

JAQUE AL MACHO: DECONSTRUCCIÓN Y PARODIA DE GÉNERO EN *TRAFALGAR*, DE ANGÉLICA GORODISCHER

Camila ROCCATAGLIATA
UNLP - ISP DR JOAQUÍN V. GONZÁLEZ

CF *made in* Rosario

La ciencia ficción surge (especialmente en EEUU) como un género literario menor que apunta a un consumo masivo. Al mismo tiempo que democratiza y populariza los conocimientos científicos de la época (extrapolándolos en diversos escenarios anclados en el futuro) incluye, en muchos casos, una crítica a la sociedad del momento.

La posmodernidad parece, de este modo, el paradigma propicio para la proliferación de obras que abarcan, entre sus temáticas, el desencanto de la humanidad de sí misma y los evidentes fracasos de las promesas de la modernidad, ancladas en la ciencia, la razón y el progreso. El ser humano se destruye a sí mismo, pone en peligro su medio ambiente y percibe el futuro como algo desolador, devastador. En palabras de Fredric Jameson,

Los últimos años se han caracterizado por un milenarismo invertido en las premoniciones del futuro, catastróficas o redentoras, se han visto sustituidas por la sensación del final de esto o aquello (de la ideología, del arte o de las clases sociales; la “crisis” del leninismo, de la socialdemocracia o del Estado de bienestar, etc.); en conjunto, quizá todo esto constituya lo que, cada vez con más frecuencia, se llama posmodernismo (JAMESON, 1991:1).

En vínculo estrecho con las reflexiones de Jameson, Mark Fisher propone que el futuro es imposible y el presente posmoderno es “hauntológico” en el sentido de que está asediado por el pasado: nuestro presente es un futuro fallido, ideado en el pasado que finalmente no tuvo lugar (FISHER, 2018).

Con la llegada de la posmodernidad, las identidades minoritarias comienzan a cobrar visibilidad y a ocupar y reclamar espacios tanto simbólicos como concretos de la sociedad, la cultura y la política; espacios que les habían sido vedados por la modernidad y su lógica totalizante. El sujeto cartesiano y el cis-heteropatriarcado van a ser cuestionados como pilares de un paradigma que siempre tuvo al hombre como centro y eje. En consonancia, las mujeres y las diversas identidades y prácticas genérico-sexuales que escapan a la matriz heteronormativa hegemónica adquieren cada vez más presencia en esos mismos espacios tanto como objeto de representación como sujetos de enunciación. De este modo, las mujeres y la contrasexualidad irrumpen en la ficción literaria pero también en la producción teórica ligada al universo genérico-sexual.

La literatura, como todo discurso cultural de una época y como espacio privilegiado para dar cuenta de las distintas fuerzas en tensión de una sociedad, nos permite ver qué dispositivos y tecnologías de género operan sobre los cuerpos, los deseos y las identidades. Por este motivo, el arte y la literatura en particular nos permiten abordar problemáticas en constante retroalimentación entre conflictos sociales y culturales.

La ciencia ficción como género estuvo (y podemos decir que sigue estando) marcada por el cis-heteropatriarcado a pesar de que muchas son las mujeres y disidencias que escriben, protagonizan o tematizan sociedades futuras y alternativas y que, desde hace varias décadas ya,

vienen enriqueciendo, diversificando y cuestionando las formas, discursos y tópicos típicos del género (ROBLES MORENO, 2009: 2).

En el año 1979, Angélica Gorodischer publica *Trafalgar*, una novela de ciencia ficción que deconstruye¹ lo más arcaico y conservador del género (tanto en el sentido sexo-genérico como en el literario) y logra conciliar universos aparentemente opuestos y antagónicos, típico cruce deconstructivo de la literatura posmoderna: “Lo que se ha dado en llamar ‘literatura posmoderna’ nos enfrenta con numerosos textos que rompen las fronteras genéricas en los dos sentidos de la palabra: como género literario (*genre*) y como sexo-género (*gender*)” (PUPPO, 2009: 81).

El protagonista, Trafalgar Medrano, es un comerciante intergaláctico que proviene de Rosario, Santa Fe. Sabemos de sus aventuras por los diálogos que mantiene con distintos personajes (entre ellos la misma Gorodischer, al mejor estilo borgeano) que escuchan atentos sus historias sin ser nunca testigos directos de ellas. Trafalgar proviene de una familia acomodada y de buena reputación en la ciudad y se presenta en la ficción como un “mujeriego” empedernido.

Conocemos esa reputación desde el inicio por una publicación transcrita de *Quién es quién en Rosario* que reconstruye su perfil y el de su familia, con datos de lo más variopintos y heterogéneos como, por ejemplo, sus lecturas (que van de Balzac hasta el *Corto Maltés* y que no casualmente mencionan a Úrsula Le Guin, una de las pioneras y referentes de la ciencia ficción femenina estadounidense y universal). Entre su entorno, se hace referencia a Angélica Gorodischer, quebrando los límites entra la ficción y la no ficción, en un gesto que nos recuerda a Jorge Luis Borges pero que podríamos ampliar a Onetti y a Gonzalo Torrente Ballester². Asimismo, cabe mencionar que el juego con los formatos textuales podría ser un homenaje intertextual a la obra de Manuel Puig (especialmente a *Boquitas Pintadas* en donde se problematiza, entre otras cuestiones, la reputación del protagonista de la novela, Juan Carlos Etchepare, en su pueblo natal, General Vallejos. La novela comienza con la transcripción de la noticia de su deceso en una revista local llamada *Nuestra vecindad* y relata coralmente los amores y desamores de Juan Carlos, quien comparte con Trafalgar la fama de mujeriego).

Si tomamos en cuenta la fecha de publicación del perfil de Trafalgar, podríamos inferir que los sucesos ocurren a fines de los años 70, lo que marca un aire de época y una moral que explica, entre otras cuestiones, que se esté señalando constantemente la soltería de Trafalgar y

¹ La deconstrucción planteada por Jaques Derrida intentaría poner en evidencia que lo que aparece como natural en realidad ha sido construido por el discurso. Además, propone invertir la jerarquía y, por lo tanto, los significados que derivan de las oposiciones binarias que la filosofía occidental utilizó para estructurar su pensamiento. La deconstrucción no aparta o suprime los principios de estas dicotomías, ni pretende reemplazarlos por otros, sino que los cuestiona y debate el tipo de relación que entre ellos se establece. La idea no es poner un nuevo centro en lugar del ya existente sino correrse de ese centro, atacar la estructura, el sistema, desde los mismos límites de ese sistema. Otra propuesta importante es poner en evidencia los postulados metafísicos e ideológicos que implican las oposiciones y las ambigüedades y contradicciones que de ellas se generan. “‘Deconstrucción’ es el nombre que se le da a la operación crítica por la cual se pueden socavar en parte esas oposiciones, por las cuales se puede ver que se socavan mutuamente en el proceso del significado textual [...]. O sea que la ‘deconstrucción’ ha comprendido que las oposiciones binarias, con las que el estructuralismo clásico tiende a trabajar, representan una manera de considerar las ideologías típicas. A las ideologías les gustan los límites muy estrictos entre lo aceptable y no aceptable, entre el yo y el no-yo, entre verdad y falsedad, entre buen sentido y tontería, entre razón y locura, central y marginal, superficie y profundidad” (EAGLETON, 2014: 161 y 162).

