

V Jornadas de Investigadorxs en Formación
Instituto de Desarrollo Económico y Social (IDES)
Ciudad de Buenos Aires, 7, 8 y 9 de octubre de 2020

EJE 13. Las formas de lo político en la literatura sudamericana contemporánea

Reconfiguración del estado-nación en *Las aventuras de la China Iron* de Gabriela Cabezón Cámara

Cupertino Bellezze, Luis Pablo¹

Resumen

Las construcciones simbólicas sobre las que está consolidado el Estado nacional fueron en gran parte constituidas sobre las obras de algunos letrados del siglo XIX, en quienes la obra literaria es inescindible de su proyecto político. Los dos textos más canónicos de la Literatura Argentina, el *Facundo o civilización y barbarie en las pampas argentinas* (1845) de Domingo Faustino Sarmiento y el *Martín Fierro* (1872) de José Hernández, son quizás los más significativos respecto a esto. Es precisamente sobre éste último (que al mismo tiempo discute con el *Facundo* sarmientino) que Gabriela Cabezón Cámara realizará una reescritura audaz y polémica. *Las aventuras de la China Iron* ha logrado ingresar raudamente como una de las lecturas imprescindibles si se quiere comprender aquellas construcciones que están en permanente disputa y tensión: ante la identidad nacional impuesta por la clase dominante, la autora nos presenta una más heterogénea y plural, allí donde se nos muestra el avance de lo que llamaron civilización, la novela devela la naturalización de una apropiación económica y cultural, enraizada en la génesis misma de la Argentina, oculta bajo la alfombra histórica del territorio nacional.

Palabras clave: Cabezón Cámara - Jameson - Gramsci - José Hernández - Martín Fierro

¹ Corrector Literario, Universidad Nacional de Córdoba, Facultad de Filosofía y Humanidades, cupertinobellezze@gmail.com

Las aventuras de la China Iron (Cabezón Cámara, 2017) irrumpió con gran potencia en el sistema literario argentino (Bracamonte, 2014: 21-23). Tras su publicación en 2017, ya ha sido traducida al inglés y en 2021 será editada en portugués, francés, noruego, turco, italiano, griego y lituano. Además, se está realizando una adaptación a la pantalla grande de la mano de la productora La unión de los Ríos. Un libro que fue tildado de intraducible y que llegó a ser finalista del prestigioso galardón británico Booker Prize. Carolina Orloff, investigadora y traductora radicada en Edimburgo, fundadora de la editorial Charco Press, que publicó y tradujo la novela al inglés, calificó a la obra de Cabezón Cámara como “un libro revolucionario” (Grosso, 2020).

Pero, ¿por qué este viaje tan vertiginoso de *La China* en tan poco tiempo? Bueno, podríamos arriesgar que esto está relacionado a que la novela discute con el texto que encabeza el canon de la Literatura Argentina; o con que la novela, con su completa transgresión en lo genérico, fue lanzada en medio de un movimiento de mujeres y de las disidencias sexuales en pleno ascenso a nivel mundial, con epicentro en nuestro país; o con que la novela subvierte totalmente al personaje del Martín Fierro, construcción simbólica por excelencia del ser nacional y, por supuesto, también de la masculinidad argentina: mostrándolo primero como una “bestia” y luego “saliendo del closet”, confesándose homosexual; o quizás con la edificación del personaje del coronel Hernández, y en éste, representada la figura del letrado argentino del siglo XIX, pero a la vez, también la del estanciero terrateniente de tierras ganadas a los pueblos originarios y con pretensiones de burguesía nacional.

Y tal vez haya un poco de cada uno de estos elementos en la ecuación, pero *Las aventuras de la China Iron* es todo eso y mucho más. No solo es una reescritura feminista y disidente (como se ha dicho en numerosas notas y entrevistas) del poema épico criollo, si no la reescritura más radical que de éste se haya hecho. Es también un texto que pone en cuestión los fundamentos mismos de la construcción del Estado nacional, no solo los simbólicos y culturales, sino, además, los económicos. Y luego, sobre estas ruinas, erige otra construcción: más plural, más heterogénea, más inclusiva. Pero aún así nos quedaríamos cortos en el análisis, *La China Iron* es también una fiesta del lenguaje: colorido, transgresor y promiscuo, es llevado a los límites en la rítmica prosa de Cabezón Cámara.

