” (1401). De manera que un discurso barroco es el que desarrolla la voz narrativa con el fin de esconderse a sí misma detrás del artificio lingüístico. Ella plantea: “Yo estaba en un delirio constante, me sobraba tiempo para elaborar las historias más barrocas” (27). En las historias compuestas por mentiras rebosantes que César crea está el escondite perfecto para ocultarse a sí misma.

Sobre las preguntas acerca de su bienestar que le hace el médico, César constata: “La mera negativa era demasiado aleatoria, porque a veces la nada puede ser la respuesta acertada, y yo jamás habría dejado mi suerte en manos del azar” (34). La respuesta monosilábica está fuera de consideración porque, por su brevedad, no puede tomar el control de la historia que está contando, la suya. Además, la voz narrativa, como algunas de sus técnicas discursivas, señala: “me hacía la sorda a una pregunta, y cuando él formulaba la siguiente, yo respondía a la anterior, con la mentira por supuesto; respondía, siempre falaz, a un elemento de la pregunta, por ejemplo a un adjetivo o a un tiempo verbal, no a la pregunta en sí” (35). César reconoce la hostilidad de su cotidianidad y, con el fin de manipular a la misma, utiliza la evasión y la mentira.

El desarrollo de estas estrategias discursivas señala a una voz narrativa que utiliza, de acuerdo a Mignolo, a su lugar de enunciación como una herramienta epistemológica. La construcción de conocimiento y de sentido responde a su lugar marginal. Cuando Aira y su madre se suben al colectivo para visitar a su padre en la cárcel, Aira encuentra que es una buena oportunidad para desplegar una de sus historias barrocas y decide pretender que no sabe sobre el paradero de su padre. César narra: “Yo estaba lanzada. Los pasajeros del colectivo ya habían entrado en la historia, lo que me excitó fuera de toda medida. Porque yo era la dueña de la historia” (55). De nuevo, controlar el relato es su mayor deseo porque eso le permite dominar la percepción que tiene el resto sobre ella. Aira continúa: “Pero la angustia que yo estaba desplegando en el colectivo era demasiado real. Como siempre, me las arreglaba para confundirla. Era fácil: no tenía más que confundirme a mí misma” (56). El desconcierto que le origina a su madre nace a partir de un desconcierto propio, pues la voz narrativa se pierde a sí misma en la historia que construye. Cuando pregunta si su padre está muerto al igual que su abuela, admite: “nunca se hablaba de ‘abuelita’ en casa. Era un detalle que incluí para dar verosimilitud a la escena” (56). Es decir, la mitomanía de Aira obedece al factor de verosimilitud de todo discurso y lo utiliza a su conveniencia para recibir credibilidad.

Tras llegar a la cárcel y perderse cerca de un tragaluz, César elabora una ensoñación que explicaría su desaparición: “Fue mi papá. Él me atrapó y me llevó a un lugar... Me escondió para usarme como rehén en la fuga que planea con sus cómplices” (61). La historia que toma forma en su cabeza involucra a su padre, figura de violencia. Mientras perfecciona, complica, su ensoñación, la voz narrativa piensa: “El mentiroso experimentado sabe que la clave del éxito está en fingir bien la ignorancia de ciertas cosas” (61). Fingir que desconoce algo es otra estrategia que utiliza para elaborar un discurso verosímil, un discurso que oculta la verdadera razón del deseo que siente porque su padre permanezca encarcelado. César piensa que el director sí creería su mentira, pero: “Papá, no; papá conocía mis trucos, él *era* [sic] mis trucos... Lo sabría, y me lo perdonaría, así le costase diez años más de cárcel” (61). Es decir, el padre es la razón central de la necesidad de enmascaramiento que siente la voz narrativa, una narradora poco fiable.

Por otro lado, la obra de Cabezón Cámara le da una voz a la China Iron, personaje que en el poema épico de Hernández se mantiene en silencio. Hernández (1897) escribe: “Y sentao junto al jogón / a esperar que venga el día, / al cimarrón le prendía / hasta ponerse rechoncho, / mientras su china dormía / tapadita con su poncho” (vv. 145-150). El autor introduce a la esposa de Fierro como un ornamento de su pertenencia, más nunca como una persona autónoma. Es, precisamente, la autonomía lo que le devuelve Cabezón Cámara a la China con su reescritura. Preciado plantea: “En el marco del contrato contra-sexual, los cuerpos se reconocen a sí mismos no como hombres y mujeres, sino como cuerpos parlantes, y reconocen a los otros como cuerpos parlantes” (18). Como una obra contra-sexual, *Las aventuras de la China Iron* recoge cuerpos parlantes que enuncian desde lugares fronterizos. Tras una unión marital a la fuerza, ella narra: “Dejé de hablar. Ya no había nada que hacer” (76). La pérdida del lenguaje, el silencio, se genera por la impotencia que le produce sentir que su libertad ha sido arrebatada. En esa posición de violencia y abuso, la China pierde su voz.

En cambio, para presentarse como un cuerpo parlante, la China reclama su nombre propio. En primera instancia, sobre el bautizo que le realiza Liz, ella comenta: “China Josephine Iron, me nombró, decidiendo que, a falta de otro, bien estaría que usara el nombre de la bestia de mi marido; yo dije que quería llevar más bien el nombre de Estreya, China Josephine Star Iron entonces” (22-3). Se trata de un nombre que hace alusión a un término usado en violencia, un nombre sugerido por Liz, uno igual al de su perro, y el apellido de su marido. La fluctuación del nombre completo de la China al inglés tampoco

es arbitraria, se trata de una parte del proceso de liberación de las ataduras del proyecto de nación. La lengua inglesa representa para la China el quiebre de las ideologías aprendidas dentro del espacio nacional.

Durante el trayecto, Liz ayuda a la China a completar un travestismo hacia el género masculino y, a su vez, su nombre es travestido. Cuando la China, su perro Estreya y Liz se encuentran con Rosario, el domador de animales, este a cambio de un asado les pide ayuda ordeñando las vacas, y Liz le pregunta a la China: “Jo, would you do it?” (44). El travestismo del nombre no solo es esencial para que exista una correlación con su apariencia, sino que habilita para la China un espacio de poder, un espacio privilegiado que gozan quienes no difieren del marco hombre-masculino. Si bien el travestismo del nombre responde a las lógicas cisheteropatriarcales, pues la China busca ocultar su género, dichas lógicas no se extienden a otros personajes. Preciado señala que “para evitar la reapropiación de los cuerpos como femenino o masculino en el sistema social, cada nuevo cuerpo (es decir, cada nuevo contratante) llevará un nuevo nombre que escape a las marcas de género, sea cual fuese la lengua empleada” (29). Entonces, Rosario y Estreya portan un nombre que desafía las marcas de género.

De esta manera, se construye una fluidez nominal que va a la par con la fluidez de género que manifiestan ciertos personajes. La China narra: “Para poder irse hay que hacerse otro. No sé cómo lo sabía, era tan niña entonces; me estaba yendo con la velocidad y la fuerza de una locomotora” (45). El trayecto en la carreta también es un trayecto interno que transforma a la protagonista, a partir del reemplazo del conocimiento estático, propio del espacio nacional, por el conocimiento fluido, propio del viaje. De la misma manera, Martín Fierro quiebra completamente el modelo cishetero mediante el travestismo nominal. La China cuenta: “La misma Fierro, que acá en las islas tomó el nombre de Kurusu, —nombre de kuña de guaraní y homenaje al que la hizo hembra, significa, sí, cruz—, Kurusu Fierro ha sido jefa en tiempos de guerra con los guaraníes” (181). En contraposición a la reapropiación del nombre que aborda la China, Martín Fierro abandona el suyo. El significado simbólico que implica este abandono alude al quiebre de la construcción homogénea de la identidad argentina, enfocada en el género y sexo masculino, y el nombre en la lengua imperial, el español.

Mignolo (2003) se pregunta: “¿Puede pensar el Estado desde la diferencia colonial? En principio no, ya que la colonialidad del poder está inserta en el Estado y

¹ Jo. ¿lo harías? (la traducción me pertenece).

como tal *reproduce* [sic] la diferencia colonial, y reprime las posibilidades de *pensar a partir* [sic] de ella” (339). Es decir, las herramientas epistemológicas que se aprenden en el espacio estatal reproducen la subalternización del conocimiento producido por fuera de Occidente. De manera que esta dinámica impide la exploración de otras formas de producir y distribuir el conocimiento dentro de los espacios regularizados por el Estado. Además, el autor señala: “el lenguaje es el momento en el que ‘una lengua viva’ [...] se describe a sí misma como un ‘modo de vivir’ en la intersección de dos (o más) lenguas” (340). Es así que la construcción de sentidos está determinada por la manera en que se percibe y practica el lenguaje.

