



Graná, Leonardo. "Lo hormonal es político. Distopía y feminismo en *Estrógenos* de Leticia Martin".  
*Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades*, julio de 2020, vol. 9, n° 19, pp. 43-55.

# Lo hormonal es político Distopía y feminismo en *Estrógenos* de Leticia Martin

The hormonal is political  
Dystopia and feminism in *Estrógenos* by Leticia Martin

Leonardo Graná<sup>1</sup>

Recibido: 05/04/2020  
Aceptado: 06/06/2020  
Publicado: 06/07/2020

## Resumen

La industria cultural mundial se vio copada en los últimos años por un auge del género de la distopía. Al mismo tiempo, al menos a lo largo de la última década argentina, tenemos una fuerte presencia pública del activismo feminista. La literatura argentina no desdeñó tal impronta, e incluso puede considerársela como uno de sus pilares fundamentales. De allí que nuestro interés se centre en el cruce entre la reflexión sobre lo femenino y la reflexión sobre lo distópico. Para ello, abordamos la novela *Estrógenos* (2016) de Leticia Martin. En este texto se narran las peripecias de un hombre embarazado, con el fondo posapocalíptico de un mundo varias veces devastado. Nuestro análisis buscará comprender las diferentes facetas de la distopía narrada (vertiente tecnológica, política y medioambiental) y las alianzas que se establecen con una crítica al patriarcado.

## Palabras clave

Distopía; ciencia ficción; feminismo; subrogación; patriarcado.

## Abstract

The cultural industry all around the world has seen a new interest in dystopian genres. At the same time, Argentina has shown an increase presence of feminism in the public scene during at least this last decade. Argentine literature showed it as well, and it can be considered one of its pillars. That is why we are interested in the relationship between the reflexion about feminism and the reflexion about dystopia. In this article, we analyze the novel *Estrógenos* (2016) by Leticia Martin. In this book, we are told about the journey of a pregnant man in a post-apocalyptic world. Our analysis probes the different aspects of this fictional narrative (technological, political, and ecological dytopias), and their connections to a critique of patriarchy.

## Keywords

Dystopia; science fiction; feminism; subrogation; patriarchy.

<sup>1</sup> Profesor y Licenciado en Letras por la Universidad del Salvador. Magíster en Sociología de la Cultura y Análisis Cultural por el Instituto de Altos Estudios Sociales / Universidad Nacional de San Martín. Profesor adjunto en Introducción a la Literatura y en Seminario de Literatura Argentina en la Universidad del Salvador. Investigador en el Instituto de Investigación de la Facultad de Filosofía, Letras y Estudios Orientales de la Universidad del Salvador. Contacto: [leonardograna@yahoo.com](mailto:leonardograna@yahoo.com).



¿Qué sucedería, si [...] las mujeres se negaran en redondo a “tener” más niños?  
Shulamith Firestone, *La dialéctica del sexo*  
(1970)

## Género, ciencia ficción, pánicos

Para comprender estos tiempos argentinos actuales, es necesario darles la importancia justa a la reflexión y el activismo feminista que fueron ganando terreno en el espacio público en, como mínimo, el último lustro (Peker, *Mujeres e Hijos*). De esto también supo dar cuenta la literatura argentina; por dar un ejemplo, cualquier relevo de la producción de ficción de los últimos años descubre allí un interés especial por la violencia de género: ficciones sobre violencia familiar (*Pozo ciego* (2016) de Alicia Barberis), sobre violación (*Por qué volvías cada verano* (2018) de Belén López Peiró), sobre trata de personas y prostitución forzada (*La inauguración* (2011) de María Inés Krimer y *Le viste la cara a Dios* (2011) de Gabriela Cabezón Cámara) o sobre femicidio (*Chicas muertas* (2014) de Selva Almada). Los roles de género, junto con las prácticas y las experiencias de lo femenino, exceden en literatura la temática anterior, pero lo dicho demuestra que estamos en un momento crucial en que la ficción local centraliza personajes, historias, problemáticas y perspectivas en concierto con el debate público sobre cuestiones de género.

En este artículo nos concentraremos en la novela *Estrógenos* (2016) de Leticia Martín (Buenos Aires, 1975), una narración de ciencia ficción situada en una Argentina posapocalíptica y distópica, y cuyo planteo central es la gestación de un ser humano en un cuerpo biológicamente masculino. En estos años, nuestro campo literario también ha venido reflexionando sobre la parentalidad (específicamente, la maternidad) en términos no normativos, en textos como los de Ariana Harwicz (*Matate, amor* (2012), *La débil mental* (2014) y *Precoz* (2015)) y *Fugaz* (2019) de Leila Sucari, así como también sobre la potencia de los cuerpos respecto de la difusión genérica, en este caso, los masculinos (*Aiwa* (2009) de Sergio Bizzio o *Bolas* (2017) de Flor Canosa). Para nuestro análisis de *Estrógenos*, ahondaremos en la relación entre texto y distopía, ya que la novela de Martín propone múltiples accesos a este género discursivo, y también daremos cuenta de cómo la novela dialoga dentro del debate público actual acerca de las cuestiones de género y de las luchas feministas. Nuestro planteo desarrollará la perspectiva de que esta novela se postula como prisma privilegiado que refracta y descompone ideas y debates feministas actuales sobre la opresión de género, gracias en buena medida a su presentación –dentro del amplio campo de la ciencia ficción– como una narración distópica.