En *El género gauchesco: un tratado sobre la patria*, Josefina Ludmer analiza dos nociones que atraviesan a la gauchesca: “uso” y “don”. Para la autora, estas dos nociones están sometidas constantemente a un desdoblamiento, por un lado, las dos caras del uso del gaucho, esto es el uso literario de la voz y, por el otro, el uso económico de los cuerpos. Y en la otra noción, el

“don”, están representadas la cara del escritor, que es quien le da la voz, y a su vez la cara del patrón. (Ludmer, 2000: 9).

Estas dos nociones (y sus correspondientes desdoblamientos), que utiliza Ludmer para señalar los dos sentidos sobre los que se articula el género, son cruciales para abordar el estudio que nos proponemos en este trabajo. Y eso es porque Gabriela Cabezón Cámara rompe con ambos. En el “uso”, hay un quiebre tanto con la voz tradicional de la gauchesca, como con el uso económico y militar de los cuerpos: en *La China Iron* ambos usos son exuberantes. La autora también trasfigura la utilización de la otra noción, del “don”, ya que en la figura de Hernández como personaje, escritor y patrón se funden en una misma cosa, en un mismo proyecto nacional.

Precisamente, es en este proyecto nacional representado en la novela por el coronel Hernández y su pretensión de importar el modelo de producción fabril al agro argentino, es en esta configuración de estado-nación, durante la segunda mitad del siglo XIX, pero sobre todo, durante las primeras décadas del siglo XX, donde realiza su reconfiguración la novela de Cabezón.

En Argentina, a comienzos del siglo pasado y ante la sombra creciente de la amenaza migratoria para las clases dominantes, comienza a aparecer la noción de una literatura nacional que pueda traccionar la construcción de una identidad de lo argentino. Es Leopoldo Lugones en las seis conferencias presentadas en el Teatro Odeón en mayo de 1913 (un proyecto en el que el poeta venía trabajando desde hace unos años durante su residencia en París y que fueron reescritas y publicadas en 1916 bajo el título de *El payador*); quien da al *Martín Fierro*, compuesto por José Hernández en 1872 (y la segunda parte, *La vuelta de Martín Fierro*, 1879), la categoría de texto fundante de la literatura nacional.

La relectura selectiva de Lugones sobre el poema gauchesco intenta anteponer a la figura del inmigrante una nueva construcción simbólica que pueda proveer de una identidad a las masas de trabajadores y trabajadoras que traían ideas anarquistas y socialistas desde el viejo continente. Esta operación político intelectual no aparece como aislada, también en 1913 se funda la cátedra de "Literatura Argentina" en la Universidad de Buenos Aires (UBA), a cargo de Ricardo Rojas y en 1915 aparecen las dos primeras colecciones que tratan de posicionar a los “clásicos” de las letras nacionales: “La biblioteca argentina”, dirigida por el mismo Ricardo Rojas y “La cultura argentina”, a cargo de José Ingenieros. A su vez, en 1917, Rojas comienza a publicar *Historia de la literatura argentina*, mientras que Ingenieros escribe en 1918, *La evolución de las ideas argentinas*, con una finalidad similar.

Raymond Williams entiende la tradición como una "versión intencionalmente selectiva de un pasado configurativo y de un presente preconfigurado, que resulta entonces poderosamente operativo dentro del proceso de definición e identificación cultural y social" (Williams, 2000: 137).

Así también, el propósito de Lugones es insertar la obra de Hernández como texto fundacional, del cual selecciona con sumo cuidado los tramos no deseados con el fin de articular un pasado que impacte en un presente caótico y peligroso para la mirada de la clase dominante argentina. Busca además construir una tradición narrativa que pedagogise al pueblo, mostrándole sus verdaderos orígenes y, a la vez, señalando su destino. Se trata entonces de una construcción simbólica con el poder de limitar, de corregir, de naturalizar algunas prácticas y de promover otras, a la vez que instaure representaciones de un futuro posible.

Podríamos decir que *Las aventuras de la China Iron* disputa estos sentidos y esta configuración identitaria, desenmascarando la construcción original y develando que ese "ser nacional" es mucho más complejo y heterogéneo.

En nuestra ponencia desarrollaremos el modo en que la novela de Cabezón Cámara configura ficcionalmente la contradicción que existe entre los distintos modos de producción, que se pueden percibir a partir del recorrido cultural de la narradora. Para esto, vamos a revisar las categorías del materialismo histórico que sean pertinentes a nuestra lectura del texto.