² Me refiero, por ejemplo, al personaje de Brausen en *La vida breve* (1950) que si bien no porta el apellido del escritor uruguayo, carga con muchas de sus características biográficas y es creador de la ciudad que haría famosa a la ficción de Onetti: Santa María. En el caso de Torrente Ballester, pienso en *Yo no soy yo, evidentemente* (1987), novela en la que el autor se introduce como personaje, haciendo tambalear los límites entre la realidad y la ficción.

que pervivan con tanta fuerza ciertos discursos machistas que, aunque vigentes en nuestra actualidad, ya comienzan a ser cuestionados y sancionados socialmente en ese contexto. Profundizaremos estas cuestiones más adelante, pero me interesa destacar a este punto el marco necesario para comprender el plano discursivo-ideológico presente en la ficción y en la perspectiva de muchos de los personajes.

Los oyentes de Trafalgar devoran sus relatos en el café Burgundy (al que concurren asiduamente), aunque en ocasiones el espacio en el que se cuenta la aventura se traslada a la casa de alguno de ellos³. A veces sospechan de la veracidad de sus avatares y mundos extraños pero en ninguna instancia queda demostrada la falsedad de estos. El realismo de esas charlas, el costumbrismo caracterizado por lo rituales de una clase media acomodada de una de las ciudades más importantes del país, el lenguaje utilizado tanto en los diálogos como en la narración nos remiten a un universo muy distante de planetas y culturas estrafalarias y viajes en el tiempo. Sin embargo, los acontecimientos que Trafalgar comparte con sus amistades o allegados inclinan la ficción hacia mundos ajenos y lejanos, distantes de todo color local y más allá de la lógica que rige nuestra sociedad actual. El *dandy* y comerciante rosarino es el nexo indispensable entre esos polos aparentemente irreconciliables.

Me parece fundamental, de este modo, presentar algunas de las características que hacen de esta obra una novela de ciencia ficción tan original como deconstructiva. Por un lado, aparecen elementos típicos del género: viajes interplanetarios, distintas lógicas temporales, el choque y el encuentro con culturas, sociedades y tecnologías diferentes a las conocidas en nuestro mundo. Asimismo, se utilizan distintos neologismos que dan cuenta de otros universos con tradiciones (lingüísticas o no) lejanas a la nuestra. También cabe destacar que Trafalgar se declara lector y conocedor de la ciencia ficción, de sus referentes y de sus usos y costumbres:

- [...] Fue un grito como para poner los pelos de punta, de bestia acorralada como dicen los escritores de ciencia ficción.
- Y otros que no escriben ciencia ficción — acotó Flynn.
- No lo dudo. Yo aparte de ciencia ficción y policiales, no leo más que a Balzac, Cervantes y el Corto Maltés.
- Muy lejos vas a llegar con esa mescolanza absurda.
- ¿Dónde absurda, dónde? Son de los pocos que puede tienen todo lo que se le puede pedir a la literatura: belleza, realismo, diversión, qué más querés (GORODISCHER, 2006: 54).

Además, el motor de sus viajes no solo es económico (aunque en diversas oportunidades sea la lógica comercial la que priorice el protagonista de la novela). También lo motiva la curiosidad por lo extraño, lo distinto. Le interesa explorar territorios y culturas desconocidas a pesar de los peligros y riesgos que el acercamiento a lo extranjero conlleva (e incluso a pesar de las advertencias que en ocasiones recibe)⁴.

Sin embargo, otros elementos socavan lo esperable de la ciencia ficción más tradicional o canónica. En primer lugar, el perfil de Trafalgar, con su lenguaje que mezcla lo vulgar, el lunfardo y sus costumbres terrestres y locales (la corrupción, el ventajismo, la especulación, el chamuyo – si se me permite el término coloquial –, la fanfarronería) nos remiten al típico “macho argentino”. En varias ocasiones, él mismo se atribuye la proeza de introducir avances

³ Me arriesgo a hipotetizar que las reuniones mayoritariamente masculinas que ocurren frecuentemente en ese café pueden estar haciendo referencia, homenajeando y tal vez parodiando (sobre todo por lo que voy a desarrollar en el próximo apartado), a lo que se denominó la “Mesa de los galanes” (las reuniones que mantenía Fontanarrosa con sus amigos en el café El Cairo de Rosario).

⁴ “— Queda demasiado lejos. Los príncipes mercaderes no son idiotas, mucho gasto para ganancias problemáticas. Yo tampoco soy idiota pero soy curioso y me sobra la plata” (GORODISCHER, 2006: 61).

o nuevas tecnologías y costumbres en esos mundos extraños⁵. Asimismo, comercia con elementos prosaicos o sin tanto valor en la Tierra, haciéndolos pasar por mercancías de lujo o extraordinarias en otros planetas. Su perspectiva no siempre idealiza o ensalza lo extranjero y con regularidad destaca que lo que nosotrxs consideramos como propio de nuestro universo (como la corrupción) no es ajeno a otras culturas de otras galaxias. Al mismo tiempo, su equipaje y su nave espacial (su “cacharro”) contienen tantas cosas, tan diversas y grotescas, que se vuelven inverosímiles hasta en un universo futurista: carga con elementos disímiles y arbitrarios que lo convierten en una máquina alephica bizarra (al mejor estilo caja ACME de los dibujos animados de nuestra infancia)⁶. También parodia⁷ el universo científico, su valor y utilidad, a su criterio muchas veces desligado de lo pragmático, lo necesario y de la sabiduría o criterios que da la experiencia⁸.

Por otro lado, el viajante rosarino se cree idóneo para establecer criterios acerca de lo que puede o no suceder en el universo y qué puede o no imaginarse de sociedades alternativas o distantes. Por supuesto, su razonamiento cae constantemente en contradicciones, paradojas y absurdos que bien podrían pensarse como parodia del género:

- ¿Cómo hiciste para viajar al siglo quince?
- No veo para qué voy a viajar al siglo quince. Además el viaje por el tiempo es imposible.
- Si viniste a sacudirme la estantería ya te podés ir yendo y me dejás el café como tributo. Yo amo el viaje por el tiempo, y mientras yo piense que se puede, se puede.
- Te voy a explicar por qué no se puede viajar por el tiempo.
- No. No quiero saberlo. Pero no me digas que si venís de la corte de los reyes católicos no viajaste por el tiempo.
- Qué poca imaginación tenés
- [...]
- Tal vez el universo sea infinito — dijo.
- Te lo digo porque esta vez estuve por lugares bastante raros.