Mientras que el bilenguaje es “el desplazamiento de las lenguas hegemónicas e imperiales (español e inglés) y su relocalización en la perspectiva de las lenguas amerindias” (Mignolo, 346). La práctica del bilenguaje es precisamente lo que adquiere la China y sus acompañantes al arribar Tierra Adentro. Cuando el trío llega al espacio que ocupa el pueblo mixto de los selk’nam, tehuelches y winca, estos aprenden lenguas amerindias. En un intento por describir el paisaje, la China señala que era de un “verde hermoso, vivo, de mil matices, tantos que no alcanza una palabra para contenerlos y empezamos a inventar otras para nombrarlos” (176). La China desplaza su lengua materna, el español, y su segunda lengua, el inglés, para relocalizar a la lengua amerindia, pues descubre deficientes a las lenguas hegemónicas. Ella continúa: “Usamos las palabras guaraníes, *aky* para el color tierno de los brotes, *hovy* para el casi azul de todo el follaje cuando se acerca la noche, *hovyũ* para la intensidad de casi todo el verano” (176). A través del guaraní, una lengua viva, la China puede acceder a una nueva forma de crear sentido, mediante la percepción de un mundo que, bajo las lenguas hegemónicas, era imperceptible. También, el pueblo migrante del que forman parte se convierte en “Ñande además de Iñchiñ” (176), un *Nosotros* en diferentes lenguas amerindias. Este bilenguaje reconfigura por completo su estar-en-el-mundo, a través de un tránsito de la individualidad a la colectividad.

2. Figuras oscilantes, líneas de fuga

De principio a fin *Las aventuras de la China Iron* se percibe como un recorrido fluido a partir del cual se consolida el personaje de la China. En las primeras páginas, ella señala: “La falta de ideas me tenía atada, la ignorancia. No sabía que podía andar suelta, no lo supe hasta que lo estuve y se me respetó casi como a una viuda” (14). En este

sentido, estar *atada* a un espacio hace referencia a un sedentarismo impuesto por el orden social heteropatriarcal, base de la idea de nación. El lugar que ocupa la China en un comienzo está tan marginalizado que ella se muestra ignorante a la posibilidad de traspasar las fronteras del espacio donde nace. La desaparición de su marido desbloquea una nueva forma de percibir el mundo. Cuando la China emprende su viaje con Liz y Estreya en la carreta, el trayecto que realizan es, a su vez, simbólico: la China se construye a partir de ese viaje mediante un continuo devenir.

Gilles Deleuze y Félix Guattari (2004) señalan que “devenir es, a partir de las formas que se tiene, del sujeto que se es, de los órganos que se posee o de las funciones que se desempeña, extraer partículas, entre las que se instauran relaciones de movimiento y de reposo, de velocidad y de lentitud, las más *próximas* a lo que se está deviniendo, y gracias a las cuales se deviene” (275). De manera que se trata de un procedimiento que consiste en entrar en contacto con las partículas de lo que se desea devenir. No obstante, los autores indican que no es “una semejanza, una imitación y, en última instancia, una identificación” (244). En lugar de una transformación, real o mimética, en algo más, devenir es un proceso lleno de fluidez que no posee origen ni fin; al contrario, es dicho proceso.

A partir de este término, se puede considerar la obra de Cabezón Cámara como una novela sobre el devenir, en tanto que el desarrollo de la protagonista se marca a partir de su experimentación de diversos devenires. En primera instancia, cuando Liz bautiza a la China con su nombre, esta señala “ese día me hice lady para siempre” (22). Es decir, no es hasta la salida de su tapera que la China deviene-mujer. Deleuze y Guattari plantean como ejemplo de entidad molar a “la mujer en tanto que está atrapada en una máquina dual que la opone al hombre, en tanto que está determinada por su forma, provista de órganos y de funciones, asignada como sujeto” (277). En este sentido, el devenir-mujer de la China únicamente sucede tras posicionarse por fuera del sistema dual y represor sexogénico al contagiarse de partículas de microfeminidad mediante su contacto con Liz. Entonces, la China, como entidad molar, se presenta como una madre y esposa adolescente cuya visión del mundo ha sido delimitada por voces que manejan, en el orden simbólico, poder. Mientras que al devenir-mujer la China recupera la potencia femenina que le fue arrebatada.

En esta misma línea, se ubica el devenir de César, pues Deleuze y Guattari mencionan al proceso del devenir como algo que “no es ni uno ni dos, ni relación de los dos, sino entre-dos, frontera o línea de fuga” (293). De manera que cuando César

menciona: “Yo estaba sola, abandonada en un orbe materno” (33), el uso del género gramatical femenino se refiere, en realidad, a su devenir-mujer. En otras palabras, su devenir no abarca un salto al otro polo del género, sino que, al encontrarse entre ambos, se generan líneas de fuga que habilitan otras formas de generar sentidos. Deleuze y Guattari señalan que este devenir no implica “imitar ni adquirir la forma femenina, sino emitir partículas que entran en la relación de movimiento y de reposo, o en la zona de entorno de una microfeminidad, es decir, producir en nosotros mismos una mujer molecular” (277). En última instancia, lo que tiene lugar en el devenir-mujer de César es la creación de una mujer molecular que, al proceder del sexo hombre, fragmenta con el sistema dual del género en tanto que la correspondencia hombre-masculino no ocurre.

Además, los autores plantean que “si todos los devenires son ya moleculares, incluido el devenir-mujer, también hay que decir que todos los devenires comienzan y pasan por el devenir-mujer. Es la llave de los otros devenires” (279). Esto puede percibirse en César, cuyo proceso da paso a un devenir-niña que se desarrolla a lo largo de toda la novela. La voz narrativa, en medio de un sueño alucinatorio, refiriéndose a sus padres, reflexiona: “Y sin embargo... a veces se ponían nerviosos... yo era una niña difícil... una niña problema en algún sentido...” (32). La ambigüedad, el desbordamiento y el barroquismo son algunas características de esta voz narrativa que se inserta en el juego entre la realidad y el sueño alucinatorio y, con ayuda de dichas características, fragmenta la máquina regularizadora del género. Posteriormente, con su “habitual estilo dramático” (58), César piensa: “Eso era yo. La niña que no era. Viva estaba muerta” (58). De tal forma que la voz narrativa, de seis años, es consciente de la formación del marco dual del género y la marginalización que produce el no pertenecer al mismo.

Por otro lado, en la China se desarrollan más devenires, los cuales son influenciados por su movilización espacial. Cuando ella y Estreya se suben a la carreta de Liz, ella relata: “Bañadas, así, en esa entraña luminosa, partimos. Ella dijo ‘England’. Y por ese tiempo para mí esa luz se llamó light y fue Inglaterra” (17). La apertura de una nueva perspectiva se habilita a partir del viaje en la carreta. No obstante, esta nueva forma de pensar y sentir el mundo no es particular de su aproximación al imperio inglés, sino que se produce por el acto de abandonar su tapera. A pesar de no cargar la misma potencia, el desplazamiento también juega un papel relevante en César, pues la mudanza de su familia desde Coronel Pringles, una provincia pequeña, a Rosario, una ciudad grande, marca un punto central en el desarrollo de una nueva forma de percibir el mundo. La voz narrativa, refiriéndose a la mudanza, alude: “nos produjo una sensación inmensa” (11).

Esta sensación es, en realidad, la respuesta a una primera aproximación a la inmensidad de la urbe.

Deleuze y Guattari señalan que “el espacio liso y el espacio estriado, —el espacio nómada y el espacio sedentario, —el espacio en el que se desarrolla la máquina de guerra y el espacio instaurado por el aparato de Estado, no son de la misma naturaleza” (483). Ambos espacios de naturalezas opuestas aparecen en las novelas e influyen en el proceso de devenir de los personajes. En primera instancia, César pasa de un espacio liso a uno estriado. Para Deleuze y Guattari, el espacio estriado es “lo que entrecruza fijos y variables, lo que ordena y hace que se sucedan formas distintas, lo que organiza las líneas melódicas horizontales y los planos armónicos verticales” (487). El orden, el control, la homogeneización, el sedentarismo, son propios de los espacios estriados. Ellos indican que “contrariamente al mar, la urbe es el espacio estriado por excelencia” (489). De manera que tanto Rosario como el lugar natal de la China son espacios estriados en tanto que funcionan bajo las lógicas del aparato estatal.

La voz narrativa relata: “Sentía el anhelo de espacios abiertos, como los había vivido en Pringles” (87). En contraposición al espacio cerrado de Rosario, Aira extraña la apertura y la libertad que brinda la ciudad donde nació. Ella continúa: “Ese espacio, esa felicidad, tenían un color: el rosa. El rosa de los cielos al atardecer, el rosa gigante, transparente, lejano, que representaba mi vida con el gesto absurdo de aparecer” (87). César asocia el recuerdo del espacio liso, Coronel Pringles, con el rosa, color del helado de frutilla que da apertura y cierre a su historia. Los autores continúan: “así como el mar es el espacio liso que se deja fundamentalmente estriar, la urbe sería la fuerza de estriaje que volvería a producir, a abrir por todas partes espacio liso, en la tierra y en los demás elementos —fuera de ella, pero también en ella—” (90). Rosario, la urbe estriada, en esta dinámica complementaria produce un espacio liso para César, quien indica: “Me ganaba la libertad, el vagabundeo. Descubría la ciudad... Sin entrar en ella, claro está, limitándome a mi rincón marginal” (87). La distinción entre la ciudad y el rincón marginal da cuenta de un microcosmos que contiene a uno en el centro y al otro en el margen.

El vagabundeo es una práctica propia del espacio liso, nómada, heterogéneo. En este sentido, desde su rincón marginal, César puede aproximarse al espacio estriado de Rosario, sin interactuar con el mismo. Deleuze y Guattari mencionan que “se puede habitar en liso incluso las ciudades, ser un nómada de las ciudades” (490). De manera que la voz narrativa desarrolla un método para permanecer en su espacio liso dentro del espacio estriado de la urbe. Sobre este método, puesto en práctica con su madre, César

narra: “Lo que yo hacía eran las ‘persecuciones’. La dejaba adelantarse, cien metros más o menos, y me escondía, y la iba siguiendo escondida, yendo de un árbol a otro, de un zaguán a otro” (88). Aira accede al espacio estriado sin formar parte del mismo, pues, en esta dinámica, este juego, ella encuentra su libertad (88).