*Estrógenos* se divide en cuatro instancias: dos partes principales, un breve intermedio y un epílogo, todos compuestos por una voz narradora autodiegética. En los primeros diez capítulos se narra la decisión de una pareja heterosexual joven de que sea el hombre quien, tecnología mediante, geste de modo subrogado el hijo de ambos; el hecho de que se haya desarrollado tal tipo de tecnología, descubrimos, se debe a que las mujeres del mundo decidieron abstenerse masivamente de gestar. En esta primera parte observamos los vaivenes de la pareja; la interacción cotidiana con la tecnología en general y, especialmente, con los servicios médicos adaptados a ese mundo del siglo XXII; finalmente, leemos sobre las dificultades de Martín, el protagonista embarazado, en el trabajo y con su familia, por culpa justamente de la decisión tomada. Como telón de fondo, la novela presenta las manifestaciones públicas, a veces violentas, de los continuistas, quienes exigen derechos reproductivos para los hombres en pos de la supervivencia de la especie humana. Esta sección de la novela se cierra con la doble pérdida que Martín debe soportar: primero se lo echa del trabajo y luego Cecilia,

su pareja, decide abandonarlo. El intermedio (del capítulo 11 al 13) trata de la depresión de Martín por sus pérdidas. Sin embargo, lo crucial no es esto, sino que nos topamos con el grupo político que se enfrenta a los continuistas. De las ideas de estas personas extincionistas no se profundiza gran cosa en el texto, aunque parecen quedar en claro, sin entrar en matices, sus propuestas antinatalistas. En la segunda parte (desde el capítulo 14 hasta el anteúltimo) se interrumpe la narración del día a día de la subrogación debido a un evento narrativo crítico: una facción política extincionista en el poder decreta que todos los hombres embarazados deben ser reunidos en un hospital. Al ser tomados prisioneros, pierden el control de la gestación y de las criaturas nacidas. Una confrontación final entre facciones permite que Martín escape con su hijo, que ya se encontraba en una incubadora. Finalmente, en el epílogo nos movemos elípticamente a varios años más tarde, con el protagonista y su hijo, bastante crecido, viviendo una vida solitaria a la manera de náufragos, en un mundo (o, al menos, un país) cuya civilización aparentemente colapsó luego de la gran contienda.

En la tradición global de la ciencia ficción, el cuerpo femenino, la gestación y la sexualidad supieron ser elementos cruciales para tramar reflexiones acerca de lo humano, con el aliciente de que la verosimilitud del género literario puede alterar variables narrativas, lo que permite, en su extrañamiento, tensar y destacar el valor crítico. Dos obras de la década del treinta del siglo XX pueden servir de ejemplo: *Brave New World* (1932), de Aldous Huxley, propone un mundo hedonista basado en gran medida en el desarrollo fordista de la clonación y la ectogénesis; *Swastika Night* (1937), de Katharine Burdekin, expone un mundo en el que el nazismo terminó venciendo, y, allí, las mujeres se encuentran reducidas a animales paridores. La reproducción, así, se abre fértilmente en la ciencia ficción desde sus múltiples y complejas facetas hacia una discusión sobre naturaleza y cultura. Por ejemplo, en *The End of Eternity* (1955) de Isaac Asimov, el personaje principal descubre un futuro lejano en el que “la hembra [es] tan económicamente independiente como el macho”, y “[...] es] capaz de alcanzar la maternidad, si lo [...] desea], sin las necesidades de la gestación física” (54; traducción propia). En este caso, el personaje principal –vale aclarar– desprecia dicho mundo y su ectogénesis.

No fue debido a dicha tecnología de la ectogénesis, pero a mediados del siglo XX las placas tectónicas del género se movieron (Hobsbawm 320-343). Un elemento crucial fue lo que la historiadora Karina Felitti llama “la revolución de la píldora”. En los cincuenta se testearon en los países líderes modos químicos de anticoncepción y la venta al público de “la píldora” comenzó en 1960. Felitti recuerda que desde hacía años la discusión sobre el *birth control* se había vuelto pública, sobre todo ante el pánico que generaban las proyecciones de superpoblación mundial, tema infinitamente recurrente en la ciencia ficción. El miedo a la superpoblación (con trazas de racismo incluidas) convivió en el siglo XX con su contrario, el miedo a la extinción, idea fogueada por la preocupación por la capacidad destructiva que se cernía sobre un mundo atómico y ecológicamente herido. Podemos nombrar la novela *Greybeard* (1964) de Brian Aldiss y la novela *Children of Men* (1992) de P. D. James, entre muchas. Actualmente es popularmente conocida la novela, devenida serie de televisión, *The Handmaid's Tale* (1985) de Margaret Atwood, en la que una sociedad se basa en la esclavitud reproductiva de mujeres fértiles en un mundo en que la fertilidad se volvió un bien escaso.

Esta novela de Atwood se abisma a la pregunta acerca de la apropiación de la reproducción como hecho de violencia estructural del patriarcado. Dentro de las investigaciones feministas de la segunda ola (Gerhard 3-5) destaquemos *La dialéctica del sexo* (1970) de Shulamith Firestone (Gerhard 96-99). En esta reflexión, Firestone reivindica, contra un feminismo meramente integracionista, la revolución de ir a fondo ante el problema del “estado biológico fundamental” (Firestone 9), en el cual no solo se da una disputa cultural, sino también respecto de la naturaleza. Para la abolición final de la distinción sexual, Firestone proponía “una revuelta de la clase inferior (mujeres)”, además de “la plena restitución a las mujeres de la propiedad de sus cuerpos” y la “confiscación (temporal) por parte de ellas del control de la

fertilidad humana” (20). Esto se lograría mediante la práctica de la reproducción artificial, lo que desembocaría en la destrucción de la “tiranía de la familia biológica” (21). No atenderemos aquí la discusión sobre el determinismo biológico (Mies 103-104, 110), sino ante todo la relación entre feminismo e imaginación tecnológica que se desprende de las palabras de Firestone. No es casual que aquellas décadas de los setenta y ochenta fueran testigos de las novedades tecnológicas y jurídicas en el campo de la reproducción asistida y de la gestación subrogada. Actualmente, la feminista Helen Hester extiende el pensamiento de Firestone en el giro llamado “xenofeminismo”, un planteo tecnofílico que busca la abolición del género y una sociedad en la que los atributos hoy generizados no sean las variables de “la operación asimétrica del poder” (Laboria Cuboniks 6; Hester, *Xenofeminism*).