Eso sí me sorprendió. Si hay algo que a Trafalgar, acostumbrado a viajar por las estrellas, le resulta raro, es que es raro de veras (GORODISCHER, 2006: 60).

⁵ “— Yo había andado vendiendo material de lectura en el sistema de Seskundrea, siete mundos limpios y brillantes en los que la lectura visual es un lujo. Un lujo que impuse yo, por otra parte. Allá los textos se escuchaban o se leían al tacto. La chusma lo sigue haciendo pero yo les he vendido libros y revistas a todos los que se creen alguien” (GORODISCHER, 2006: 19).

⁶ “— Metimos a la tripulación de los cuatro barquitos en el cacharro.

— ¿Cabían?

— ¿No te dije que había vendido quinientos tractores en Eiquen? Quinientos diecinueve. Sobraba lugar” (GORODISCHER, 2006: 79).

⁷ Según Elzbieta Sklodovska – y aquí sigo esa línea – la parodia es una práctica que no puede ser analizada sin tener en cuenta el contexto histórico, la historia en la que ésta se inscribe. En consonancia, la parodia siempre tiene un carácter dinámico e intertextual, es decir, siempre es ruptura con respecto a algo previo e, indefectiblemente, establece un diálogo con un pretexto (que es parodiado). De este modo, la parodia permite la canonización de lo marginal y la marginalización del canon (SKLODOVSKA, 1991: 14 y 15). Asimismo, la autora subraya la importancia de lo que ella denomina la distancia irónica entre el texto y el texto parodiado: “Aceptamos que la relación paródica entre el texto y el pre-texto se caracteriza por una distancia irónica que puede ser matizada a través de una variedad de recursos y producir toda la una gama de impresiones subjetivas: desde un *ethos* extratextual, satírico, despreciativo o litigante, a través de los diferentes matices de lo lúdico y humorístico, hasta el tono serio y respetuoso; asimismo, coincidimos con la idea heredada de los formalistas rusos y compartida hoy por la mayoría de los críticos (Hutcheon, Izaak Passi, Glowinski) de que la parodia evoca los pre-textos no en el sentido de una repetición ‘parasítica’ sino más bien transgresión ‘constructiva’” (SKLODOVSKA, 1991: 14).

⁸ “No sé por qué a la gente se le da por estudiar cosas tan desagradables. A menos que sea lo de siempre: la esperanza de ganar algo, actitud a la que adhiero y que me parece loable [...]. No les hice caso porque los doctores sabían mucho de ciencia, no digo que no, pero de vender y comprar, nada [...]. Claro que yo he visto muchas más cosas que los doctorcitos y las doctorcitas y sé qué es lo feo y qué es lo lindo” (GORODISCHER, 2006: 40-42)

Cuestionar la idea de los viajes temporales (uno de los tópicos más explotados por el género hasta el día de hoy) es, en principio, un cuestionamiento al corazón de la ficción futurista. Tal vez conversaciones como éstas parodien los límites, las posibilidades, el alcance de la imaginación y lo que puede llegar a abarcar o tematizar una obra de ciencia ficción. Sin embargo, la hipótesis de un universo infinito en el que existen, por ejemplo, mundos similares al nuestro pero con ciertas variantes, es una especulación disruptiva para fines de los años '70 pero, al mismo tiempo, un recurso hiperexplotado por las series, sagas y películas de fines del siglo XX y principios del XXI⁹. La perspectiva de Gorodischer personaje abraza la idea de que lo importante no está en la lógica o la explicación sino en la decisión de creer o no que algo pueda existir, en definitiva, la decisión de imaginar, novelar (en el sentido más amplio del término)¹⁰. Al mismo tiempo, se parodian los criterios que establecen qué puede ser normal, raro o extraño; criterios que, posmodernidad mediante, sabemos que son siempre subjetivos y en muchos casos arbitrarios. Otro gesto paródico radica en las repetidas ocasiones en que Trafalgar interfiere en el curso de la Historia de esos otros mundos: a veces casualmente o con cierta torpeza (lo que le quita heroicidad a sus aventuras y lo acerca más a una comedia de enredos tipo *El dormilón* de Woody Allen)¹¹, a veces de modo intencional y en otras con un cierto aire altanero y etnocéntrico, seguro de que esas modificaciones mejorarán la vida de lxs otrxs de acuerdo a su perspectiva anclada en nuestros usos y costumbres.

Me parece interesante retomar aquí lo que Elvio Gandolfo, a fines de los años '70, sostuvo sobre la obra: el equilibrio que alcanza al conciliar elementos contradictorios y al fundir lo típico del género con elementos disruptivos para con la ciencia ficción más tradicional. Equilibrio que desemboca en un producto indudablemente original:

La intersección entre lo absolutamente cotidiano (Rosario en la actualidad) y los extrañísimos planetas que visita Trafalgar consigue una equilibrada mezcla de elementos contradictorios [...] el volumen constituye un interesante cambio de rumbo: centrándose en la ciencia ficción directamente, con toda su “chatarra” (cohetes, sociedades extrañas, viajes espaciales) [...] dándole un tono marcadamente local al lenguaje, se constituye en un conjunto absorbente, entretenido (GANDOLFO, 2017: 70).

De esta manera, podemos sostener que las aventuras de Trafalgar no tienen el aire solemne y heroico de la ciencia ficción canónica y el hombre protagonista de esos avatares no solo no es un hombre perfecto, valiente y honrado, sino que se parece más al “chanta” local que hiperboliza sus logros y proezas: el macho fanfarrón que analizaremos en el próximo apartado. Coincido, de este modo, con la perspectiva de Alexis Yannopoulos, que al respecto considera:

⁹ Me refiero a sagas como *Avengers (La era de Ultrón, 2015, Infinity War, 2018, Endgame, 2019)* de Marvel en las que el recurso (el famoso multiverso) termina siendo, en ocasiones, una forma asequible de solucionar o explicar los conflictos narrativo-argumentativos o una manera al alcance de la mano de conectar las distintas historias, épocas y ciclos heroicos: el grupo de superhéroes viaja por el multiverso para evitar que el villano Thanos consiga las gemas que le otorgarían el poder de eliminar a la mitad del universo y dominar, de este modo, a la otra sobreviviente.

¹⁰ Esa perspectiva nos recuerda la típica tensión que sostienen los personajes dentro del género: quienes intentan explicar los fenómenos desde lo racional y científico y quienes eligen creer que pueden suceder sin necesidad de una argumentación que se ajuste a nuestra lógica (tensión que representan series como *Los expedientes X*: la detective Scully representa al primer polo y el agente Mulder al segundo (su frase “I want to believe” funciona como estandarte de ese posicionamiento).