Tomamos entonces, dentro de esta línea teórico-metodológica, la categoría de modo de producción a la manera de Jameson, esto es como una secuencia diacrónica de formaciones sociales que comprenden desde el comunismo primitivo hasta el socialismo (Jameson, 1989). En la propuesta que retomamos aquí de Fredric Jameson, el modo de producción incluye todos los niveles (económico, jurídico, político y cultural), que son relativamente autónomos y sin "determinaciones en última instancia". De manera que el modo de producción trasciende el nivel puramente "económico" para transformarse en la estructura, en el todo que comprende el sistema de interrelación entre los niveles. Esto evita concepciones mecanicistas, apuntando a una totalidad conflictiva, legible social e históricamente, en función de la relación y la tensión entre todos los niveles de la producción social.

Así, dentro de esa secuencia diacrónica, si realizamos un corte sincrónico, se pueden percibir pervivencias de elementos de formaciones sociales anteriores, actuales y perspectivas del futuro. De esta manera, enfocamos el problema desde el método de la hermenéutica materialista, como una reescritura de los elementos contradictorios de distintos modos de producción que se enfrentan en el nivel imaginario de la narración. (Feuillet, 2020: 43).

Volviendo a Ludmer, cuando se refiere al “uso”, en términos generales señala “un uso letrado de la cultura popular”, enmarcando esa cultura popular a la del gaucho, que no sólo incluye el folclore que heredó -y transformó- de los españoles, sino sus costumbres, creencias, ritos, reglas y leyes consuetudinarias. Para Ludmer, el género gauchesco usó esa cultura para constituirse. Para analizar esta apropiación de la voz, esta apropiación de la cultura popular del gaucho y de cómo se visualiza en *Las aventuras de la China Iron*, utilizaremos el concepto de cultura de Antonio Gramsci, para quien “la cultura es una toma de conciencia del lugar histórico del personaje, en este movimiento de transformación y rebelión social permanente” (Gramsci, 2006: 15). Esto nos permitirá ver el recorrido que realiza la China a lo largo de la novela y cómo el personaje va tomando conciencia de su contexto histórico.

Trataremos de configurar una lectura que intente no solo descifrar las relaciones con el trauma violento de un pasado irresoluble, sino concebir el cambio social como fundamento último de nuestro método. Estudiar la “toma de conciencia” del lugar histórico del personaje a través del relato nos va a permitir rastrear las tensiones culturales y de saberes que se presentan en el texto y de qué manera se resuelven, si es que finalmente lo hacen.

Había pasado de lo crudo a lo cocido

Así define en los primeros capítulos (Cabezón Cámara, 2017: 45) el personaje de la China al proceso de su primera transformación, La utilización del reconocido artículo de Claude Lévi-Strauss “Lo Crudo y lo Cocido”, no resulta para nada inocente, ya que el análisis del antropólogo francés es una profunda metáfora cultural: adonde lo crudo correspondería a un estado salvaje (la barbarie) y lo cocido a aquello que ya se encuentra civilizado (Lévi-Strauss, 1968).

Narra la China “... me le subí a la carreta a Elizabeth. Le pasaría algo parecido a ella también porque me dejó acercarme, a mí, que tenía menos modales que una mula, menos modales que el cachorro que me acompañaba” (Cabezón Cámara, 2017: 14) Con estas palabras el personaje comienza su recorrido, a lo largo del cual va a realizar varias transformaciones, la primera de éstas tiene connotaciones religiosas: como en un bautismo, Elizabeth baña a la China en una laguna, la viste con sus ropas, la peina, y ésta, al verse reflejada en el espejo de agua, relata “Me vi y parecía ella, una señora, little lady, dijo Liz, y yo empecé a portarme como una, y aunque nunca monté de costadito y muy pronto estaría usando las bombachas que el Gringo había dejado en la carreta, ese día me hice lady para siempre, aun galopando en pelo como un indio y degollando una vaca a facón puro” (Cabezón Cámara, 2017: 21).