Deleuze y Guattari apuntan que “viajar en liso es todo un devenir, aunque sea un devenir difícil, incierto” (491). Es así que la partida de la China se convierte en un devenir particular, un devenir nómada. Rosi Braidotti (2000) señala que “el nómada no representa la falta de un hogar ni desplazamiento compulsivo; es más bien una figuración del tipo de sujeto que ha renunciado a toda idea, deseo o nostalgia de lo establecido” (58). Asimismo, la China reconoce las ataduras de la tapera y su salida de la misma como una liberación. Con la mirada fija hacia adelante emprende este viaje, consciente, también, de que necesita el aprendizaje del trayecto previo a regresar con sus hijos.

Al inicio del viaje, la China piensa: “tenía consciencia plena de que todo viaje tiene un final; tal vez en eso, en la experiencia del tiempo como finito, radiquen el fulgor y el relieve de cada momento que se vive, sabiendo que se ha de volver a casa, en una tierra que no es la propia” (53). *Casa* es un término que ella utiliza para referirse al espacio en el que habitó con sus hijos, más no se trata de un espacio al que pertenece. Desde un comienzo, la China se siente extranjera en su propia tierra. Braidotti, refiriéndose al nómada, plantea que “esta figuración expresa el deseo de una identidad hecha de transiciones, de desplazamientos sucesivos, de cambios coordinados, sin una unidad esencial contra ella” (58). Es por esta razón que el cambio de perspectiva que la China adquiere en el camino no puede ser compatible con el marco estático que caracteriza a las categorías identitarias definidas por la nación, pues el movimiento y la fluidez forman parte de la ontología del desplazamiento. Conforme la China se desplaza en la carreta, el espacio se alisa y se crean líneas de fuga, diferentes devenires.

El devenir, como se mencionó previamente, no es la adquisición de una nueva identidad, aunque este proceso puede ser su consecuencia. Más bien, es el resultado de un contagio al extraer las partículas del ser-nómada. Refiriéndose a su vida con la Negra, mujer que la crió, la protagonista relata: “Y tuve vestido y comida y tuve una lengua para hablar y una casa” (74). A pesar del abuso verbal, físico y sexual que vivió junto a la Negra y su marido, la China identifica elementos que le permiten seguir con vida. No obstante, ella no desarrolla un sentido de pertenencia, pues se refiere a estos elementos como adquiridos.

Por otro lado, cuando cruza las primeras palabras con Liz, la China narra: “‘Tea’, me dijo, [...] y eso me dio con la primera palabra en esa lengua que tal vez había sido mi lengua madre” (14-5). El rechazo hacia su lengua materna implica, a su vez, un rechazo hacia el conjunto de experiencias que acumuló con la misma, pues, la China se abre a la nueva perspectiva del mundo que le puede ofrecer una nueva lengua. Braidotti indica que “la verdad del asunto es que, desde el momento en que uno nace, pierde su ‘origen’. Puesto que el lenguaje es el medio y el lugar de constitución del sujeto, de ello se sigue que también es el capital simbólico de nuestra cultura” (45). En la novela, la alusión a un origen particular es una noción que se perderá a medida avanza su viaje. En este sentido, la China, al devenir-nómada, desmantela perpetuamente los metarrelatos que fueron promovidos por el proyecto de nación. Desde el comienzo, cuando la China y Liz se conocen, la primera señala: “éramos un coro en lenguas distintas, iguales y diferentes como lo que decíamos, lo mismo y sin embargo incomprendible hasta el momento de decirlo juntas: un diálogo de loros era el nuestro, repetíamos lo que decía la otra hasta que de las palabras no quedaba más que ruido” (18). La lengua, sistema de signos y columna de la cultura, se disuelve cuando ocurre el devenir-nómada de la China.

El aprendizaje de la lengua del imperio inglés no es el destino final del trayecto lingüístico que emprende la China como sujeto nómada. Al contrario, este devenir permite que ella, junto a sus compañeros de viaje, Liz, Rosa y Estreya, compongan una nueva lengua. Tras escapar de Hernández y sus soldados, la China cuenta: “nos balanceábamos cantando en las dos lenguas y en esa que inventábamos entre los tres y que Estreya ensanchaba con unos ladridos que parecían intentar la misma armonía” (147). En este sentido, la concepción de la lengua como un mecanismo estático se pierde; más bien se recupera la potencia arbitraria de la misma. El trío y el perro se unen para crear una lengua capaz de nombrar la experiencia del devenir-nómada.

Además, el devenir de la lengua es una manifestación más de una multiplicidad de devenires, otra es el devenir-animal. Cuando la China se acerca a ordeñar la vaca cuyo ternero serviría de alimento para el trío, ella relata:

Nos miramos con la cimarrona, subía y bajaba las pestañas en un gesto que yo entendía como de agradecimiento, como si le pesara la leche y la miré y le vi en esos ojos redondos, sin aristas, en esos ojos buenos de vaca, un abismo, un agujero negro hecho de ganas de pasto, de camino, hasta de campos de girasoles creo que le vi ganas en la pupila y también la intención de lamer su ternero. Y se puso a lamerlo nomás y yo bajé la vista y volví a ordeñarla y le puse nombre, Curry. (44)

Esta escena muestra el proceso del devenir-animal, pues la China, mediante el contacto físico y visual, se contagia de las partículas de la vaca hasta devenir una. Mirándole a los ojos, la China encuentra sus propios deseos y, en última instancia, se encuentra a sí misma devolviéndose la mirada. Su objeto de anhelo también es la libertad que brinda el viaje, el hacer camino. Deleuze y Guattari establecen que “el devenir es el proceso del deseo” (275) y desear es justamente lo que hace la China mientras mira los ojos del animal. La interacción entre la vaca y su ternero es lo que ella ansía con sus hijos e incluso se mira reflejada en la adquisición de un nombre. Posteriormente, ella relata: “El aire era una masa viva de animales, el zumbido de las abejas y las moscas y los barigüí y los mosquitos era su respiración y yo empecé a respirar como ellos, me dejé estar en ese ruido grave que a la noche aumentaba por otro más irregular, el del croar de tanto bicho barroso” (147). El devenir-animal de la China es un efecto del perpetuo movimiento espacial. Caminar y cantar sobre la pampa, junto a sus compañeros de viaje, le permite alinearse con la naturaleza animal, pues, para ella, “estar en la pampa era, entonces, como planear en un escenario que no parecía tener más aventuras que las propias” (50). En este sentido, el devenir-nómada le permite fragmentar permanentemente las ataduras impuestas por el orden de los espacios sedentarios, los espacios estriados, y, a su vez, navegar(se) en medio del desierto y el cielo estrellado.

Braidotti menciona al nomadismo como la “progresión vertiginosa hacia la desconstrucción de la identidad: molecularización del yo” (48). Entonces, en medio del desierto de la pampa se diluyen todas las categorías identitarias impuestas por el sistema, incluso el género. Refiriéndose a la lógica que maneja el orden social, Deleuze y Guattari explican que el problema no solo es la oposición binaria del género, sino que “el problema es en primer lugar el del cuerpo —el cuerpo que nos *roban* para fabricar organismos oponibles” (278). En otras palabras, el cuerpo se convierte en el pilar sobre el cual se asienta el mecanismo estático del género mediante la enmarcación del sujeto en un sexo, no solo a partir de sus órganos reproductores, sino que también mediante su fisiología. En este sentido, los órganos del cuerpo humano son manipulados y convertidos en una herramienta de regularización de la vida.

Los autores también señalan que “la reconstrucción del cuerpo como Cuerpo sin órganos, el anorganismo del cuerpo, es inseparable de un devenir-mujer o de la producción de una mujer molecular” (279). Precisamente, ese proceso es capturado por la China al mencionar: “se me escapaba que yo mismo había pasado de china a lady y de lady a young gentleman” (99). El devenir-mujer, como origen de todos los devenires,

permite que la China se edifique como un cuerpo sin órganos y, a partir de este procedimiento, accede a la potencia de la ruptura con el orden establecido. Además, la China, al desplazarse de la tierra regida por estas lógicas opresoras, se aproxima a una nueva forma de vivir, entre otras cosas, el género y la sexualidad.

De manera que la nueva mirada, crítica por supuesto, que adquiere la China dismantela la máquina cisheteropatriarcal. Deleuze y Guattari establecen que “la sexualidad es una producción de mil sexos, que son otros tantos devenires incontrollables. La sexualidad pasa por el devenir-mujer del hombre y el devenir-animal del humano: emisión de partículas” (280). Es así que la sexualidad de la China está vinculada con el perpetuo devenir que desemboca el devenir-mujer. Ella narra: “Y el cuerpo de Liz me tenía como un sol en girasol, cómo me hubiera costado mantener la cabeza erguida sobre los hombros si ella me hubiera dejado de mirar” (54). El escape de la tapera, espacio donde había sido objeto de opresión, y el consecutivo devenir-nómada permiten que la China acceda a la fluidez propia del género y de la sexualidad. Casada con Martín Fierro poseía una mirada sesgada frente a la mujer, mientras que la partida del espacio regularizador habilita una nueva mirada, esta vez, erótica.