¹¹ “— Cambié el curso de la historia, nada más que eso. No me di cuenta de eso: solamente le tuve lástima” (GORODISCHER, 2006: 76). *El dormilón*, de 1973, es una de las primeras comedias del director estadounidense. Plagada de situaciones absurdas y ambientes bizarros, la película se presenta como una sátira de las películas futuristas y sus ideales. El protagonista es congelado por error en una intervención médica y despierta doscientos años después, gracias a un grupo de rebeldes que necesitan de alguien (despojado de historia e identidad) para concretar sus planes para derrocar al dictador que gobierna al mundo.

La obra de Gorodischer carece totalmente de solemnidad: se trataría más bien del placer que ofrece el juego poético de la lectura [...] el propio personaje de Trafalgar Medrano narra sus historias de una manera seria y con un increíble talento pero haciendo gala de una lubricidad y de una actitud típicamente patriarcal frente a las mujeres (YANNOPOULOS, 2018: 5).

El macho ya no resiste archivo

A continuación de la publicación de las primeras páginas aparece una nota al/la lectorx en la que Gorodischer pide que la novela sea leída en orden, probablemente parodiando la propuesta cortazariana de las dos lecturas de *Rayuela* y, sobre todo, sus posteriores comentarios acerca del “lector hembra” (asociado a lo tradicional, la pasividad) y el “lector cómplice” (emparentado a lo creativo, a lo activo, ergo, el lector hombre)¹². Es más, en la edición a cargo de Emecé del 2006 (aunque no en la publicación original) la autora invoca a lxs “querido lector, amable lectora”, consciente de que el uso del masculino excluye y que es necesario comenzar a convocar a todo aquello que el Tablero de dirección de Cortázar dejaba de lado y poner en evidencia los principios machistas que subyacen en la literatura consagrada por el orden cis-heteropatriarcal.

Los personajes, como ya anticipamos, narran y reproducen los diálogos con Trafalgar: en esas instancias podemos reconstruir la mirada que tienen sobre el protagonista y su perspectiva sobre diversas cuestiones, entre ellas (y la que aquí nos interesa) la de género en tanto género socio-sexual. La mayoría de las personas allegadas del comerciante interplanetario son hombres maduros que dan por sentado que las aventuras de Trafalgar deben incluir al menos una historia de “levante”: Trafalgar seduce sistemáticamente a las mujeres de otros mundos y, en muchos casos, los conflictos se desatan por sus fugaces amoríos. En el primer capítulo (“A la luz de la casta luna electrónica”) se encuentra con su amigo abogado:

— Un lío con una mujer — aclaró sin mirarme —. Creo que era una mujer.
 — Traf — le dije poniéndome muy serio —, espero que no hayas contraído una exquisita inclinación por los jovencitos frágiles, de piel tersa y ojos claros.
 — Era como una mujer cuando estábamos en la cama.
 — ¿Y qué hacías con ella o con él en la cama? — le pregunté cosa de estimularlo un poco.
 — ¿Qué te parece que se hace con una mujer en la cama? ¿Cantar a dúo los lieder de Schuman?
 — Ta bien, ta bien, pero explicame: ¿qué tenía entre las piernas? ¿Una cosa que sobresalía o un agujero?
 — Un agujero. Mejor dicho, dos, cada uno en el lugar correspondiente.
 — Y vos te aprovechaste de los dos.
 — Y no.
 — Era una mujer — resolví.
 — Humm — me dijo — Eso pensé (GORODISCHER, 2006: 18).

Una de las primeras conclusiones que podemos extraer de la cita es que de nuestro héroe se espera que sea coherente en cuanto a lo que se concibe para su género; es decir, que responda a la cadena de sexo/género/deseo que lo ajusta a la matriz heteronormativa imperante, siguiendo a Judith Butler,

Uso la expresión matriz heterosexual a lo largo del texto para designar la rejilla de inteligibilidad cultural a través de la cual se naturalizan cuerpos, géneros y deseos. Me he basado en la idea de “contrato heterosexual” de Monique Wittig y, en menor grado, en la idea de “heterosexualidad obligatoria” de Adrienne Rich para caracterizar un modelo discursivo/epistémico hegemónico de inteligibilidad de género, el cual supone que para que los cuerpos sean coherentes y tengan sentido debe haber un sexo estable expresado mediante

¹² En CORTÁZAR (1967).

un género estable (masculino expresa macho, femenino expresa hembra) que se define históricamente y por oposición mediante la práctica obligatoria de la heterosexualidad (BUTLER, 2007: 292).

Como portador del género masculino debe (como “buen hombre que es”) desear a una mujer. Por supuesto, eso denota un discurso patriarcal y homofóbico, típico de la masculinidad de fines de los años ‘70. Por otro lado, reproduce estereotipos de género como qué debe hacerse con una mujer en la cama. La referencia a las zonas de un cuerpo que se ajusta a lo considerado como femenino y la imposibilidad de pensar el goce anal nos remite, asimismo a lo que Paul B. Preciado considera como terror y castración anal¹³ y la jerarquización de las zonas erógenas¹⁴: existe un orden que lee los cuerpos y los deseos a partir de una genitalidad concebida para la reproducción y para el sostenimiento de la heterosexualidad obligatoria. Ciertas zonas (y prácticas) se obstruyen y otras se permiten de acuerdo a esa lógica, clausurando y condenando todo aquello que no se ajuste a la cadena causal entre los elementos que mencionamos previamente.

Este protagonista obsesionado por conquistar mujeres funciona como clara representación de lo que se espera de un hombre “normal”, un hombre promedio de acuerdo al sistema de sexo-género hegemónico. Esos requisitos y atributos aparecen tanto en sus enunciados como en los de sus amigos y compinches: “Por el lado de placer no pude, ya no digo llevármela a la cama que era lo que cualquier tipo normal hubiera querido hacer, sino ni siquiera tocarle el meñique de la mano izquierda, porque era hosca, desconfiada, un poco tonta, y tenía miedo” (GORODISCHER, 2006: 146).

En diversas instancias, Trafalgar, para hacer referencia a mujeres fuertes, determinadas e inteligentes, utiliza atributos asociados a lo masculino, dejando en evidencia el binarismo que funciona como raíz de este tipo de pensamiento: la racionalidad se adjudica a los hombres y la sensibilidad a las mujeres. Esta naturalizada dicotomía le impide ver matices e implica pensar la inteligencia como excepcionalidad y rareza en el universo femenino. Así caracteriza a la reina Isabel de un mundo que podría funcionar como multiverso del nuestro:

Ahora, Isabel [...] era bastante linda, sí, pero todo un macho con los huevos bien puestos. Se le veía en los ojos y en que aunque tenía una boca más que pasable, la podía afinar hasta que parecía una cuchillada. Y los hombros bien echados para atrás, el cuello largo y las manos fuertes. Yo dije esta mina me va a dar un disgusto (GORODISCHER, 2006: 72).