La ceremonia termina cuando Liz renombra a la China: “¿Y nombre vos?”, me preguntó en ese español tan pobrecito que tenía entonces. “La China”, contesté; “that’s not a name”, me dijo Liz” (Cabezón Cámara, 2017: 21), acto seguido Elizabeth le da un nuevo nombre y con ello una nueva identidad: “¿Vos querías llamarte Josefina?”. Me gustó: la China Josefina desafina, la China Josefina no cocina, la China Josefina es china fina, la China Josefina arremolina. La China Josefina estaba bien. China Josephine Iron, me nombró” (Cabezón Cámara, 2017: 22). Este renombramiento no se da sin algunas tensiones entre los personajes, ya que la China se “emperra” (Cabezón Cámara, 2017: 13) en quedarse con ese mote. Tal vez es la primera disputa entre ambas y se manifiesta en el lenguaje, que es en el plano donde mayormente se van a presentar las tensiones culturales en el relato.

Finalmente, el nombre completo del personaje será la China Josephine Star Iron y Tararira. Y el nombre mismo es un crisol cultural: “China”, como le llamaban Fierro y la Negra, es una voz que proviene del quechua y que significa “hembra”, y fue tomada por los españoles para referirse despectivamente a las mujeres originarias; “Josephine” (un homenaje de la autora a Ludmer), “Star” (por su cachorro Estreya) y “Iron” (conservado del apellido de Fierro), todos en inglés, lo que forma parte de su nueva identidad (y de su pasado también, no olvidemos que la China es gringa, como Elizabeth, y por lo tanto una cautiva); y por último “Tararira”, que más allá de ser un pez, es la forma en que los españoles les llamaban a aquellos gauchos que andaban sin “conchabo” ni rancho, errando campo traviesa y cuatreciendo ganado. Un poco en la situación en la que se encuentran los personajes.

Las otras dos transformaciones de la China son: una cuando se traviste de varón para proteger la carreta “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” (Cabezón Cámara, 2017: 39) esto marca también el comienzo de una relación lésbica con Liz, quien la vuelve a bautizar, esta vez como Joseph Scott; la otra transformación es ya sobre el final de la novela, cuando se encuentran con los indios y pasa a ser Iñchiñ, una especie de síntesis adonde ya no revisten importancia las identificaciones de género, puede ser un día una, otro día uno, o ambas al mismo tiempo: “La fiesta del verano dura cuatro meses, habíamos llegado al último y todos esos días conocí la vida Iñchiñ en su mayor esplendor; ya me había hecho del aire en el desierto como si hubiera sido una preparación para hacerme Iñchiñ, yo creía que me estaba haciendo inglesa pero no: no es

del aire Inglaterra, no es de la luz; es de las entrañas de la tierra de donde sale el hierro y apura al movimiento del planeta” (Cabezón Cámara, 2017: 169).

En medio de las transformaciones de la China podemos trazar su “toma de conciencia” gramsciana, este lugar histórico del personaje en medio de las tensiones y la rebelión social permanente. Al comienzo de la narración la China comienza presentando el espacio en relación a su saber “Al cachorro todavía no, irradiaba alegría de estar vivo, una luz no alcanzada por la triste opacidad de una pobreza que era, estoy convencida, más falta de ideas que de ninguna otra cosa” (Cabezón Cámara, 2017: 11) o “La falta de ideas me tenía atada, la ignorancia” (Cabezón Cámara, 2017: 14). Hay una especie de determinismo respecto a la geografía de la pampa y el “atraso” cultural en que se ve sumergido el personaje. En una visión muy europea del gaucho y los habitantes de la pampa, que en el comienzo de la narración comparte con Elizabeth y con Hernández. Esta idea del personaje principal de la novela se irá modificando a través del viaje.

Tras un primer deslumbramiento por Elizabeth y la cultura y los saberes que ella representa: “Ella dijo “England”. Y por ese tiempo para mí esa luz se llamó light y fue Inglaterra” (Cabezón Cámara, 2017: 17), poco a poco la China los pondrá en cuestión, “Entendía poco; cabezas solas no había visto ninguna. No, claro, era sólo un ejemplo. Un ejemplo era, me explicó, algo que se mostraba para aclarar una idea. Cabezas solas no existen, insistí, ¿ejemplo de qué podría ser algo que no existe?” (Cabezón Cámara, 2017: 29), así, hasta prácticamente romper con esa admiración ciega hacia todo lo que le va relatando Elizabeth: “Liz a veces los cocinaba en los hornos que yo le fabricaba haciendo pozos en la tierra; a mayor cantidad de trabajo más placer hay en el bocado, sentenció. Yo le dije que sí, siempre estaba de acuerdo con ella durante esos meses que pasamos en el cielo enorme de la pampa. Podría haberla contradicho sin demasiado esfuerzo, hubiera bastado con señalarle la algarabía que le producían los asados, por ejemplo, que demasiado trabajo no costaban. No lo hice, no la contradije. Entonces lo pensé y me sentí muy perspicaz” (Cabezón Cámara, 2017: 52).