Además, el binarismo que determina a la protagonista desaparece y, al contrario, se convierte en un espectro que, al no encasillar, permite la fluidez. Al acercarse a la comunidad mixta yacente Tierra Adentro, ella cuenta: “Así nos vieron, como una caravana regida por una carreta con sus tres personas, una mujer, un hombre y un alma doble, que cantaban en una lengua extraña” (148). Las palabras que utiliza para autodefinirse son *alma doble*, un término amerindio usado para aludir a un cuerpo que contenía tanto un alma femenina como masculina. Walsh señala que la importancia radica en pensar el género “con prácticas que lo desestabilicen, socaven, transgredan e interrumpen; con prácticas que creen, construyan y permitan la interacción, movilidad y el tránsito, y que provoquen las energías espirituales y creativas de lo andrógino como un modo-muy-otro del género” (175). Entonces, como alma doble, andrógina, la China transgrede la división dual del género, mientras se permite oscilar entre los polos de este espectro. La edificación de un cuerpo sin órganos no solo permite la fluctuación en el espectro del género, sino que es la herramienta que abre un sinnúmero de devenires, tanto individuales como colectivos.

Marina Garcés (2013) menciona que “liberarse consistiría en poder crear y transformar colectivamente nuestras condiciones de existencia” (22). Esta transformación es lograda por estas comunidades, pues el nomadismo les permite escapar de cualquier

atadura. Al finalizar la novela, la China indica: “Nos reunimos con nuestros amores, dormimos con ellos esas noches calmas; nos atamos a los troncos más fuertes cuando las tormentas y entre troncos recibimos las correntadas los tres juntos con Estreya acariciando los animales”. Es decir, la China deviene-comunidad y adopta la primera persona del plural: nosotros. De acuerdo a Deleuze y Guattari, “el Universo no funciona por filiación. Así pues, nosotros sólo decimos que los animales son manadas, y que las manadas se forman, se desarrollan y se transforman por contagio” (248). De manera similar, el animal humano no solo deviene-comunidad, sino, por contagio entre otros devenires-animales, deviene-manada, lo cual responde al quiebre total de las lógicas individualistas que funcionan en los espacios sedentarios. En esta misma línea, Garcés plantea:

Más allá de la dualidad unión/separación, los cuerpos se continúan. No sólo porque se reproducen, sino porque son finitos. Donde no llega mi mano, llega la de otro. Lo que no sabe mi cerebro, lo sabe el de otro. Lo que no veo a mi espalda alguien lo percibe desde otro ángulo... La finitud como condición no de la separación sino de la continuación es la base para otra concepción del nosotros, basada en la alianza y la solidaridad de los cuerpos singulares, sus lenguajes y sus mentes. (30)

Este, precisamente, es el concepto del *nosotros* que se maneja en la novela de Cabezón Cámara y se entiende cuando la protagonista indica: “Las familias nuestras son grandes, se arman no solo de sangre” (165). Al quebrar el principio de vinculación sanguínea sobre el cual se erige la institución familiar occidental, la protagonista articula una nueva noción de familia. En ese espacio que opera bajo un orden fluido, la familia está compuesta por cuerpos que se continúan hasta componer una masa vinculada por la noción de comunidad, la familia es la manada.

En última instancia, el discurso hegemónico occidental sobre el género es subvertido por Aira y Cabezón Cámara mediante estrategias narrativas que enmascaran o transforman el género de sus personajes. El discurso desbordante y evasivo, la fluctuación de las marcas del género gramatical y el bilenguaje ayudan en la construcción de personajes complejos y fluidos que, en algún momento de la narración, confunden al lector. La fluidez, principal oponente del mecanismo estático sobre el cual se construye el sistema binario occidental, permite el acceso de César y la China a una ontología y epistemología nueva. Estas al ubicarse en las fronteras de los territorios regularizados por los grupos hegemónicos sitúan a estos personajes en un espacio de enunciación que, por un lado, es marginal y genera marginalización, y, por otro lado, faculta la trasgresión de las lógicas represivas de los territorios discursivos privilegiados. Por consiguiente, en el próximo capítulo examinaré la performatividad del género y las normas preestablecidas

que lo rigen. Además, determinaré la diferencia entre la representación de la dualidad del género, y el privilegio que se le concede a uno y la precariedad que recibe el otro.

Capítulo tercero

De la resistencia a la creación: La performatividad de género

En este tercer capítulo me referiré a la performatividad de género de los personajes estudiados a través de una inspección de la inequidad desplegada por los roles sexogenéricos. Además, plantearé al género como un mecanismo que cuenta con una fluidez performativa que le es inherente y examinaré cómo se manifiesta en estos personajes. Como consecuencia, estudiaré la precariedad y, en contraste, la fuerza que adquieren quienes fragmentan la dinámica convencional que compone al género.

1. El género en escena

Butler (1990) hace un nuevo planteamiento sobre el género al referirse a este como “una identidad débilmente constituida en el tiempo: una identidad instituida por una *repetición estilizada de actos* [sic]” (297). Es decir, para la filósofa, la máquina del género está compuesta por la reproducción de actos, los cuales diferencian a un género del otro. Esto no quiere decir que cada persona, cada agente, crea y repite nuevos actos, sino, para Butler, “el acto que uno hace, el acto que uno ejecuta, es, en cierto sentido, un acto que ya fue llevado a cabo antes de que uno llegue al escenario” (306). Si se trata de un conjunto de actos que han sido preestablecidos, la ruptura de la dinámica reproductiva que constituye a este conjunto es todo un reto, pues su reactuación “es la forma mundana y ritualizada de su legitimación” (307). En este sentido, se genera un proceso de naturalización que legitima a un conjunto específico de actos y condena a otro.

Además, para Butler (2009), “la reproducción del género es siempre una negociación de poder” (322). No obstante, el poder de negociación no es similar en cada género, pues la sociedad heteropatriarcal beneficia al género masculino y, como resultado, su influencia sobre el resto es superior. En *Cómo me hice monja*, la pelea entre el padre de César y el heladero es una muestra clara de la conciencia de dicha superioridad. Cuando el padre cae en cuenta del sabor horroroso del helado de frutilla, entra a reclamar al heladero y le dice: “Lo voy a denunciar” (23). En lugar de encontrarse con una actitud sumisa, como hubiese sido el caso de César o de su madre, el heladero le responde: “No me haga reír” (23). Ambos saben que están protegidos por su identidad y

expresión de género masculino, de manera que resulta graciosa la noción de un atentado en contra de esa protección. El padre, dándose cuenta de la actitud inflexible del heladero, le grita: “¡Qué se cree!” y este le responde: “¡Qué se cree usted!” (23). Como bien menciona César, se trata de una “competencia de voluntades” (23) que únicamente terminaría cuando uno de los dos cediera ante el otro.

Tras la llegada de dos clientes nuevos, el heladero recupera el control que poco a poco había perdido en la discusión con el padre. En cambio, cuando se acerca al contenedor a probar el helado de frutilla, la duda ya se había apoderado del segundo: “—No, pruebe éste... —dijo. Pero lo dijo sin verdadera convicción” (24). En ese momento, la autoridad se drena del padre y se transfiere al heladero. No obstante, tras probar el helado, la reacción de disgusto es instantánea, pero en lugar de adoptar una actitud de remordimiento, el heladero apenas le da la razón. César cuenta: “Lo decía como si tal cosa. Como lo más natural del mundo. No pensaba pedir perdón” (24). Es así que la pérdida de poder se convierte en inaceptable para el padre. Aira continúa: “Fue demasiado para papá. El odio, el instinto destructor, se hizo presente con la contundencia de un mazazo” (24). La negociación de poder que se instaura desde el momento en que el padre ingresó a la heladería en reclamo del helado de frutilla se vuelve más violenta, sobre todo, porque ninguno de los dos está dispuesto a ceder el poder que se despliega al actuar el género masculino. César narra: “A esta altura, lo único que les quedaba, a los dos, para poder seguir adelante, era la violencia más desencadenada” (24). La manifestación más grande del género masculino, validada por el sistema cisheteropatriarcal, es la violencia física como una respuesta eficaz para la resolución de conflictos. En última instancia, tanto el padre como el heladero son presas de la pérdida de la razón, epicentro de la civilización occidental, en defensa de un poder que les es otorgado por nacer con sexo-género masculino.

Además, Preciado señala que “los roles y las prácticas sexuales, que naturalmente se atribuyen a los géneros masculino y femenino, son un conjunto arbitrario de regulaciones inscritas en los cuerpos que aseguran la explotación material de un sexo sobre el otro” (22). Esto se ejemplifica en la transferencia de propietario que señala la China en las primeras páginas de la novela. Ella relata: “Yo creo que el Negro me perdió en un truco con caña en la tapera que llamaban pulpería, y el cantor me quería ya, y de tan niña que me vio, quiso contar con el permiso divino, un sacramento para tirarse encima mío con la bendición de Dios” (13). El mandato de reproducción está inscrito sobre el cuerpo preadolescente de la China, quien es víctima del abuso sexual

enmascarado por el sacramento religioso del matrimonio. Rita Segato (2018) sostiene que “el mandato de masculinidad exige al hombre probarse hombre todo el tiempo; porque la masculinidad, a diferencia de la femineidad, es un estatus, una jerarquía de prestigio, se adquiere como un título y se debe renovar y comprobar su vigencia como tal” (42). Ese es el caso de Fierro quien no es condenado como abusador porque, al operar dentro de la ley religiosa y cumplir con el mandato de reproducción, no solo se encuentra actuando según su género, sino, a su vez, se encuentra validando su masculinidad.