A continuación, como primer acercamiento a la novela de Leticia Martín, veamos las diferentes facetas distópicas que se presentan en el texto.

### Distopías y distopías

En los últimos veinte años surgieron fenómenos editoriales transnacionales que constituyen un marco complejo e insoslayable para pensar en profundidad el campo literario argentino actual. Aunque los números sean imprecisos, las ficciones contemporáneas más leídas son aquellas de la saga de *Harry Potter* (1997-2007), de J. K. Rowling; las de la saga *Millennium* (2005-2007), de Stieg Larsson; la trilogía erótica de E. L. James (*Cincuenta sombras...*, de 2011 y 2012); la serie de *Crepúsculo* (2005-2008), de Stephenie Meyer, y las trilogías distópicas de *Los juegos del hambre* (2008-2010), de Suzanne Collins, y *Divergente* (2011-2013), de Veronica Roth. Más allá de la calidad artística de cada uno de estos textos, reconocemos que los géneros populares (fantasía, policial negro, romántico, terror, ciencia ficción), con sus pautas y horizontes de expectativas negociados, se manifiestan como la malla obvia y vigente desde la cual y hacia la cual los consumos literarios masivos y populares se configuran (Harold 1-2). La distopía en cuanto género tiene una presencia central; *Los juegos del hambre*, tanto la serie literaria como su transposición fílmica (2012-2015) no solo fue un fenómeno en sí mismo, sino que fue el buque insignia de productos culturales populares (en literatura y en cine) en los que el carácter distópico se repitió una y otra vez, a veces incluso de modos apenas diferenciables.

Si pasamos a la ciencia ficción argentina actual, estamos yendo del polo de los grandes números al de lo marginal y –aunque revitalizado y múltiple– del murmullo, que no deja de suponer cierto extraño refinamiento. Los géneros “exitosos” (es decir, que mueven el amperímetro) de nuestro campo literario son, en estas décadas, el romántico, el histórico, el policial, y también la cruza de estos. Si bien hay precursores y grandes autores que incursionaron o directamente se instalaron en la ciencia ficción (Borges, Oesterheld, Gardini...), esta tradición carga con el peso de una relativa invisibilidad y deshechura (el margen de las literaturas marginales (García 315)), lo que incluso permitió que Elvio Gandolfo, en los setenta, negara su misma existencia (Gandolfo 37). Sin embargo, la ciencia ficción argentina resiste como “una tentación permanente”, según Guillermo García (338), a pesar de la posible desconfianza de este mote, por momentos reemplazado hoy día sencillamente por la palabra “distopía” y por momentos escamoteado por la insistente hibridez que los textos de ciencia ficción locales abonan, recurriendo a escrituras que invaden el espectro de la especulación: el fantástico y el terror, por ejemplo (Castagnet 7-8). Pero, dicho todo esto, en la actualidad el campo literario argentino ofrece un espacio generoso para las distopías, es decir, para la ciencia ficción; en los últimos años fueron publicados, entre otros títulos, *Un futuro radiante* (2016) de Pablo Plotkin, *Cadáver exquisito* (2017) de Agustina María Bazterrica, *El sistema de las estrellas* (2017) de Carlos Chernov y *Los que duermen en el polvo* (2017) de Horacio Convertini.

Comprendemos la actual superposición casi automática de ciencia ficción y distopía, como si una exigiera la otra, puesto que el carácter extrapolativo de la ciencia ficción, según Ursula Le Guin, lleva inevitablemente “a un lugar intermedio entre la gradual extinción de la libertad humana y la total extinción de la vida terrestre” (1; traducción propia). En esta reflexión, Le Guin presenta las concordancias que lleva la palabra “distopía”, así como también sus declinaciones íntimas: aunque generalmente se asocie este concepto a la configuración política de una comunidad (lo que la hermana con la antiutopía, es decir, con la crítica a la utopía misma y a su ideología (Claeys y Tower Sargent 2)), muchas veces también se usa este término para considerar escenarios apocalípticos o posapocalípticos en cuestiones ambientales y, consecuentemente, culturales. La ciencia ficción suele conjugar todo lo dicho, frecuentemente imaginando que la instauración de un régimen político distópico surge del cataclismo. Destacaremos, entonces, y diferenciaremos para nuestra investigación la distopía política de la medioambiental, distinción a la que Gregory Claeys agrega la distopía tecnológica, en la que el avance de la tecnología pone en peligro la supervivencia del humano (Claeys 5).

La novela *Estrógenos* de Leticia Martín se trenza en todas estas especulaciones, y su desarrollo narrativo expone diferentes facetas de la imaginación distópica. Sin detenernos en una crítica evaluativa, ya que nuestra mirada crítica va a ser principalmente interpretativa (Harold 4), no desconocemos que cierta rugosidad que la novela ofrece quizá forma parte de las dificultades compositivas que este tipo de literatura de género conlleva, dificultades que se enfrentan y se oponen a la idea descalificadora de considerarla una literatura menor. Si a esto sumamos las reflexiones que correlacionan la debilidad histórica de la ciencia en Argentina y la dificultad de tener una literatura de ciencia ficción madura y sólida (Reati 14), comprenderemos entonces la experiencia de lectura de *Estrógenos* que vislumbra un estilo teñido de amateurismo, sea buscado o no, a sabiendas de que este estilo produce efectos y no, simplemente, obstáculos.