Nuestro Don Juan rosarino ve como una amenaza a las mujeres de marcado carácter: no se siente cómodo con lo que probablemente atribuye a su género y no al que su perspectiva considera como el género opuesto.

¹³ “El miedo a que toda la piel fuera un órgano sexual sin género les hizo redibujarse el cuerpo, diseñando afueras y adentros, marcando zonas de privilegio y zonas de abyección. Fue necesario cerrar el ano para sublimar el deseo pansexual transformándolo en vínculo de sociabilidad, como fue necesario cercas las tierras comunes para señalar la propiedad privada. Cerrar el ano para que la energía sexual que podía fluir a través de él se convirtiera en honorable y sana camaradería varonil, en intercambio lingüístico, en comunicación, en prensa, en publicidad, el capital” (PRECIADO, 2009: 136).

¹⁴ “Los órganos sexuales como tales no existen. Los órganos que reconocemos como naturalmente sexuales son ya el producto de una tecnología sofisticada que prescribe el contexto en el que los órganos adquieren su significación (relaciones sexuales) y se utilizan con propiedad, de acuerdo con su ‘naturaleza’ (relaciones heterosexuales [...]). La exclusión de ciertas relaciones entre géneros y sexos, así como la designación de ciertas partes como no-sexuales (más particularmente el ano, como Deleuze y Guattari han señalado ‘el primero de todos los órganos en ser privatizado, colocado fuera del campo social’) son las operaciones básicas de fijación que naturaliza las prácticas que reconocemos como sexuales. La arquitectura corporal es política” (PRECIADO, 2011: 23).

Por otra parte, las contradicciones de la ideología que sostienen Trafalgar y sus amigos quedan en evidencia en numerosas escenas o discursos. En un planeta cuyo nombre es muy difícil de pronunciar y en el que los muertos acosaban a los vivos como zombis despechados, Trafalgar parece enamorarse de una mujer. El marido muerto-vivo de la viuda intenta pegarle y el comerciante intergaláctico sale en su defensa hasta matar al esposo ya fallecido. Al narrar el episodio, el rosarino sostiene que si una mujer “se deja pegar” no es asunto de él, pero que si presencia una escena de violencia no puede dejar de intervenir (“Ah no, mi amigo, delante mío no: si alguien le quiere pegar a una mina y la mina es tan estúpida como para dejarse, no es cosa que a mí me importe, pero que yo no ande por ahí porque se arma”, GORODISCHER, 2006: 149). La contradicción radica en que en ningún momento Trafalgar toma conciencia de que ese orden que él reproduce es que el que genera esa violencia y, al mismo tiempo, al considerar que una mujer “se deja pegar” no hace sino convertir en victimaria a quien es víctima. Asimismo, se pone en el tapete que existe una violencia que se oculta, que ocurre en el ámbito privado y que, entonces, no merece intervención, y otra que se visibiliza y que se arregla “entre machos”.

La pesa de la balanza que se inclina hacia la ciencia ficción es la que nos permite imaginar universos con otros sistemas sexo-genéricos, distantes de la matriz heteronormativa hegemónica que permanece vigente en el nuestro. En su viaje a Veroboar, por ejemplo, existe una aristocracia matriarcal regida por bellas, jóvenes y hegemónicas mujeres que gobiernan en forma despiadada. También se menciona a Drenekuta 5, un planeta en donde los hombres se maquillan y se pintan las uñas (se hace mención como algo extraño, no olvidemos que estamos teóricamente enmarcados a fines de los años 70). Edessbuss, un mundo que supo sortear desgracias y que vive en constante estado de felicidad y armonía, es descrito por Trafalgar como una utopía y ejemplifica esa perfección en la libertad sexual que viven las mujeres (aunque se ilustre esa libertad siempre en el marco de la heterosexualidad):

Y como ellas pueden disponer de todos los hombres que quieran, están de buen humor y son cada vez más lindas y una de cuarenta le tira el chico al fondo con comodidad a una de veinte y las de sesenta se pasean con aires de reinas del mundo y acceden, cuando tienen ganas, a enseñarles sutilezas a los de dieciocho (GORODISCHER, 2006: 128).

En Anandaha-A, un planeta en el que se han asentado científicxs terrestres de distintas áreas, hombres y mujeres nativxs del lugar usan la misma vestimenta y son investigadxs por lxs profesionales por sus hábitos y costumbres “poco civilizados”.

En consonancia, cuando dialogan sobre el encuentro sexual con una de las aristócratas de Veroboar, el abogado le pregunta si es casta y Trafalgar no sólo se mofa de la pregunta sino que destaca la actitud proactiva de ella en la cama también como algo inesperado, que rompe lo esperable para una joven respetable:

Aunque tuve la sensación de haberme volteado a una piantada [...]. Era linda, ya lo creo, y era incansable y tentadora. En cuanto yo aflojaba un poco y me adormilaba abrazándola, ya me recorría con los dedos y la lengua y se me reía metiéndome el hocico en el cuello y me mordisqueaba y yo volvía a la carga y rodábamos hechos un nudo sobre la cama dorada (GORODISCHER, 2006: 29).

En ese mismo lugar se presenta el quiebre de otra frontera sexo-genérica: las Lapsilázuli (las jóvenes matriarcas) tienen relaciones sexuales gracias a unas máquinas que les proveen tanto sensaciones corporales como experiencias audiovisuales que estimulan el goce y el deseo. El sexo *cyborg* prescinde de lo humano pero, sobre todo, de lo masculino. En términos de Donna Haraway:

A fines del siglo XX – nuestra era, un tiempo mítico –, todos somos quimeras, híbridos teorizados y fabricados de máquina y organismo; en unas palabras, somos cyborgs [...]. El cyborg aparece mitificado precisamente donde la frontera entre lo animal y lo humano es transgredida. Lejos de señalar una separación de los seres vivos entre ellos, los cyborgs señalan apretados acoplamientos inquietantes y placenteros [...]. Las máquinas de este fin de siglo han convertido en algo ambiguo la diferencia entre lo natural y lo artificial, entre el cuerpo y la mente, entre el desarrollo personal y el planeado desde el exterior y otras muchas distinciones que solían aplicarse a los organismos y las máquinas (HARAWAY, 2019: 11, 14 y 15).

Así, podemos considerar a la novela como un ejemplo de escritura *cyborg*, según la misma autora:

La escritura cyborg trata del poder para sobrevivir, no sobre la base de la inocencia original, sino sobre la de empuñar herramientas que marcan el mundo y que las marcó como otredad. Las herramientas son a menudo historias, cuentos contados de nuevo, versiones que invierten y desplazan los dualismos de las identidades naturalizadas [...] la imaginaria del cyborg puede sugerir una salida del laberinto de dualismo en el que hemos explicado nuestros cuerpos y nuestras herramientas a nosotras mismas [...]. Significa al mismo tiempo construir y destruir máquinas, identidades, categorías, relaciones, historias del espacio (HARAWAY, 2019: 15).