La validación de la femineidad ocurre de manera diferente. En el caso de la madre de César la reproducción de los actos que componen al género femenino son interrumpidos por el arresto de su esposo. Sobre su madre, Aira relata: “Todos estaban ávidos de su historia reciente, que ella contaba una y otra vez... Se repetía un poco, pero eso era inevitable. Su vida estaba dirigida fatalmente a la sociedad, aquel invierno fue apenas un paréntesis...” (64). El acontecimiento extraordinario se convierte en un tema importante para asegurar un espacio para la madre en la sociedad. César continúa: “La radio cumplía una función; en su caso era instrumental: le devolvía sus partes dispersas, le devolvía su coherencia de señora, de ama de casa...” (64). La rutina que construye con César ayuda a la madre a reconstruirse como el principal rol de género dentro de la máquina social patriarcal: la ama de casa.

Federici (2010), con la aparición de la ama de casa en el siglo XIX, plantea que “la división sexual del trabajo que apareció con ellos no sólo sujetó a las mujeres al trabajo reproductivo, sino que aumentó su dependencia respecto de los hombres, permitiendo al Estado y a los empleadores usar el salario masculino como instrumento para gobernar el trabajo de las mujeres” (112). Ese precisamente es el caso de la madre de César, quien tras la ausencia del padre se ve obligada a buscar un trabajo como planchadora. Aira cuenta: “Pasábamos encerradas las tardes eternas, escuchando la radio, ella con la espalda curvada sobre las telas humeantes, yo con la vista fija en mi cuaderno, las dos con el alma bailoteando en los más curiosos lugares” (63). La dependencia económica en el padre deja a la madre y a César desamparadas, y el trabajo como planchadora, aún considerado como una labor menor, se convierte en el ingreso central para mantener a flote a la familia.

Aira continúa: “El trabajo de la plancha obligaba a mamá a ese encierro, al que se prestaba por otra parte de buen grado, complacida en el paraíso aparente, porque no era una mujer que viera más allá de las apariencias” (64). La madre, siempre en busca de la validación del cuerpo social, acepta con gusto el encierro que conlleva su nuevo trabajo, visto como un paraíso por el resto. En este sentido, Federici menciona: “si una mujer

cosía algunas ropas se trataba de «trabajo doméstico» o «tareas de ama de casa», incluso si las ropas no eran para la familia, mientras que cuando un hombre hacía el mismo trabajo se consideraba «productivo» (143). La noción positiva sobre este trabajo se construye a partir de la minimización del mismo, pues el oficio de planchadora no adquiere, a los ojos de la sociedad, la misma validez que un oficio realizado por un hombre. Federici prosigue: “La devaluación del trabajo femenino —que las mujeres realizaban para no depender de la asistencia pública— fue tal que los gobiernos de las ciudades ordenaron a los gremios que no prestaran atención a la producción que las mujeres (especialmente las viudas) hacían en sus casas, ya que no era trabajo real” (143). Es así que el encierro que involucra el oficio de planchadora carece de importancia ante el resto porque al no ser considerado como verdadero trabajo, este no requiere verdadero esfuerzo. Finalmente, César, sobre su madre, menciona: “Su reingreso a la sociedad tendría que esperar” (64). El impacto que tiene el arresto del padre sobre la familia pone en una posición de exclusión tanto a César como a la madre, quien viviría intentando restituirse en la sociedad.

El proceso de legitimación y condena de los actos del género lo convierte en una máquina que a primera vista luce estática. No obstante, Butler indica que “el género está hecho para cumplir con un modelo de verdad y de falsedad que no solamente contradice su propia fluidez performativa, sino que sirve a una política social de regulación y control del género” (311). En otras palabras, al género le es propio una performatividad fluctuante que es eliminada mediante un modelo estático que permite únicamente un conjunto preseleccionado de actos y sus variantes.

En la expresión de género, la vestimenta juega un rol importante. En primera instancia, cuando la China emprende el viaje por la pampa y aprende sobre el ser-inglesa, ella menciona: “No sólo fueron los shoes y su leather: fueron las sábanas y el cotton, mi enagüita de silk que era de China, la verdadera China con chinas de verdad, los pullovers, la wool: todo era otra piel sobre mi piel” (25). La vestimenta, los distintos materiales, son para la China un cobertor de su cuerpo; un cuerpo tan desconocido tras años de negligencia. Ella prosigue: “Todo era suave y cálido y me acariciaba y sentía una felicidad a cada paso, cada mañana cuando me ponía la enagüita y arriaba el vestido y el pullover, me sentía por fin completa ahí en el mundo como si hasta entonces hubiera vivido desnuda, más que eso, desollada” (25). El sentimiento de completitud de la China se forma a partir de la autoconciencia como mujer que adquiere al portar esa ropa. La protagonista reconoce que, previo a la libertad de elección de su vestimenta, era presa del rol cisheteropatriarcal que le fue asignado: sirvienta, objeto de placer y madre.

Posteriormente, en medio de su vida a la intemperie, la China relata: “Me saqué el vestidito, las enaguas y me puse las bombachas y camisas del inglés, me puse su pañuelo atado al cuello, le pedí a Liz que agarrara las tijeras y me dejara el pelo al ras, cayó la trenza al suelo y fui un muchacho joven, good boy me dijo ella, acercó mi cara a la suya con las manos y me besó en la boca” (39). La protección, la reafirmación de su género que, en un comienzo, fue la vestimenta para ella, se deshace frente al peligro que representa ser mujer en medio del desierto. Tanto el cambio de vestimenta como el corte de cabello aluden al conjunto de reglas establecidas mediante convención social para diferenciar a un género del otro. Además, la posibilidad de una performatividad fluctuante del género revela, a su vez, la posibilidad de una sexualidad fluctuante.

Cuando Liz y la China se encuentran con Rosario en el camino, la protagonista cuenta:

Se quedó con nosotras, nos cuidó, lo cuidamos, se rió de mi ropa de varón pero entendió, dijo que a él le parecía bien que me vistiera de varón, que era como llevar un facón, que toda mujer debería llevar uno así como todo hombre lo lleva, supimos que hablaba de su madre y que la hubiera preferido barbuda si con eso se quedaba para siempre viuda y él con ella y no con esa bestia. (46)

Rosario compara la vestimenta de la China con un arma blanca, un cuchillo grande, y lo cataloga como un instrumento necesario para una mujer, pues, tras ser testigo del maltrato que sufrió su madre a manos de un hombre, es consciente del peligro que enfrentan las mujeres en su cotidianidad. En este caso, vestirse con ropa asociada al género masculino y modificar el aspecto físico para parecerse a un hombre se trata de un asunto de supervivencia.

Es así que, en la estancia de Hernández, cuando la China se entera del robo de los versos de Fierro por parte del estanciero, ella siente que el robo también ha sido hacia su persona. La protagonista señala: “Sentada como Joseph Scott, al lado del estanciero fui una señora estafada esa mañana; supe que me había robado el coronel algo que era mío y que sería de mis hijos, me sentí propietaria por primera vez en la vida, le había visto la gracia de ser dueña ahí en la estancia y me supe vejada” (120). A través del tiempo que pasa en la hacienda, la China reconoce el privilegio al que accede el género masculino por pertenecer al mismo. Preciado (2013), sobre el cuerpo biológicamente masculino, plantea: “El ano cerrado es el precio que el cuerpo paga al régimen heterosexual por el privilegio de su masculinidad” (13). Es decir, la repulsión hacia una función sexual del ano y su reducción hacia un aparato excretor es el costo que estos cuerpos deben pagar

para ser acreedores del privilegio masculino, el mismo que les permite posicionarse por encima del cuerpo femenino.

En este sentido, vestida con prendas consideradas como masculinas, la China experimenta por primera vez el derecho de propiedad normalizado en los hombres cisheterosexuales y cuestionado en las mujeres y minorías sexogénicas. El sentimiento de molestia que siente la China se produce porque su tiempo en la intemperie y su acceso al privilegio masculino habilitan una línea de cuestionamiento acerca de su matrimonio con Fierro y el pilar de injusticia y maltrato sobre el cual este estaba construido. Tras sentirse aterrada con el pensamiento de volver a la tapera que compartía con Fierro, la China relata: “[...] escuchar su nombre me había fortalecido en la decisión de seguir vestida de varón y no largar nunca más la escopeta aunque también quisiera” (120). De manera que el uso de la vestimenta asignada para el género opuesto no se presenta como una decisión que nace desde el deseo; al contrario, se trata de una decisión estratégica tomada por supervivencia. La expresión y los actos performativos particulares del género masculino que adopta la China se muestran, en realidad, como un arma no solo en contra de su pareja marital, sino contra todo el sistema.

Por otro lado, cuando la China se encuentra con los grupos autóctonos, describe: “Entre ellos, uno que se movía delicadamente, haciendo bailar sus trenzas largas y una túnica de plumas tan rosas como las mías y con un lazo en la cintura, ya dije que, entre los indios ni la ropa de vestir ni la forma de vivir está determinada por el sexo” (157). En primera instancia, cuando la China llega Tierra Adentro, la distinción de vestimenta asignada a cada género desaparece. Es decir, este espacio deja de lado la importancia que el orden social cisheteropatriarcal pone sobre la regularización de los cuerpos. La China continúa: “Parecía una China disfrazada de flamenco, se le notaba algo macho en una sombra de barba y nada más” (157). Como extranjera, la protagonista no puede evitar notar, en un comienzo, los detalles que dentro del espacio estriado diferenciarían a un género del otro.