El trasfondo que recorre *Estrógenos* es el de un mundo de posguerra. El texto nombra aquí y allá un enfrentamiento bélico conocido como “las guerras web”, que dio como resultado el fin del ser humano “analógico” (28). El narrador aclara que “[h]oy sería impensable un mundo material, de transacciones reales, concretas, de billetes intercambiables o productos trocados” (28-29). Todo, incluso la mente de los ciudadanos, parece estar interconectado a través del Nit, una especie de internet total, por fuera del cual los seres humanos se sienten desamparados. En el hospital-prisión, por ejemplo, Martín no tiene acceso a la red, y así explica la situación: “Percibo que los circuitos neuronales de mi cabeza no responden bien desde que me desconectaron del Nit. La vida concreta y material me resulta extraña. Todo me parece chato y no puedo buscar información que necesito para desarrollar los pensamientos más básicos. ¿Podremos sobrevivir sin pantallas?” (124; cursivas en el original). Inmediatamente, Martín deja saber, con cierta ambigüedad, que el Nit parecería ser algo más que una red de interconexión y de almacenamiento y transmisión de información. “Si la creencia general del Nit es que debemos desaparecer como especie, no hay dudas de que vamos a terminar desapareciendo” (124), afirma el narrador, sin aclarar el origen de dicha creencia (controladores de la red, usuarios, una consciencia digital emergente...). En el epílogo, Martín le cuenta a su hijo el comienzo de la catástrofe histórica: “[E]l hombre creó a las máquinas a su imagen y semejanza, [...] las creó hombre y mujer, y [...] las máquinas crecieron y se perfeccionaron y llegaron a registrar todo lo que el hombre hacía y pensaba y entonces los dominaron” (180).

La distopía tecnológica, en el caso de *Estrógenos*, presenta el conflicto de la hiperconectividad, de la relación del individuo con el todo social, pero no lo hace a partir del sujeto como objetivo o punto final de vectores de control. Es decir, no se recuesta sobre el motivo del panóptico, de la vigilancia estatal total, tal como la ciencia ficción estabilizó en textos canónicos como *Nosotros* (1924) de Yevgueni Zamiatin y *1984* (1949) de George

Orwell. Sin embargo, algo así se roza en el capítulo sexto de *Estrógenos* al nombrar el Historial Único Identitario, gracias al cual todo ciudadano, desde el primer mes de gestación, se hace acreedor, mediante un registro digital centralizado, de una cuenta bancaria, de un seguro de vida, de un historial médico, de un subsidio por “preservación de la especie”, etc. (47-50). Durante la creación de dicho historial, se puede elegir incluso el sexo de la criatura: “[E]l técnico ecógrafo agrega que si pagamos el costo hoy mismo, desde el teléfono celular, accedemos a un importante descuento sobre la práctica” (50). La crítica en la novela, como se ve, no se da principalmente por el potencial monitoreo absoluto del individuo, sino por el exagerado posicionamiento del ciudadano en cuanto sujeto consumidor. Más que ser observado, *Estrógenos* explota sagazmente la idea de observarlo y alcanzarlo todo mediante la razón tecnoconsumidora. El terror del registro y seguimiento parece diluirse en un texto anclado plenamente en su contexto de producción, un mundo en el que se sigue valorando la privacidad, pero en el que, en cuanto habitantes digitales, no estamos a la altura de tales ideales ni se accede fácilmente a estos.

En una entrevista a un medio uruguayo, Leticia Martín explicó que en su novela la red Nit se filtra por todos lados, su ubicuidad la vuelve insustituible.<sup>2</sup> Para eso, *Estrógenos* elabora su propia ortotipografía, ya que la combinación de letras que forman el nombre de “Nit” siempre está en cursiva en toda la novela, aunque esta secuencia sea parte de otra palabra: “*manito*”, “*definitivamente*”, etc. (17, 84; cursivas del original). Consideramos que esta filtración, este goteo, no lleva a primer plano los miedos de la acechancia cenital que todo lo ilumina; si fuera así, la reclusión de los hombres embarazados no exigiría que fueran desconectados de la red y que se les instalase un GPS para controlar su ubicación en el hospital (118 y 162). Dentro del universo ficcional, la red podría cumplir esta función; si no lo hace, es porque el Nit y su penetración en todo y en todos no se destaca en cuanto tentáculo que atrapa, sino principalmente como terminal de acceso a los abismos de prácticas y experiencias digitales. La desconexión obligatoria de los prisioneros asume que el ser humano posanalógico de *Estrógenos* encuentra la doble reducción de su existencia, ya sea por supuesto en las celdas y mediante el control de sus hábitos, ya sea –por sobre todas las cosas– en el plano de la cognición, mediante el apagón digital. La literatura de ciencia ficción argentina actual explora en buena medida la habitación en el mundo de internet, las redes y las nubes; por ejemplo, *Los cuerpos del verano* (2012) y *Los mantras modernos* (2017) de Martín Felipe Castagnet y *Las redes invisibles* (2014) de Sebastián Robles. En términos generales, internet es el abismo de la autonomía y de las posibilidades poshumanas; su lado oscuro es la red de poder que se teje. Es posible que en *Estrógenos* haya, en consonancia, una crítica a la rendición sin pelea de los sujetos oprimidos, un poco a la manera como el antropólogo Maurice Godelier postula la idea del “consentimiento en todas sus formas que prestan los dominados a su dominación, consentimiento que, hasta cierto punto, los hace cooperar a la reproducción de dicha dominación” (31).

Para concluir, esta crítica distópica de la novela –creemos– busca delatar la dependencia del ser humano respecto del poder omnipresente y mediador de la tecnología que lleva a la aparente contradicción de que la red digital sostiene la trama de intercambios entre humanos y, simultáneamente, “decide” la obsolescencia del ser humano (motivo este, el de la inteligencia artificial contra la humanidad, explorado popularmente en las series fílmicas *Terminator* (1984-2019) y *The Matrix* (1999-2003)).