Esta ruptura acerca de su deslumbramiento por la cultura inglesa (y en ella representada lo más avanzado de la cultura occidental) y un saber científico y positivista que Liz le irá transmitiendo a través del viaje, como por ejemplo “Gravedad era eso que hace que las cosas se caigan para abajo. ¿Y cómo no nos aplastaba a nosotras, Estreya, la carreta, los bueyes, las mulas, las vacas, los caballos?” (Cabezón Cámara, 2017: 29) o “Algo de todo eso entendí aquellos días de travesía, mucho lo entendí después, durante todo este tiempo que pasamos juntas; me costaba conciliar la idea de que estábamos en la parte de abajo de una esfera y parecíamos estar arriba,

pero no, Liz estaba segura de que arriba estaba Inglaterra” (Cabezón Cámara, 2017: 26), quiebre que está relacionado y comienza a vislumbrarse en la narración con la aparición de Rosario, quien posee una mixtura de los saberes del gaucho con los de los indios, sobre todo en su manera de relacionarse con la naturaleza, y termina de formalizarse con la llegada a las tolderías.

Este aprendizaje no es unidireccional, Liz también comienza a adquirir saberes en los quehaceres del gaucho, como realizar asados, o aprender a leer aquellas señales del camino, como lo hacen los baqueanos “Aprendimos a saber si estaban cerca leyendo la bosta de sus bestias” (Cabezón Cámara, 2017: 39). A lo largo de toda la novela existe un constante aprender y desaprender.

De la hegemonía del saber europeo, que tiene su punto de inflexión tras la salida de la estancia del coronel Hernández, pasamos a una preponderancia del saber de los indios, quienes en alguna oportunidad llegan a reírse del saber científico que traen consigo los europeos: “Los científicos alemanes, que andaban juntando huesos, como quien le arma el cuerpo a la luz mala, y se ensanchaban poniéndoles sus nombres propios a los restos de dinosaurios para solaz de los indios, que empezaban a llorar de risa apenas cada uno mostraba los esqueletazos llamados Roth o los rastros de líquenes -esas hojitas delicadas metidas adentro de piedras tan transparentes como el anillo de Liz- llamadas Von Humboldt” (Cabezón Cámara, 2017: 156). O hasta Oscar, el marido de Elizabeth se sorprende con las habilidades de los indios “Oscar estuvo entre los que nadaron: sabían de las canoas, pero no sabían nada de las balsas de los selk’nam. Entendieron la idea enseguida, ah, wampos, dijeron e hicieron balsas pretty much better than ours, darling, le explicaba a Liz” (Cabezón Cámara, 2017: 174).

Estas tensiones culturales y de saberes que se van desarrollando a lo largo del texto están relacionadas con las tensiones entre los diferentes modos de producción que van apareciendo en la novela, siempre teniendo en cuenta que la categoría que utilizamos para analizar estos, es literaria y que, como ya dijimos, para Jameson este concepto incluye los niveles económico, jurídico, político y cultural.

Si tomamos el tiempo de la narración como el corte sincrónico del cual habla Jameson, en la novela se pueden visualizar las pervivencias de elementos de formaciones sociales anteriores, actuales y perspectivas del futuro. Por ejemplo, Elizabeth y todo lo que está en el interior de la carreta simbolizan lo más avanzado del capitalismo industrial, que como bien lo señala Marx en *El Capital* (Marx, 2002), en ese momento histórico estaba representado en Inglaterra: “No nos sacudió pero tiré fuerte de las riendas y la inercia casi hace vomitar a la carreta esa media Inglaterra que llevábamos” (Cabezón Cámara, 2017: 42), pero también perviven en su interior

otros modos de producción, como el esclavista “Nos metíamos en la carreta nosotras dos. Nos sacábamos la ropa, nos secábamos con esas toallas que llegaban de los molinos de Lancashire y habían salido antes del delta del Mississippi y de los látigos que partían negros en los Estados Unidos: casi cada cosa que tocaba conocía más mundo que yo y era nueva para mí” (Cabezón Cámara, 2017, pág. 57).