Además, la China observa: “Se me acercó y supe que era cierto lo que decía Hernández: era Fierro, y más que de fierro parecía hecho de plumas” (157). De manera que únicamente en este nuevo espacio, liso, libre de todo biopoder, Fierro puede acoplarse tan bien y logra despojarse, junto a su anterior vestimenta, de su yo anterior: el yo maltratante, el yo autoritario, y convertirse en otra persona. La performatividad fluida propia del género es explorada profundamente en esta tierra libre de las normas

regularizadoras de cuerpos que gobiernan el espacio estriado desde donde, en algún momento, partieron tanto la China como su marido.

Posteriormente, ella al encontrar la ruka donde duerme Fierro, señala: “[...] estaba tapizado de plumas su interior, mis hijitos, y todos los otros hijos de él, dormían sobre hamacas que parecían alas, pollitos eran los nenes en la ruka de Fierro, que dormía él mismo sobre una especie de nube, un colchón de plumas blancas, vestido con una túnica del mismo color” (166). Es decir, se evidencia que en este espacio liso los roles de género no ejercen influencia alguna y el juego de palabras acerca de la incorrespondencia entre el apellido del gaucho y el metal cobra sentido, pues Cabezón Cámara toma la metáfora más común de la maternidad, la gallina y sus pollitos, y la usa para referirse a Fierro, un personaje que oscila dentro del espectro del género. La China indica que él “[...] ahora era la madre amorosa de un montón de cachorros” (166). Fierro ya no es el gallo que aparentaba al inicio, sino la gallina, la perra, un cuerpo que ejerce la función de madre protectora de sus hijos.

Mientras que, en el caso de César, la performatividad fluida del género hace aparición en forma de delirio. Cuando César está en el hospital recuperándose de los cianidos alimenticios, menciona: “El pánico me cortaba la respiración... ¿Qué había ido a buscar en el armario mi mamá? ¿Acaso sabía...? Aprovechaba mi impotencia para... En cualquier momento lo encontraría... mi secreto... ¡Alto, mamá! ¡No lo hagas! ¡Te causará dolor, el dolor más grande de tu vida! Su dolor sería tan grande como mi vergüenza, mi espanto...” (28). En primera instancia, se trata de un secreto dentro de un armario, similar a la noción de la homosexualidad contenida por uno, de donde se conoce la expresión popular: *salir del clóset/armario*. En segundo lugar, César alude al dolor que el descubrimiento de su secreto le causaría a su madre. Una posible interpretación del espanto que esta idea le causa es la actitud de rechazo que adopta en general el cuerpo social frente a quienes *salen del armario*, es decir, declaran su homosexualidad. En tercer lugar, el armario, al ser un mueble donde se guarda la vestimenta, impulsa a que el público lector cuestione qué objeto u objetos de la misma índole podría esconder César. En este sentido, podría tratarse de vestimenta perteneciente a lo que en el orden social se ha catalogado como femenina, especialmente de la madre. Esta posibilidad cobra intensidad cuando Aira relata que su amigo Arturito y ella deciden tener una fiesta de disfraces. La protagonista cuenta: “Me moró y me dijo que ya estaba a medias disfrazada. Tenía el embrión, la gayadura del disfraz, lo demás era suplementario... Un vestido viejo de mi mamá...” (83). En este caso, la elipsis es una estrategia narrativa utilizada por Aira-autor

para reafirmar la condición de ambigüedad de Aira-personaje. De manera que resulta ambigua la importancia que tiene el portar un vestido de su madre como parte de su disfraz.

De regreso a la escena del delirio sobre el armario, Aira continúa: “No necesito decir que yo no tenía ningún secreto... Nunca tuve secretos, y a la vez todo era secreto, pero secreto involuntario...” (28). Como mencioné previamente, la invención y la contradicción son estrategias discursivas utilizadas por César para enmascararse, evitar mostrar su verdadera naturaleza. Si el secreto en el armario existía o no es irrelevante, sino su uso para continuar con la desmantelación de la máquina estática del género y la sexualidad.

Como un personaje construido sobre contradicciones, la performatividad juega un rol central en Aira. Él señala: “Pues bien: mi memoria se confunde con la radio. O mejor dicho: yo soy la radio. Por gracia de la perfección sin fallas de mi memoria, soy la radio de aquel invierno. [...] Mi memoria lo contiene todo, pero la radio es una memoria que se contiene a sí misma y yo soy la radio” (63). César se asemeja a una radio en tanto que es un medio de comunicación que transmite su vida desde que tiene seis años. La conversión en este medio emisor se produce tras su experiencia como receptor, pues los actos performativos que ejecuta son, como bien indica Butler, el resultado de una perpetua repetición. Aira indica: “La radio me ayudó. La repetición que a veces se repetía y a veces no, me daba algo, me daba algo de vida, como un regalo sorpresa que yo desenvolvía loca de felicidad, en el momento en que el flujo sonoro decidía si iba a ser igual o diferente...” (70). La noción de vivir su cotidianidad aparece como poco satisfactoria. De manera que los radioteatros representan para Aira un respiro del peso que implica su propia experiencia en el mundo.

En este sentido, la protagonista indica: “Trascendí la escuela. Empecé a dar instrucciones. Instrucciones de todo, de vida. Se las daba a nadie, a seres impalpables que había dentro de mi personalidad, que ni siquiera tomaban formas imaginarias” (75). César se convierte en un emisor comportamental, es decir, las instrucciones que emite giran en torno a un conjunto de actos performativos. Aira continúa: “El juego invadía toda mi vida. Cómo sostener el tenedor, cómo llevárselo a la boca, cómo beber un sorbo de agua, cómo mirar por la ventana, cómo abrir una puerta, cómo cerrarla [...]” (75). Es imposible saber si este conjunto de actos performativos obedecen a las reglas particulares del género, pero lo importante es que la posibilidad de reaprendizaje de dichos actos devela el carácter performativo del mismo; por supuesto, sin dejar de lado su carácter ontológico. En este

sentido, Aira prosigue: “Y tan curiosos son los mecanismos de la mente y del lenguaje, que a veces me descubría dándome las instrucciones a mí misma” (76). En última instancia, la protagonista cae presa del sistema de imitación que construye y, poco a poco, se va desconociendo.

2. Precariedad y fuerza andrógina

Butler (2009) menciona: “La precariedad, por supuesto, está directamente relacionada con las normas de género, pues sabemos que quienes no viven sus géneros de una manera inteligible entran en un alto riesgo de acoso y violencia” (323). En este sentido, el ocultamiento de la fluidez performativa del género tiene como resultado la marginalización de quienes no acatan el modelo inmóvil instituido por el orden social patriarcal. Dicha rebelión ante el modelo estático tiene más que ver con la ontología del género que con su performatividad, pues pensarse en una posición fluida dentro del espectro del género ejerce influencia en la expresión que se adopta del mismo.

Es así que la filósofa señala:

Las normas de género tienen mucho que ver con cómo y de qué manera podemos aparecer en el espacio público; cómo y de qué manera se distinguen lo público de lo privado y cómo esta distinción se instrumentaliza al servicio de las políticas sexuales; quién estará criminalizado según la apariencia pública; quién no será protegido por la ley o, de manera específica, por la policía, en la calle, o en el trabajo o en casa. (323)

De manera que la marginalización y discriminación que se producen por las políticas sexogénicas son sistemáticas. Es decir, las instituciones estatales como la institución educativa son máquinas reguladoras del cuerpo social, las mismas que implementan estrategias de marginalización en quienes incumplen las normas que rigen el comportamiento social. Este es el caso de César, quien tras el incidente que tiene con la maestra, recibe un trato discriminante. Aira cuenta: “En el grado éramos cuarenta y dos (cuarenta y tres conmigo, pero a mí la maestra no me tomaba asistencia ni me dirigía la palabra ni me mencionaba nunca) [...]” (72). El trato silencioso, el acto de pretender que César no existe, traza una frontera entre la protagonista y sus compañeros de clase, pues si la maestra ignora su presencia, el resto también debe hacerlo.

El peso que tiene la marginalización escolar de la que es víctima César se manifiesta mediante su ilusión de convertirse en una maestra escolar. Sobre un alumno con dislexia, Aira relata:

Por ejemplo, el chico que dibujaba las letras en espejo tenía un papá mujer y una mamá hombre. Lo cual, además, tenía efectos sobre su rendimiento escolar, ya porque tuviera que ayudar a su mamá a hacer la comida (su mamá era un hombre, por lo tanto no sabía cocinar), y por ello no tenía tiempo de hacer los deberes, ya porque la miseria en su hogar fuera excesiva (su papá era mujer, y fallaba en el mundo del trabajo) y entonces yo debía de ocuparme de que la cooperadora lo proveyera de útiles. (72)

En primera instancia, César imagina una situación que subvierte la máquina estática del género, lo cual señala su plena conciencia acerca de la fluidez del mismo. Además, la situación indica que Aira ha internalizado los roles de género, por eso le es imposible imaginar un escenario donde tanto el género como sus roles sean subvertidos.