La distopía ecológica también aparece, tal vez sin tanto despliegue, en las páginas de la novela de Martín. Las referencias a las guerras web y a un reordenamiento del sistema mundial coinciden con descripciones de un mundo surgido de la catástrofe. El tercer capítulo se abre con la siguiente referencia: “Euramérica cambió mucho después de las guerras web. Sus dos

<sup>2</sup> Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=ya0XfgejUoY>.

extensos continentes, Europa y América, fueron encogiéndose y distanciándose” (27). Inmediatamente, el narrador comenta que tan solo medio siglo antes el mapa aún presentaba continentes que en el presente de la enunciación se encuentran sumergidos, a tal punto que la misma palabra “continente” perdió valor, y las tierras firmes se conocen ahora simplemente como “islas”. Esta faceta de la narración distópica regresa en el capítulo siete, en el que se cuenta el destino de Australia, luego de la inmersión de parte de su territorio y de la gran inmigración proveniente del Reino Unido (54). En un viaje que realiza el protagonista, que incluye una visita subacuática y turística a la Ópera de Sídney, la guía turística explica la inundación. El narrador resume así las palabras de la guía: “Una vez evacuadas las zonas costeras el daño fue menor, dijo [la mujer], y cambió enseguida de tema” (57).

Esta faceta de la distopía contiene esta sugestiva última frase (“y cambió enseguida de tema”), puesto que refleja en sí el estilo de toda la novela: no hay muchas más referencias a este mundo de posguerra y poscataclismo, lo que lleva a preguntarnos por el valor mismo de estas referencias que saben a inorgánicas. Se puede atender, por un lado, a la ambición de proponer un texto hipermotivado, renuente a sacrificar las variadas obsesiones de la distopía. Esta reflexión avanzaría por el camino de la ciencia ficción como género de composición difícil. Sin embargo, consideramos que es posible, por otro lado, interpretar esta hipertrofia de recursos distópicos de modo sistémico. Los eventos principales de *Estrógenos*, aún no tratados, son los que circundan la idea de la gestación subrogada en cuerpos masculinos. Este planteo tecnológico se entrelaza con cambios sociales y culturales, y el más importante de todos es la decisión de las mujeres de no gestar más. ¿Por qué motivo la novela compuso esta reflexión sobre los géneros y los cuerpos sexuados de modo entrelazado con una catástrofe ecológica y una saturación digital? Esta composición no es, narrativamente, automática ni necesaria. En la fábula, los avances en la gestación masculina, según la temporalidad histórica de la narración, se produjeron una generación atrás, mientras que las llamadas guerras web y los eventos ecológicos sucedieron cincuenta años antes. Las confusas relaciones lógicas (de ilación, de condición...) entre estos fenómenos nos permiten avanzar por dos ideas. Primero, vemos cómo la vida posapocalíptica, en su carácter de supervivencia, postula la pregunta por el valor mismo de la continuidad de lo humano. Segundo, y en parte como respuesta a lo anterior, las problemáticas emergentes (vida virtual, ecología degradada, continuidad de la especie en duda) muestran, finalmente, una resolución (aunque no absoluta), que es, según la novela, la adaptación incondicional del ser humano, e incluso la conformidad ante situaciones de violencia y opresión.

En conclusión: *Estrógenos* atiende a formas de vivir a como dé lugar y por los caminos que sean. Hay algo en este mundo distópico, ecológica y tecnológicamente hablando, que predispone a pensar en si la performatividad científica de la gestación masculina logrará o no, en la novela, al menos conmover la estructura de los géneros, o si, en los restos de mundo que se narra, ya es demasiado tarde para todo, e incluso para esto. Pasemos, justamente, a dicho planteo.

### **Estrógenos el día después del mañana**

La locura atómica, la contaminación ambiental, la genética traidora, el meteorito colosal: la ciencia ficción reflexiona insistentemente sobre el pánico del fin de la historia más allá de la finitud individual. Muchas de dichas reflexiones relacionan la extinción, y la lucha contra ella, directamente con la fertilidad humana, los roles de género y aquello que sirve para configurarlos, como por ejemplo la negociación social por los derechos reproductivos. Inversamente, no es menor que el activismo de género haya incorporado parte del imaginario distópico *mainstream*, como se vio en varias partes del mundo donde se utilizó la iconografía

de la serie televisiva distópica *The Handmaid's Tale* para expresarse en manifestaciones públicas sobre la interrupción voluntaria del embarazo, la gestación subrogada y la violencia de género.