De hecho, esa incertidumbre entre lo humano y la máquina, entre lo artificial y lo natural, es lo que lleva a Trafalgar a cuestionarse también acerca del género de la Lapislázuli pues los límites se han borrado, perdieron su consistencia y estabilidad:

— [...] ¿cómo sé yo si Las Mil tienen la misma fisiología de las mujeres comunes? ¿Cómo sé si no las alteran? ¿Cómo sé si pueden o no quedar embarazadas? [...] ¿Cómo sé si las Mil no son máquinas ellas también [...]?

— Vos estuviste en la cama con ella, Traf. ¿Era una mujer?

— Sí, creo que sí.

— Lástima — le dije —. Si fueran máquinas no tendrías para qué volver a Veroboar (GORODISCHER, 2006: 36).

Por otra parte, la inclusión de Gorodischer como personaje habilita la llegada de una perspectiva alejada de ese machismo reinante, que pone en evidencia y cuestiona las contradicciones y lo absurdo de los discursos y las prácticas de hombres como Trafalgar. En la ficción se hacen numerosas menciones metaficcionales en las que la escritora expresa sus intenciones de contar las historias de su amigo comerciante. Una pregunta no menor que podríamos hacernos es por qué ubicar como protagonista a un hombre que roza lo pedante, machista y siempre al borde de ser un fabulador compulsivo. Solo podemos especular al respecto, pero me permito hipotetizar que dejar al descubierto esos discursos de época, nos lleva a interpelarnos acerca del peso real y simbólico de esos discursos y a preguntarnos, en la actualidad, acerca de los sutiles hilos que habilitan su vigencia. Además, Trafalgar no es un héroe impoluto, no aparece idealizado aunque sí se destacan sus dotes de narrador. Tal vez esa inmensa capacidad de exagerar, de fabular y contar sea una posible representación metafórica también de que, en definitiva, la ficción que construye al macho es precisamente eso, una gran ficción, una farsa.

Pero retomemos la perspectiva que introduce Gorodischer como personaje. En el diálogo en el que se relata la visita a Uunu, ella le recuerda a su amigo que la sexualidad no es algo inherente a lo masculino:

— ¿Con cuál de las tres hijas te acostaste?

— Con ninguna. ¿Qué tenés en el mate vos?

— Lo que tienen todos. Y además te conozco. (GORODISCHER, 2006: 95).

En la misma sintonía, se queja de las posturas masculinas que los distancian del universo emocional: “Malditos sean estos machistas fanfarrones que se hacen los supermanes y una cría no los hace llorar porque los hombres no lloran pero se vuelven manteca” (GORODISCHER, 2006: 227). De esta manera, estoy de acuerdo una vez más con Alexis Yannopoulos, quien considera que la novela es una obra polifónica, que destierra toda posibilidad de pensar en verdades absolutas, acabadas y monolíticas y que, por el contrario, pone en evidencia la coexistencia del conflicto ideológico propio del orden social:

En efecto, no se trata de dar una prescripción de lo idóneamente perfecto sino de visibilizar y ser consciente de la existencia conflictiva de discursos antagónicos sobre lo real [...] un conjunto de recursos narrativos que configura una multiplicidad de voces y puntos de vista diferentes en el relato [...]. La polifonía, el tono paródico y humorístico, la situación de enunciación muy particular, el cambio constante del enfoque provoca una oscilación constante del sentido según el punto de vista desde donde se mira (YANNOPOULOS, 2018: 6)

Asimismo, el capítulo “Trafalgar y Josefina” se abre con una dedicatoria a las tías de Gorodischer, una suerte de agradecimiento al linaje femenino que la configuró pero del que también sabe distanciarse y que sabe cuestionar (al menos por lo que se representa en el capítulo). Josefina, una tía tan bella como refinada, le recuerda constantemente a su sobrina las buenas costumbres que debe respetar una mujer (lenguaje incluido)¹⁵. Gorodischer personaje contesta a esos mandatos con ironía y humor, a sabiendas de que no quiere entorpecer la conversación y consciente de que su tía representa a otra generación que, con sus errores, también supo abrirse camino de otros mandatos (GORODISCHER, 2006 : 163 y 164).

Un detalle a mencionar es que no parece casual que quien tiene registro de los viajes de Trafalgar sea una mujer (Elvira). La mujer escribe aunque no siempre esté en primer plano, la mujer tiene un rol fundamental en cuanto a la memoria aunque sean los hombres los protagonistas de la escena. Y si del rol de las mujeres hablamos, en un parlamento de Trafalgar parece infiltrarse lo que Gorodischer espera de éste y todos los mundos con respecto a la mujer: “En lo que confío es en que como siempre y en todas partes las mujeres sean en Aleiçarga más curiosas, más audaces, más sabias que los hombres, que como la madre de Eva, se coman rápidamente la manzana mientras el calzonudo de Adán duda” (GORODISCHER, 2006: 202).

Cría cuervos y te devorarán los ojos: la hija de Trafalgar

La farsa del macho se mantiene en orden hasta que algo o alguien trastoca sus cimientos. En la novela, la aparición de la hija de Trafalgar, Eritrea, propicia importantes planteos tanto para los personajes de la ficción como para nosotrxs, lxs lectores. La niña es encomendada por su madre (la Lapsilázuli con la que Trafalgar tiene un encuentro casual en Veroboar) al comerciante. Aquí encontramos la primera inversión al sistema de sexo-género: la crianza de lxs niñxs es propiedad de las madres. La sanción social para quien se atreva a quebrar ese mandato continúa vigente y sigue siendo motivo de debate social y cultural en la actualidad¹⁶.

¹⁵ “Se dice ‘sí’ y no ‘sé’. Parecés un carrero y no una señora”; “Y sentate bien, cómo se ve que están acostumbradas a usar pantalones ustedes. Ya no hay mujeres elegantes” (GORODISCHER, 2006: 166 y 167). Me permito también hipotetizar que la tía Josefina podría llegar a ser un guiño metaficcional que hace referencia a Josefina Ludmer, crítica, profesora y académica que se abrió paso en ese ámbito también patriarcal y que marcó un camino fundamental para el desarrollo de una crítica literaria feminista con artículos como “Las tretas del débil” (LUDMER, 1985). La idea fue sugerida por Diana Regueira, colega del profesorado en donde me formé, el Instituto Superior del Profesorado Dr. Joaquín V. González.