Asimismo, el trato marginal que recibe César tiene un gran efecto en ella, pues, poco a poco, la invisibilidad se convierte en parte de la misma. Al referirse a la posibilidad de imitar a su amigo Arturito, Aira menciona: “Entonces renunciaba a imitarlo, renunciaba a tener personalidad, y adivinaba oscuramente que en la renuncia estaba mi única posibilidad de ser alguien. Llegué a angustiarme. Me miraba al espejo y no me encontraba un solo rasgo por el que se me pudiera reconocer. Era invisible. Era la niña-masa” (79). El trato que ejercen las personas que rodean a César, desde su padre hasta su maestra, la convence de su propia invisibilidad. Butler comenta: “[...] ser un sujeto requiere en primer lugar cumplir con ciertas normas que gobiernan el reconocimiento, las que hacen a una persona ser reconocible. Y por tanto, el no cumplimiento pone en cuestión la viabilidad de la propia vida, de las condiciones ontológicas de pervivencia que cada uno posee” (325). En otras palabras, el incumplimiento de las normas comportamentales por parte de César la despoja de su cualidad de sujeto y la expone a una condición de precariedad. Cuando la esposa del heladero se acerca a la protagonista, esta le sigue la corriente sobre todo por la sorpresa que le causa ser reconocida, vista, por alguien que no es su madre. Aira narra: “Tan convencida estaba de mi propia imperceptibilidad, de lo general y anodino de mis rasgos que sólo podía aceptarlo como un milagro” (91). La magnitud de esta deshumanización es lo que, en última instancia, da apertura al secuestro de César, acto que posteriormente determina su asesinato.

Por otro lado, la precariedad muestra otra cara en la novela de Cabezón Cámara. Butler menciona: “La precariedad también caracteriza una condición política inducida de vulnerabilidad maximizada, es una exposición que sufren las poblaciones que están arbitrariamente sujetas a la violencia de estado, así como a otras formas de agresión no provocadas por los estados pero contra las cuales estos no ofrecen una protección

adecuada” (323). En este sentido, Tierra Adentro es un espacio que, de ser conocido, sería el blanco de violencia estatal porque quiebra con las normas reguladoras. La China cuenta: “En mi nación las mujeres tenemos el mismo poder que los hombres. No nos importa el voto porque todos votamos y porque podemos tener tanto jefes como jefas o almas doble mandando” (181). La discriminación sistemática presente al inicio de la novela no existe Tierra Adentro, pues ocurre la inclusión tanto de mujeres como de personas andróginas en el ámbito político. La superioridad masculina no existe, en su lugar prevalece la equidad de género, la cual, en este caso, se manifiesta a través de la equidad de oportunidades.

Si bien en el sistema social occidental la existencia de almas doble es condenada, dentro de la comunidad autóctona a la que pertenece la China estas almas son esenciales para el funcionamiento de la misma. Walsh señala que “la totalidad andrógina originaria ejemplifica el balance simétrico entre lo masculino y femenino, sus tensiones ritualmente negociadas, sus roles performativos y su presencia creativo-espiritual en deidadxs, orishas, chamanxs y líderes y lideresas espirituales” (178). Es decir, la cualidad andrógina que configura a las almas doble es una herencia de la época precolonial y, en lugar de dividir el potencial masculino del femenino, pilar de la división dual del género, estas almas recogen ambos potenciales y los despliegan de manera armónica.

Walsh, sobre la totalidad andrógina, continúa: “Rompe con la idea misma del género y desplaza a la biología y sus determinantes anatómicos como componentes centrales de conceptualización, debate y discusión. Al hacer esto, lo andrógino de entonces y su manifestación como fuerza de energía hoy, evocan y encarnan el modo-muy-otro del género” (178). En este sentido, las almas doble de Tierra Adentro, al fragmentar la noción biológica y dual del género, representan su modo-muy-otro. La fluidez característica de estas comunidades migrantes, nómadas, no solo responde en contra de la máquina estática del género, sino es en sí un planteamiento que lo desestabiliza. Entre otras cosas, la identidad y la expresión sexogenérica oscilantes de los pueblos autóctonos son motivo de rechazo del espacio regulado por el estado y, como resultado, originarían condiciones precarias para quienes forman parte de estos pueblos. De manera que estas comunidades, conscientes de la posibilidad de una regularización estatal, deciden cambiar de espacio, convertirse en migrantes.

Hay que vernos, sí, a los Iñichiñ, a los Ñande migrando silenciosamente, remando con amor porque sólo con amor metemos nuestros remos en el cuerpo del Paraná para empujarnos, hay que vernos con nuestras rukas emplumadas agitándose al viento,

callados y calmos, con nuestra piel pintada de los animales que también somos, dirigiéndonos hacia el norte (184).

La migración, el nomadismo, es, en última instancia, la salida que eligen estos pueblos para conservar sus estados fluidos, tanto en el espectro del género como en el marco animalidad-humanidad. La China declara: “Migramos para no pasar frío, migramos para no estar nunca en el lugar en el que esperan que estemos” (185). La ubicación fluctuante además de girar en torno a la búsqueda de condiciones climáticas óptimas tiene que ver con el propósito de desaparecer del alcance de la mirada juzgante de quienes participan activamente en el orden social.

La novela finaliza: “Sabemos irnos como si nos tragara la nada: imagínense un pueblo que se esfuma, un pueblo del que pueden ver los colores y las casas y los perros y los vestidos y las vacas y los caballos y se va desvaneciendo como un fantasma: pierden definición sus contornos, brillos sus colores, se funde todo con la nube blanca” (185). En última instancia, es la subversión del género lo que otorga a estos pueblos la capacidad de desaparecer. Walsh señala que la fuerza creativa andrógina: “Es una fuerza vital que empodera y provoca un deseo radicalmente distinto, una erótica del ser, del hacer, del sentir, y del saber en relación” (177). Es así que cada persona perteneciente a estas comunidades posee una fuerza creativa andrógina que actúa en contra de la solidez de la estructura jerárquica del espacio estriado y sedentario, y habilita una vida sin las ataduras sexogenéricas.

En fin, los roles son indicadores del género como un mecanismo, entre otras cosas, performativo. La repetición de un conjunto de actos para validar una categoría del género forma parte de una práctica regularizadora que tiene como objetivo encajar al ser humano dentro de dichas categorías y rechazar a quienes las subvierten. En el caso del género masculino la validación de la masculinidad juega un rol central para mantener el privilegio que se les concede, esto se percibe en el padre de César, el heladero, Fierro y el Negro. Mientras que el género femenino se ve obligado a cumplir roles que se mantienen al servicio del hombre. La necesidad económica de la madre de César tras la ausencia del marido es un ejemplo de la inequidad que generan los roles. Es así que en la búsqueda por aceptación social se ha perdido el conocimiento del género como un sistema propiamente fluido, y la precariedad es un resultado de este rechazo. Esa es la situación a la que se enfrenta César, quien es expuesto a violencia escolar, y la China junto a toda la comunidad a la que pertenece, quienes de ser descubiertos fueren víctimas de violencia estatal. Pese a toda la rigidez y control que compone al marco convencional del género,

la subversión del mismo mediante las almas dobles o la androginia presenta una fuerza que habilita la creación de nuevos sentidos, actos y lugares de enunciación.

Conclusiones

...porque la vida se empieza a valorar más ahí
cuando está al borde.

—Cabezón Cámara (2019, 171)

Hace un mes falleció mi perra, mi fiel amiga por diecisiete años. El dolor de su pérdida, más que nunca, me corta la respiración, me quita las palabras, pero en mi proceso de relectura de las novelas estudiadas caí en cuenta de que tal vez las palabras que necesito ya han sido escritas. Mimí, nombre de mi compañera, era muy parecida a Estreya. Cuando era cachorra, la felicidad también manaba de su cuerpo en perpetuo movimiento y, con el pasar del tiempo, exploró, aprendió y creció junto a mí. Como los personajes de Cabezón Cámara, la Mimí y yo fuimos un equipo inseparable, y juntas empezamos el viaje de la escritura del presente trabajo de investigación, así como Estreya y Liz emprendieron juntas el viaje por la pampa argentina.

Demás está señalar cada uno de los aspectos en los que ambos animales son iguales, lo que sí concierne es el puente que indudablemente existe entre este texto y la novela que leí previo a comenzar con esta investigación: *Orlando* de Virginia Woolf. En primera instancia, la obra de Woolf navega la dualidad masculino-femenino que compone al sistema del género y lo señala como obsoleto al subvertir la correlación biológica tradicional entre el órgano sexual, el género y su expresión. Ella plasma: “Y parecía por cierta ambigüedad en sus términos que condenara a los dos sexos imparcialmente, como si no perteneciera a ninguno; y en efecto, vacilaba en ese momento: era varón, era mujer, sabía los secretos, compartía las flaquezas de los dos. Era un estado de alma vertiginoso” (115). En este sentido, la autora, a través de una novela publicada por primera vez en 1928, se inserta en uno de los debates más grandes de la escena contemporánea: el género fluido.

El narrador biógrafo que acompaña a Orlando, durante el proceso de adaptación a la transición de la protagonista, señala: “Por diversos que sean los sexos, se confunden. No hay ser humano que no oscile de un sexo a otro, y a menudo sólo los trajes siguen siendo varones o mujeres, mientras que el sexo oculto es lo contrario del que está a la vista” (136). En este pasaje la autora, además de apelar por la existencia de una fluctuación inherente al género, también indica, como obstáculo de dicha fluctuación, que en la estructura social tiene peso la asignación de género a las prendas de vestir.

Asimismo, el paso de Orlando al otro polo del espectro da apertura a una nueva perspectiva del orden simbólico y representativo.