En el año 2015, el colectivo Laboria Cuboniks cerró su manifiesto xenofeminista con el siguiente lema, en pos de la abolición del género mediante la alianza con la tecnología: “Si la naturaleza es injusta, cambiemos la naturaleza” (10; traducción propia). *Estrógenos*, quizá sin buscarlo, produce un eco narrativo de esta admonición a la que le llegan, a su vez, los ecos de Shulamith Firestone; además, la novela de Martín se muestra propicia para comprender muchas de las tensiones y de las discusiones actuales que se trenzan no solo en el campo del feminismo (Hester, *Xenofeminism*), sino también en campos aliados, como la ecología (Morton, *Thought*), el pos- y el transhumanismo (Ferrando, *Posthumanism*), e incluso el pro- y el antinatalismo (Benatar y Wasserman, *Debating*). En *Estrógenos*, la potencial extinción del ser humano no se debe ni al cambio climático, ni a una invasión “del tercer tipo”, ni a una epidemia fulminante. La novela presenta ambiguamente dos razones por las cuales se puede acabar la historia. La primera, ya citada anteriormente, es la menos desarrollada: por motivos sombríos, la red Nit se inclinaría hacia la muerte del ser humano. La segunda razón es, para nosotros, la principal. Estamos ante una inmensa apostasía de la concepción: las mujeres decidieron no engendrar más, así, de modo masivo, aunque nunca queda aclarado fehacientemente si es una decisión absoluta. Para ello, las mujeres practican un régimen de hormonización: “Greta ya no sangra, al igual que el resto de las féminas de lo que queda del mundo, porque las hormonas masculinas que consumen a diario se lo impiden” (110). Aquí se trata, ante todo, de la autonomía de la mujer, del carácter agentivo de sus prácticas; pero, paralelamente a esta decisión individual, surge otro planteo político acerca de que este, el fin de lo humano, debería ser el camino colectivo a seguir. El grupo de los extincionistas se opone a los continuistas, quienes desean preservar la vida humana y la historia. Sin ser tajante, la novela expone las ideas continuistas como principalmente propias de personajes masculinos, y las extincionistas, de personajes femeninos. La novela no ahonda en cada argumentación ni se interesa en ponerlas en discusión teórica; la voz narradora del personaje Martín y su focalización exclusivamente interna hacen que se imponga su propia concepción y visión de las cosas, que no es explícitamente ni continuista ni extincionista, sino que reproduce lo que sería el sentido común indefinido de cualquier vecino –hombre– del apocalipsis, es decir, un continuismo fatal e irreflexivo. Para Martín, la lucha ideológica y activista es, al comienzo de la novela, más parte del paisaje urbano que una auténtica discusión ética y política. Con todo, sus observaciones y remembranzas acerca de cómo se dio la decisión de las mujeres de no gestar son lo suficientemente complejas como para ayudarnos a comprender el trasfondo de los eventos. Como dijimos, la liberación física de la gestación traduce una radical apuesta por la autonomía del cuerpo ante el ciclo del embarazo, es decir, una apuesta contra “la deformación temporal del cuerpo (...) en beneficio de la especie”, tal como describió Shulamith Firestone (248). Lo importante en la narración es que, ante la hormonación femenina y el peligro de extinción, surge una consecuencia también radical, en parte avance científico y en parte salto lamarckiano: “Varones debilitados y antipatriarcales sintieron la necesidad de transformar sus cuerpos, feminizándolos. Los demás, una gran parte de la población falocéntrica, vio afectada, lentamente, su biología. Como un primate que se yergue en *homo sapiens*, el hombre, sin previo aviso, evolucionó” (84). Para ayudar a la implantación del embrión en el cuerpo del hombre, se recomienda que este consuma estrógenos. En el capítulo 11, que da comienzo al breve intermedio de la novela, el narrador comenta su propia hormonación: “La posible modificación de mi cuerpo, la anticipación casi obligada de lo que podría sucederme, de pronto, si el exceso de estrógenos terminara feminizándome. Quiero ser padre, no quiero ser mujer” (83).

En la narración de Martín los primeros hombres en participar en la gestación subrogada son “varones antipatriarcales” y “debilitados” (11 y 84). El narrador, vimos, agrega que, luego



de que estos sujetos convirtieran sus cuerpos a partir de la evolución y de la ciencia, los hombres falocéntricos se sumaron al cambio. Si la novela esquematiza, no sin un dejo de humor, las posibles alianzas que surgen en los cambios socioculturales y políticos propuestos por el feminismo gracias a posiciones contrahegemónicas de algunos hombres –cambios que luego avanzarán y constituirán algo así como el nuevo sentido común que carcome la barricada del falocentrismo–, entonces ¿cómo interviene el adjetivo “debilitado”? ¿No puede ser en el plano ficcional un dejo justamente automático y sexista del narrador, que atraviesa el primer trimestre del embarazo en buena medida reconociendo que él no lo deseó (14 y 22)? ¿No se repite este tic en el capítulo 12, cuando, al ver a una persona travesti en la televisión, Martín usa el artículo masculino y concluye que “[n]o pued[e] soportar las disquisiciones de un hombre que llora frente a la cámara” (87)?<sup>3</sup> Esta huella nos podrá conducir, tal vez, a la comprensión de la gestación masculina dentro del sistema de la novela.

*Estrógenos* se permite enlazar en su narración distópica un avance tecnológico cuya neutralidad puede volverse positiva o negativa según sus usos. La novela, así, decide no tratarlo como la excepción dentro de la trama distópica general, sino que extiende la lógica de lo que Helen Hester llama los cuerpos embarazables (*the impregnatable*, 14) para sostener la correlación entre gestación y violencia. Narrativamente, esto se simboliza con la “inversión” de hormonas: los hombres toman estrógenos, las mujeres testosterona; la sociedad resultante es una en que la inversión se da de modo crítico, y parece exceder la circunstancia del embarazo, aunque sí se encuentra exacerbada por ello. Desde las conversaciones, luego discusiones, del protagonista con su pareja acerca del deseo de tener un hijo, pasando por los problemas laborales, incluida la necesidad de tener sexo con una colega para mantener su puesto, y luego el despido por razones de “reestructuración”, y también –ya con ribetes pesadillescos– el ensañamiento médico en la internación para parir, esta acumulación traduce de modo concentrado en el cuerpo y la biografía de este personaje embarazado los aspectos violentos y opresivos con que los roles de género invisten performativamente en la actualidad lo femenino junto con su despliegue en la negociación social. La feminización hormonal, evolutiva y social de los hombres de la novela, enfocada en la conformación de cuerpos embarazables, no logra desglosar, dentro de la interacción de lo cultural y de lo somático de la ficción, si el peso del patriarcado persistente en la sociedad de la narración se debe a la continuidad histórica de los valores opresivos impuestos a todo lo femenino o, según algún tipo de argumento antropológico, si es la particularidad transhistórica de la gestación la que reorganiza las prácticas y las experiencias violentas. Quizá solo se esté metaforizando críticamente la cuestión de la subrogación, o quizá la del fracaso de la disolución de la familia nuclear, objetivo por el que, recordemos, bregaba Firestone mediante los avances de la tecnología reproductiva. Lo que sí es claro es que el doble juego de transculturalización de la narración (el futuro) y de inversión (la gestación masculina) produce distancia e ironía, ambos elementos propios, según Linda Hutcheon, de la parodia (15, 18). La parodización de las formas codificadas se da, en este caso, respecto de los prototipos narrativos de una biografía atravesada por las prácticas y experiencias que enmarcan, posibilitan, motivan y obstaculizan la gestación. En última instancia, se puede reconocer que la ironía de la parodia nos permite, gracias al extrañamiento y al distanciamiento, pensar en la novela de Martín como una crítica al patriarcado. Estamos ante una narración en la que la denuncia de la violencia patriarcal se presenta estructural y no encarnada en individuos predestinados. Quien sea señalado como cuerpo embarazable, pregona el texto, será caracterizado con el rasgo de lo femenino, y la violencia sexista caerá sobre sus prácticas y experiencias (Segato, *Estructuras* 23). La reproducción y los cuidados organizan la jerarquía y

<sup>3</sup> Varios capítulos antes, el narrador declaraba: “Aunque estés albergando un feto no está bien visto que llores si sos hombre. Todavía cargamos con esos prejuicios de otras épocas” (55).

la opresión dentro del marco narrativo de un mundo que, a pesar del avance tecnológico de la inseminación masculina, simplemente continúa siendo el mismo de siempre.