¹⁶ Pensemos en los debates que suscitó una película como *La hija oscura* (2021) dirigida por Maggie Gyllenhaal, basada en la novela homónima de Elena Ferrante. En el film, una mujer se obsesiona durante sus vacaciones de

La novela parodia la típica escena que funciona como talón de Aquiles de los “machistas fanfarrones”: la libertad sexual y deseante se acaba si de hijas, hermanas y madres se trata. Gorodischer personaje relata que Trafalgar oculta a su hija (¿la protege de los machos?) hasta su adolescencia (“Yo la conocí de adolescente, porque todo lo anterior pasó casi a escondidas (a Trafalgar le daba vergüenza tener una hija)”, GORODISCHER, 2006: 231). La vergüenza podría deberse a que una persona respetable no debería tener hijxs fuera del matrimonio, pero numerosos indicios (más o menos explícitos) nos habilitan a sostener que también podrían estar operando otros factores: esa incipiente mujer extremadamente bella como su madre está celosamente resguardada de posibles depredadores. Cito el indicio más contundente:

Trafalgar estaba loco por ella y tal como Jorge, dijo que ya se había comprado la escopeta y la tenía debajo de la mesa lista para llenar de plomo al primer hijo de su madre ¡#%!!+°=¡!/#!*
 grrrr! que se le acercara a su nena. Ella se reía.
 — Ni te vas a enterar — le decía.
 — Es una broma — me decía él a mí pero bien inquieto que estaba (GORODISCHER, 2006 : 231).

Eritrea es descrita como una mujer rebelde desde sus primeros años de infancia, rebeldía que Trafalgar promueve y defiende y que cuestiona los pilares de las instituciones, entre ellos, los roles de género (GORODISCHER, 2006: 230). Con el tiempo la joven logra convencer a su padre de acompañarlo en uno de sus viajes espaciales. Allí Trafalgar pierde el conocimiento y es ella no solo la que lo salva sino que también es la que devela el misterio del por qué. Es decir, la joven no solo pasa a ocupar el centro de la escena sino que también se convierte en narradora y heroína, destronando el monopolio épico y discursivo de su padre. Las mujeres ya no piden permiso para hablar y accionar y ya no se paralizan o amedrentan ante el poder del macho. Lo deja claro la misma Gorodischer en el último diálogo con Trafalgar que se transcribe:

— Bueno, pero el tipo es un idiota. Y para colmo es de Ñuls. ¿Me imaginás a mí con un yerno leproso? Y si viene a decirme que se va a casar con eso, la echo de casa.
 Me reí un buen rato.
 — Va a tener varios, espero que muchos, antes de casarse con el que elija. No te preocupes. Posiblemente sean un canallón y no un leproso.
 — Eso espero.
 — Y te dé un montón de nietos.
 — ¿Nietos? ¡¿Nietos yo?!
 — Ojalá que sean nietas — le dije.
 Lo que me contestó es irreproducible, pero y a mí qué (GORODISCHER, 2006: 244).

verano con una mujer y su hija, lo que la lleva a visitar su maternidad (y recordar, entre otras cuestiones, lo que generó haberle propuesto a su marido que se hiciera cargo de sus hijas para ella priorizar su carrera profesional).

“Y a mí qué” (o cómo dismantelar la farsa de los machos fanfarrones)

O mejor no, no nos quedemos tranquilas. Sigamos escribiendo, pero sobre todo, sigamos haciendo los esfuerzos necesarios para no equivocarnos, para tratar de ver qué es lo que hay en verdad detrás de lo que nos parece cursi o estúpido, para dar un paso más allá, para echar sobre el mundo esa mirada distinta que nos encamina hacia lo que somos y no hacia lo que nos han dichos que somos.

Angélica Gorodischer

La novela de Gorodischer es, por todo lo que hemos analizado, una obra que deconstruye y parodia los pilares de género: la ciencia ficción se distancia de binarismos, extremos y relatos modernos y heroicos y las cimientos que sostienen el sistema hegemónico de sexo-género son problematizadas, derruidas y cuestionadas. En cuanto al sistema sexo-género se refiere, sabemos que siempre fue una preocupación para Angélica Gorodischer y un tema a poner en el centro de atención del universo académico y literario. Denunciar, tanto desde la reflexión teórica como desde la ficción, las consecuencias de un mundo regido por el orden cis-patriarcal era práctica recurrente de esta escritora y crítica. Recordemos ensayos como “Señoras” (1992) o cuentos como “Vidas privadas” (1998)¹⁷ que desnaturalizan los roles de género, que manifiestan los tabúes y los distintos tipos de violencia que implican esos roles y su distribución y que ponen en evidencia la disparidad que acarrea pertenecer o no al género dominante. Respecto a la vigencia de esos ensayos, productos de arduos debates en su época, dice José Maristany:

La pregunta acerca de rasgos diferenciales que pudieran distinguir un estilo de escritura propio de las mujeres fue durante la década del setenta y del ochenta tema de debate y controversia muy generalizado [...]. Más allá de su vigencia y agotamiento [...] su presencia significó una reflexión sobre nociones básicas de la teoría literaria “moderna” [...] que habían sido concebidas y pensadas desde la “universalidad” de un sujeto no marcado, pero que reunía todos los atributos de la masculinidad falocrática occidental [...] las palabras de escritoras como Tamara Kamenszain y Angélica Gorodischer aportaron durante aquellos años una perspectiva insoslayable que evitaba la caída en formas omnicomprensivas y esencialistas de la práctica literaria de las mujeres (MARISTANY, 2019: 235 y 237).

En consonancia, no me parece azaroso que el protagonista de la obra analizada se llame “Trafalgar”. En esa icónica batalla, el imperio napoleónico comienza a ser derrotado y empieza a configurarse un nuevo orden geo-político, un nuevo paradigma. Quizás este personaje represente el inicio de la caída de un sistema que tiene por protagonista al hombre cis-heterosexual.

Al mismo tiempo, considero fundamental subrayar el papel de Angélica Gorodischer como pionera en la escritura, crítica y divulgación de géneros que fueron reservados por años al universo masculino como el policial, el fantástico y, especialmente, la ciencia ficción.

La novela que he trabajado pone en evidencia lo conservador y machista de ciertas prácticas y discursos (representados en Trafalgar y su círculo de machos fanfarrones) y propone miradas que los cuestionan (como el personaje de la misma Gorodischer) y que pueden llegar a representar otros modos y paradigmas posibles. La introducción de la hija de Trafalgar, Eritrea, hacia el final del relato, puede ser metáfora de esos otros modos y paradigmas y también representación de las nuevas generaciones (que décadas más tarde gritarán masivamente en las

¹⁷ Para profundizar en este relato y su complejidad respecto a cuestiones sexo-genéricas, recomiendo ver BIDEGAIN, 2013.

calles “Ni una menos”¹⁸ y que lograrán, junto a la histórica militancia de agrupaciones civiles y de derechos humanos, la legalización del aborto en Argentina¹⁹). Generaciones que no sólo luchan por un mundo más justo para las mujeres sino que también reclaman un orden más honesto y menos violento para con las disidencias sexo-genéricas históricamente sojuzgadas y relegadas a la abyección más extrema.