Al mismo tiempo, se nombran modos de producción pasados, como el comunismo primitivo, adonde la propiedad privada no existía: “... cómo saber de esa planicie toda igual cuándo usar el plural y el singular, se dirimió un poco después: se empezó a contar cuando el alambre y los patrones. Entonces no, la estancia del patrón era todo un universo sin patrón” (Cabezón Cámara, 2017: 17).

El modo de producción servil o feudal está representado en la estancia que dirige el coronel Hernández, aunque es la pretensión del estanciero el trasladar la dinámica y la disciplina de una fábrica al agro “... les estamos metiendo a estas larvas la música de la civilización en la carne, serán masa de obreros con los corazones latiendo armoniosos al ritmo de la fábrica, acá los clarines tocan el ritmo de la producción para que se les discipline el alma esa anárquica que tienen, decía y se le perdían los ojos” (Cabezón Cámara, 2017: 92), aunque esa es la dinámica de producción que intenta imponer Hernández, lo hace sobre la base de la explotación de los gauchos sin ningún tipo de paga, les retiene la totalidad del salario a cambio de su pedagogización. La apropiación económica llevada adelante por Hernández se completa con apropiación cultural en el robo de los versos a Fierro: “¡Te das cuenta, darling! Hay chispas de genialidad acá en el campo, siempre lo digo yo cuando me preguntan cómo es el pueblo de la llanura: un gaucho casi analfabeto, algo aprendió acá con Miss Daisy, dice que yo le robé sus cantos” (Cabezón Cámara, 2017: 117).

“... simulamos ser monte, ser orilla de Paraná (...) Así viajamos” (Cabezón Cámara, 2017: 185).

Estas tensiones que perviven en los diferentes de modos de producción, al igual que sucede con los saberes, terminarán disolviéndose sobre el final en una regresión, primero, en una vuelta a la caza y la recolección, y luego a la agricultura, pero con una relación armónica con la naturaleza. La propiedad común de los medios de producción nos hablan de un retorno al comunismo primitivo al cual se evoca en un comienzo de la narración, pero ésta vez con la heterogeneidad de las culturas que se funden en un final que se mezcla entre la distopía y la utopía.

El llamado progreso desarrollista seguirá su curso de devastación a la par que los Iñchiñ viven trasladándose, huyendo del avance de lo que llamamos “civilización”, en grandes balsas, donde el crisol de culturas, de lenguas y de géneros pone en discusión, en una gran metáfora, la idea de progreso y las bases sobre las cuales el estado-nacional y la identidad nacional fueron erigidas.

El texto así, nos enseña un sustrato pluricultural, adonde la amalgama, la masa madre de la cual está compuesta nuestra historia, es mucho más rica y compleja que la que nos presentó la clase ilustrada argentina a comienzos del siglo XX y que se nos aparece naturalizada hoy por la ideología dominante.

Bibliografía

Bracamonte, J. (2014). Los unos y los otros: una manera de revisar el devenir de la narrativa argentina contemporánea. En J. Bracamonte, & M. d. Marengo, *Juegos de espejos: Otriedades y cambios en el sistema literario argentino contemporáneo* (págs. 9-44). Córdoba: Alción.

Cámara, G. C. (2017). *Las aventuras de la China Iron*. Random House.

Feuillet, L. (2020). *Interpretaciones del delito. Para una hermenéutica materialista en la narrativa policial de Juan Carlos Martelli*. Ariadna Editores.

Gramsci, A. (2006). *Antología. Volumen I. Siglo XXI*.

Grosso, J. (02 de 04 de 2020). Carolina Orloff, editora de Las aventuras de la China Iron: "Es un libro revolucionario". *Telam*, págs. <https://www.telam.com.ar/notas/202004/447108-carolina-orloff-editora-de-las-aventuras-de-la-china-iron--es-un-libro-revolucionario.html>.

Jameson, F. (1989). *Documentos de cultura documentos de barbarie*. Visor.

Lévi-Strauss, C. (1968). *Mitológicas I: lo crudo y lo cocido*. Fondo de Cultura Económica.

Ludmer, J. (2000). *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Buenos Aires: Libros Perfil.

Marx, K. (2002). *El capital. Libro primero: El proceso de producción del capital*. Siglo XXI.

Williams, R. (2000). *Marxismo y literatura*. Península.