Así, leemos *Estrógenos* como una satirización del patriarcado. Como no hay nada en la novela que fomente una lectura biologicista y determinista, sino, más bien, una desde la política de los géneros, se puede comprender la retórica de la inversión hormonal ante todo como símbolo de una no equivalencia entre naturaleza y destino, y sí de un modo de entender lo humano y la naturaleza en términos creativos e históricos, aunque no optimistas (Mies 103). La novela de Martin, por lo tanto, gracias a la tonalidad distópica que la cubre, agregaría la comprensión de que el patriarcado no se desarma fácilmente, sino que tiene modos de acomodarse incluso en la derivación y en la renuncia. La tecnología reproductiva, en la ficción, sigue cruzando la explotación patriarcal de cuerpos embarazables, y sigue conformando la figura de la familia nuclear, reproductora esta de las jerarquías de género; la conclusión de *Estrógenos* es que este futuro también se echó a perder. Este tipo de gestación masculina es, en fin, una manifestación más de la distopía en la novela. La deformación y satirización del patriarcado desemboca, así, en la confirmación con la que abrimos esta sección: la idea de que el patriarcado puede y quizá debe ser entendido en los términos mismos de la imaginación distópica.

### El largo brazo del Estado

¿Cómo se añade a todo lo dicho la última capa distópica de la narración? La segunda parte de la novela, como comentamos al principio de este trabajo, aumenta y desvía el conflicto del personaje principal, puesto que, de ser una aventura personal (y, claro, inevitablemente política, en el sentido ya establecido por el feminismo), a partir del capítulo decimocuarto nos encontramos ante una narración sobre el Estado autoritario, es decir, lo político ahora se encarna de modo institucional y tradicional. Hasta entonces, el fondo de la narración estaba salpicado por manifestaciones civiles de grupos de hombres que reivindicaban el continuismo y, dada la inversión crítica de la novela, se enfrentaban a los mismos comentarios reaccionarios que –por caso, en nuestra década y en nuestra sociedad– son respuestas a las manifestaciones de mujeres en el espacio público. En el capítulo 9 surge la voz de los manifestantes: “Los hombres tenemos derecho a engendrar. Exigimos días de licencia por paternidad. Leyes que protejan la continuidad de la especie” (70). Aquí se observa, entremedio de la extrapolación fantástica, el estigma que recubre ficcionalmente la gestación masculina. Dos capítulos más tarde, hace su aparición la corriente extincionista, cuyas ideas promueven justamente aquella estigmatización de la tecnología de subrogación:

[C]inco hombres tatuados sin ropa atacan la pasarela femenina. Sobre sus cuerpos tatuados se leen consignas de lucha. ‘No al extincionismo’. ‘Queremos sobrevivir’. ‘Continuidad de la raza humana’. Las mujeres los miran, desafiantes, y el público se ríe, o abuchea. La policía interviene para restablecer el orden pero los cuerpos trabajados de los extincionistas [sic, ¿continuistas?] se resisten (90).

Estos eventos de la novela exceden el valor ficcional, puesto que tienen como referencia, por ejemplo, las manifestaciones realizadas por el grupo ucraniano Femen, en las que activistas suelen irrumpir en el espacio público para exponer a un mismo tiempo sus consignas y denuncias junto con sus cuerpos desnudos y desafiantes (Ackerman, *En el principio*).

La confusión posible entre los dos grupos, en la cita anterior, se ve reforzada por otra aparente confusión inmediatamente posterior a ella: el narrador nombra a un amigo a quien llama extincionista (90-91), pero de quien se contó, en el capítulo segundo, que había gestado un hijo, por lo que narrativamente parecía ubicado, al menos por *default*, más cerca del campo

continuista (22-23). A lo largo de los siguientes capítulos, en los que se narra la toma de control del Estado por parte de cierta facción extincionista del gobierno, se profundiza la ambigüedad, puesto que no quedan explícitos ni el objetivo, ni las tácticas, ni las estrategias del vuelco autoritario. Con todo, es notable el giro narrativo que lleva a *Estrógenos* a la larga tradición de las distopías políticas y totalitarias (Seed 81-88), y, además, dicho giro permite cerrar el círculo en torno al núcleo temático de la novela, ya que la gestación masculina subrogada y la ectogénesis se entienden en la narración como un fenómeno multifacético, en el que hay cuestiones obviamente biológicas, pero también científicas y asociativas. De allí que el texto se construya a partir del triple frente distópico en el que la naturaleza, la tecnología y la política, en los tres casos descalabradas, tienen un ascendiente prominente en la configuración y comprensión de la parentalidad y de los cuerpos embarazables. En este sentido, lo hormonal termina confirmándose como político, por más que la dificultad de compatibilizar narrativamente elementos de diferentes escalas y mundos complejiza la estabilidad de la interpretación. Como vimos en el apartado anterior, la inversión que reposiciona, a partir de lo femenino como eje constante de la opresión, la jerarquía de los sujetos más allá de sus cuerpos (y, al mismo tiempo, a partir de sus cuerpos) hace que *Estrógenos* sea una novela difícil de desentrañar, a lo que se suma el abrazo distópico plural. Por eso, en la contracubierta de la edición que manejamos se lee la siguiente descripción del texto: “Comedia distópica, ciencia-ficción [sic], novela de oficina, parábola feminista (¿o antifeminista?), análisis del lado oculto de la maternidad, *Estrógenos* es un libro tan divertido como perturbador”.