Por último, creo importante mencionar (aunque no es el tema nodal de este artículo) que la novela bien podría pensarse como representación del contexto dictatorial: los sucesos peligrosos son frecuentes; el clima de amenaza, hostilidad y persecución que *Trafalgar* experimenta en otras galaxias y planetas también; asimismo, el control como método recurrente en varios de los espacios interplanetarios que visita. Todos elementos que podrían hacer alusión al terror reinante en la última dictadura cívico-militar en Argentina. Ante esta posibilidad, considero que muchos de los gestos de *Trafalgar* funcionan como oposición a ese contexto: el respeto por la diversidad y la otredad, su propuesta de desbordar los límites y fronteras, sus ansias por curiosear e incluso unirse a causas revolucionarias (aunque sólo sea por afán de supervivencia), etc. La ficción, tanto a través del protagonista como por medio de los debates o conflictos que se desatan, nos propone reflexionar sobre el pensamiento único, las verdades impuestas y la naturalización de prácticas socio-culturales que discriminan, categorizan y estigmatizan. De esta manera, puedo concluir que *Trafalgar* abre la puertas para imaginar otros mundos posibles en los que nadie se imponga por sobre otros y en los que la diversidad sea experiencia real de todos. Para finalizar, retomo las palabras de Sparling, con las que no solo coincido, sino que abrazo: los mundos de Gorodischer permiten mirar(nos) desde otras perspectivas y repensar nuestros vínculos, nuestra humanidad y nuestros propios deseos:

Gorodischer nos hace reflexionar sobre los mundos de ciencia ficción que inventamos – cómo podemos entender algo sobre el mundo que nos rodea al verlo desde un punto de vista alienígena, y a la vez o al mismo tiempo que los mundos que seguimos inventando reflejan algo interesante sobre nuestros propios deseos – (SPARLING, 2017: 668).

¹⁸ El “Ni una menos” fue un grito colectivo de indignación frente a la violencia que cobra vidas de mujeres a diario en Argentina. El 3 de junio de 2015, las mujeres salieron masivamente a las calles, al espacio público, para decir basta a esa violencia y desde esa fecha hasta la actualidad, marchamos para seguir denunciando la injusticia, la violencia y la impunidad del orden cis-heteropatriarcal.

¹⁹ Desde el año 2005, la Campaña Nacional por el Aborto Legal, Seguro y Gratuito elaboró distintos proyectos de ley que fueron acompañados y promovidos por diversos sectores sociales. En el año 2018, si bien no se logró la sanción de la Ley, hubo un apoyo masivo nunca visto hasta entonces, y esos esfuerzos tomaron forma a fines del 2020 bajo la Ley 27.610, que permite a todo cuerpo gestante el acceso a la Interrupción Voluntaria del Embarazo (IVE) garantizado por el Estado Nacional. Ese apoyo masivo tuvo como protagonistas indiscutibles a jóvenes que salieron a las calles con los pañuelos verdes a reclamar por ese derecho históricamente adeudado.

BIBLIOGRAFÍA

- AMÍCOLA, José (2000), *Camp y posvanguardia. Manifestaciones culturales de un siglo fenecido*, Buenos Aires, Paidós.
- BIDEGAIN, Clau (2013), “El devenir sujeto en la voz que narra: cómo representar identidades, deseos y cuerpos en disputa en ‘Vidas privadas’, de Angélica Gorodischer”, *Lectures du genre* n° 10, p. 17-22.
- BUTLER, Judith (2007), *El género en disputa*, Barcelona, Paidós.
- CORTÁZAR, Julio (1967), *Rayuela*, Buenos Aires, Sudamericana
- EAGLETON, Terry (2014), “Postestructuralismo”, *Una introducción a la teoría literaria*, México, FCE.
- FISHER, Mark (2018), *Los fantasmas de mi vida: escritos sobre depresión, hauntología y futuros perdidos*, Buenos Aires, Caja Negra.
- GANDOLFO, Elvio [1978] (2017), “La ciencia ficción argentina”, *El libro de los géneros recargado*, Buenos Aires, Blatt & Ríos.
- GORODISCHER, Angélica (1992), “Señoras”, en Úrsula Le Guin y Angélica Gorodischer, *Escritoras y escritura*, Buenos Aires, Feminaria Editora.
- (1998), “Vidas privadas”, in *Cómo triunfar en la vida*, Buenos Aires, Emecé.
- [1979] (2006), *Trafalgar*, Buenos Aires, Emecé.
- HARAWAY, Donna (2019), *Manifiesto para cyborgs*, Mar del Plata, Letra Sudaca Ediciones.
- LUDMER, Josefina (1985), “Las tretas del débil”, in *La sartén por el mango*, Puerto Rico, Ediciones El Huracán.
- JAMESON, Fredric (1991), *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Buenos Aires, Paidós.
- (2015), *Arqueologías del futuro. El deseo llamado utopía y otras aproximaciones de ciencia ficción*, Madrid, Akal.
- MARISTANY, José (2019) (comp.), “Un debate inconcluso: sexos y géneros de la escritura literaria”, *Desde el armario*, La Plata, EDULP.
- PRECIADO, Paul B. (2009), “Terror anal”, in Guy Hocquenghem, *El deseo homosexual*, Barcelona, Melusina.
- (2011), *Manifiesto contrasexual*, Barcelona, Anagrama.
- PUPPO, M. Lucía (2009), “Lengua y Literatura: (Re)pensar el mundo a partir de los textos”, en Elizalde, Silvia; Felitti, Karina; Queirolo Graciela (coordinadoras), *Género y sexualidades en las tramas del saber. Revisiones y propuestas*, Buenos Aires, Libros del Zorzal, p. 59-94.
- ROBLES Moreno, Lola (2009), “Las otras: feminismo, teoría queer y escritoras de literatura fantástica”, Primer Congreso Internacional de literatura fantástica y ciencia ficción, Universidad Carlos III de Madrid.
- Disponible en: <http://hdl.handle.net/10016/8753>
- SKLODOVSKA, Elzbieta (1991), “En torno al concepto de parodia”, en *La parodia en la nueva novela hispanoamericana (1960-1985)*, Amsterdam/Filadelfia, John Benjamin.
- SPARLING, Nicole (2017), “La ciencia de género según Angélica Gorodischer”, *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXXIII, n° 259-260, Abril-Septiembre, p. 657-670.
- YANNOPOULUS, Alexis (2018), “Anamorfosis y utopía en Trafalgar de Angélica Gorodischer”. <https://hal-univ-tlse2.archives-ouvertes.fr/hal-01685314>

Pour citer cet article:

ROCCATAGLIATA, Camila (2023), « Jaque al macho: deconstrucción y parodia de género en *Trafalgar*, de Angélica Gorodischer », *Lectures du genre* n° 17 - Homenaje a Angélica Gorodischer – Version PDF : p. 1-14