En esta misma línea, la presente investigación atenta contra la concepción tradicional del género como un sistema fijo mediante el análisis del lugar de enunciación de personajes que experimentan su fluidez. Primeramente, el uso del lugar de enunciación como una herramienta de creación y reproducción epistemológica que se contrapone a la dinámica epistemológica occidental es esencial para la presentación de personajes que transgreden los mecanismos regularizadores del orden social como el género y la sexualidad. Estos personajes: la China Iron, Martín Fierro, Liz, César Aira, entre otros, navegan las profundidades del mecanismo construido del sexo-género y subvierten su discurso; es decir, adoptan lo que Mignolo llama *decires fuera de lugar*.

En respuesta a la pregunta de investigación que da apertura a este trabajo, como niña y mujer, el lugar de enunciación de la China Iron es desplazado continuamente por el grupo de poder (compuesto por hombres cisheterosexuales). No obstante, este personaje se apropia de dicho desplazamiento y lo convierte en parte de su aproximación ontológica y performativa. El trayecto en la carreta, la oscilación dentro del espectro del género, el cúmulo de diversos devenires y su manifestación como alma doble otorgan fluidez a su lugar de enunciación. En este sentido, Cabezón Cámara, con su reescritura, presenta una propuesta que difiere completamente del poema fundacional de Hernández. El gesto de la autora no solo prioriza el decir de la China, relegado al margen en *El Martín Fierro*, sino vuelve contemporánea a la obra al abordar la desmantelación del sistema fijo del género.

Como obra citacionista, esta novela no se agota con la reescritura de la China, sino la autora también subvierte los aspectos identitarios más representativos del personaje Martín Fierro: su género, su sexualidad, su profesión. La tóxica validación masculina que adopta al inicio, a través de la cual violenta una y otra vez a la China, se disuelve al final. La transición hacia el otro polo del espectro, la homosexualidad y la preferencia a la oralidad transforman a este personaje clave que marcó un impacto en la tradición literaria argentina y lo convierten en un sujeto subalterno, cuyo privilegio obtenido por su masculinidad es arrebatado. Fierro pasa de ser un hombre heterosexual violento a un personaje equivalente de maternidad animal. En este sentido, su lugar de enunciación también atraviesa por una gran transición al partir desde una voz alta, clara y privilegiada

a una voz silente. No es coincidencia que el robo de sus poemas por Hernández se haya dado tras el descubrimiento de su identidad de género y orientación sexual.

Esta misma fluidez sexogenérica es plenamente explorada por Aira, a través de su personaje homónimo. Con un Aira (personaje) regido por la ambigüedad y la contradicción, el autor fractura la noción convencional de verosimilitud de la novela. La oscilación del género gramatical, la identidad de género que no corresponde con su órgano sexual y el enmascaramiento discursivo son factores que desmantelan los pilares que, en el orden social, sostienen al mecanismo sexogenérico. Al tratarse de un personaje que transgrede los acuerdos convencionales de identidad y expresión de género, Aira es un personaje en perpetua alienación, lo cual la lleva a recluirse en su cabeza e impide que sea una participante activa de la sociedad. La marginalización sistemática, sobre todo proveniente de la institución familiar y educativa, silencia una y otra vez a la voz de César. En este sentido, su lugar de enunciación yace en la intersección de las categorías sociales que la atraviesan, como su género, edad y estatus social, lo cual le permite desarrollar otra forma de mirar y estar-en-el-mundo.

En todo sentido, *Orlando, Las aventuras de la China Iron y Cómo me hice monja* subvierten el mecanismo estático del sexo-género. Son espacios que dan voz a personajes marginalizados, subalternos, que habitan, simbólicamente, los bordes; desmantelan las normas convencionales de regularización humana y habilitan un lugar para los pensamientos fronterizos. Sin agotarse en la condición precaria a la que estos personajes se exponen por identificarse o expresarse de manera diferente, las novelas visibilizan el potencial, la creatividad, la fuerza y la fiesta que en estos cuerpos residen.

En una reciente relectura de Woolf, encontré algo que capturó por completo mi atención. La autora, refiriéndose a Orlando, escribe: “[...] silbó a su lebrél (que estaba medio muerto de hambre, pues en todos esos días no se había movido de su lado), le dio de comer y le alisó el pelo” (101). La evidente hambruna del lebrél es el resultado de una leal espera por el despertar de Orlando, quien al cabo de cinco días de letargo se había convertido en mujer.

La fluctuación de género de este personaje no genera rechazo en su mascota, al contrario, se presenta como un ejemplo de vasta fidelidad. El lebrél identifica la transición sexo-género que experimenta Orlando y no acude al abandono, ni si quiera cuando su continuo acompañamiento atentaba en contra de su bienestar. En contraposición, la estructura social es reconocida por el abandono y la marginalización de quienes desafían

el marco dual del género. En esta línea Woolf señala: “Orlando se había transformado en una mujer —inútil negarlo. Pero, en todo lo demás, Orlando era el mismo. El cambio de sexo modificaba su porvenir, no su identidad” (100). Si bien el abandono y la marginalización no forman parte del porvenir de Orlando tras su transición, este personaje aprende sobre la inequidad de género y se ve obligado a modificar por completo su conducta para encajar.

Por eso he querido escribir estas conclusiones tal como las he escrito. No solo porque las novelas mencionadas comparten la temática de la fluidez de género, sino porque la vinculación de este trabajo de investigación con la presencia, o ausencia, del perro es la única forma que he encontrado para enfrentar la muerte de la Mimí. Como un medio de diálogo con las novelas estudiadas, la Mimí ha estado presente a lo largo de cada palabra de este texto y por eso no puedo evitar preguntarme qué habría pasado si César Aira (como la China y Orlando) contaba con una mascota a su lado. Tal vez su final trágico no habría cambiado, pero seguramente su perro, el único ser que la habría comprendido y aceptado por completo, habría esperado su retorno y llorado su muerte.

Lista de referencias

- Aira, César. 1993. *Cómo me hice monja*. México D. C.: Ediciones Era.
- Amícola, José. 2008. “Autoficción, una polémica literaria vista desde los márgenes (Borges, Gombrowicz, Copi, Aira)”. *Olivar* 9(12): 181-97.
- Braidotti, Rosi. 2002. *Sujetos nómades*. Madrid: Paidós.
- Butler, Judith. 2002. *Cuerpos que importan*. México D.F.: Editorial Paidós.
- . 2007. *Género en disputa*. Traducido por María Antonia Muñoz. Barcelona: Paidós.
- Bourdieu, Pierre. 2000. *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama.
- Cabezón Cámara, Gabriela. 2017. *Las Aventuras de la China Iron*. Buenos Aires: Literatura Random House.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. 2004. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Traducido por José Vázquez Pérez. Valencia: Pre-textos.
- Foucault, Michel. 2005. *Orden del discurso*. Buenos Aires: Tuquets.
- . 2000. *Defender la sociedad: Curso en el Collège de France (1975-1976)*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Garcés, Marina. 2013. *Un mundo común*. Barcelona: Edicions Bellaterra.
- Hernández, José. 1897. “El Gaucho Martín Fierro”. *Cervantes Virtual*. 1 de febrero. https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-gaucho-martin-fierro--1/html/ff29ee5a-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html
- Kristeva, Julia. 1998. *El lenguaje, ese desconocido*. Traducido por María Antoranz. Madrid: Editorial Fundamentos.
- . 2000. *Poderes de la perversión*. México D. F.: Siglo XXI.
- Kulawik, Krzysztoff. 2009. *Travestismo lingüístico: el enmascaramiento de la identidad sexual en la narrativa latinoamericana neobarroca*. Madrid: Iberoamericana.
- Ludmer, Josefina. 2017. “Tretas del débil”. En *Representaciones, emergencias y resistencias de la crítica cultural: mujeres intelectuales en América Latina y el Caribe*, editado por Nelly Prigorian y Carmen Díaz Orozco, 245-50. Buenos Aires: CLACSO.
- Liotard, Jean François. 1991. *La condición postmoderna*. Buenos Aires: Ediciones de Minuit.

- Mignolo, Walter. 1995. *The Darker Side of the Renaissance*. Michigan: University of Michigan.
- . 2003. *Historias locales/diseños locales*. Madrid: Akal.
- Preciado, Paul B. 2002. *Manifiesto contra-sexual*. CIUDAD: Pensamiento Opera Prima.
- . 2013. *Terror anal y manifiestos recientes*. Buenos Aires: La Isla de la Luna.
- Rivera Garza, Cristina. 2013. *Los muertos indóciles*. México D.F.: Tusquets Editores.
- Sarduy, Severo. 1980. “El barroco y el neobarroco”. En *América Latina en su literatura*, coordinado por César Fernández Moreno, 167-84. Madrid: Siglo veintiuno editores.
- Sommer, Doris. 1947. *Ficciones fundacionales*. México D.F: Fondo de Cultura Económica.
- Spivak, Gayatri. 2003. “¿Puede hablar el subalterno?”. *Revista Colombiana de Antropología* 39: 297-364.
- Segato, Rita. 2003. *Las estructuras elementales de la violencia*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.
- Walsh, Catherine. 2016. “Sobre el género y su modo muy otro”. En *Alternativas descoloniales al capitalismo colonial/moderno*, editado por Pablo Quintero, 165-81. Buenos Aires: Ediciones del Signo.
- Wittig, Monique. 2006. *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. Barcelona: Editorial Egales.
- Woolf, Virginia. 1995. *Orlando*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.