La segunda parte de *Estrógenos* remite inevitablemente a la memoria del autoritarismo y la dictadura, mediante cuya presencia se refuerza la idea de la victimización potencial de los individuos (Fernández Díaz-Cabal 31-32) gracias a estructuras estatales violentas y enemigas del sostén de derechos. Este punto no ha dejado de ser discutido por el activismo feminista creciente de la última década en nuestro país. No olvidemos, por ejemplo, que esto es un planteo visible en el espacio público y en el activismo de mujeres, principalmente en la actual discusión sobre la legislación de la interrupción voluntaria del embarazo. A esta lucha, de largo aliento, se la encuentra enmarcada por varios hitos legislativos que durante este siglo aportaron derechos sexuales y reproductivos a los habitantes del país; recordémoslos: en 2002 se aprobó la ley de salud sexual y procreación responsable; en 2004, la ley de parto humanizado –reglamentada en 2015–; en 2006, la ley de ligadura de trompas; y en 2013, la ley de fertilización asistida (Peker, *Mujeres*, 28-29 y 37-43). Además de estos avances legislativos, en la segunda mitad del 2019, se volvió mundial (incluyendo la Argentina) la acción performática llamada *El violador eres tú* del grupo chileno LasTesis, en el que un grupo masivo de mujeres realiza una coreografía y canta una canción que incluye la frase, pertinente a nuestra discusión, “El estado opresor es un macho violador” (Segato, *Guerra* 20, 24).

Avancemos un último paso. Una dificultad que expone *Estrógenos* es que es la facción extincionista (principalmente compuesta por mujeres) la que impone condiciones autoritarias y contrarias a los derechos de los ciudadanos, lo que podría llevar a una interpretación opuesta a los planteos feministas, como sugiere la contratapa de la novela. Sin embargo, esta “dictadura de las mujeres”, configurada, como vimos, sobre la base de la continuación del patriarcado “por otros medios”, tiene todas las trazas del cliché y de la parodia. Leamos un pequeñísimo ejemplo, la primera reacción del narrador al llegar al hospital donde quedaría prisionero: “[No] reconozco a qué fuerza pertenecen las oficiales que nos recibieron, todas de calzas ajustadas y botas negras hasta las rodillas” (117). La construcción, que podríamos caracterizar de clase B (aunque, no obstante, recurrente en el arte distópico contemporáneo), no deja de aludir al imaginario más básico con que contamos para pensar las fuerzas de seguridad totalitarias, amén del detalle irónico que Martín suma al proponer un atuendo, surgido de la nada, entre *fashion* y BDSM, pero apto para todo público. Entonces, por un lado, esta estereotipación paródica del autoritarismo, creemos, atenta contra cualquier lectura de la novela desde la vereda del

antifeminismo, aludida arriba, puesto que se está más cerca de una caricatura que de una reflexión seria; el grupo de mujeres extincionistas en el poder no se aparta, así, de lo que sería el pánico moral mal ensoñado del conservadurismo de género.

Por otro lado, y para concluir, confirmamos aquí un rasgo estético de la novela, que podemos describir como el recurso de la indexación. Una red informática que todo lo cubre y que, incluso, penetra en el cerebro-mente; un mundo con el nivel del mar elevado y la población diezmada; un gobierno que atenta contra la libertad de los ciudadanos mediante fuerzas de seguridad que se presentan y actúan de modo característico: la literatura siempre trabaja con símbolos, por supuesto, pero estos elementos recién listados parecen presentarse más bien como índices que se esfuerzan en demostrar justamente el género distópico de la novela o, en términos más amplios, el de la ciencia ficción misma. Por esto, *Estrógenos* no es tanto una novela estándar de ciencia ficción como, en buena medida, una novela manierista de ciencia ficción. Esta expresividad del texto logra condensar una retahíla de ideas que, como vimos, oscilan entre la lectura seria y la lectura lúdica. La inestabilidad y la complejidad que se enhebran en la malla distópica general producen el valor político exigido por el campo literario y los debates públicos actuales, pero lo hacen distanciadamente, y en última instancia crean una novela que propone un entramado pleno de humor, de un humor que no le hace el juego ni a quienes se ríen ni a quienes no.

## Obras citadas

- Ackerman, Galia, editora. *Femen. En el principio era el cuerpo*. Malpaso, 2014.
- Asimov, Isaac. *The End of Eternity*. Granada, 1959.
- Benatar, David y David Wasserman. *Debating Procreation*. Oxford University Press, 2015.
- Castagnet, Martín Felipe. “El viaje de la ciencia ficción argentina a los confines del espacio interior”. *Cuadernos LIRICO*, <http://lirico.revues.org/2160>, DOI: 10.4000/lirico.2160.
- Claeys, Gregory. *Dystopia. A Natural History*. Oxford University Press, 2017.
- \_\_\_\_\_ y Lyman Tower Sargent. “Introduction”. *The Utopia Reader*, editado por Gregory Claeys y Lyman Tower Sargent. New York University Press, 1999, pp. 1-5.
- Felitti, Karina. *La revolución de la píldora*. Edhasa, 2012.
- Fernández Díaz-Cabal, Natalia. *Perséfone se encuentra a la manada*. Akal, 2019.
- Ferrando, Francesca. *Philosophical Posthumanism*. Bloomsbury, 2019.
- Firestone, Shulamith. *La dialéctica del sexo*. Kairós, 1976.
- Gandolfo, Elvio. *El libro de los géneros recargados*. Blatt & Ríos, 2017.
- García, Guillermo. “El otro lado de la ficción: Ciencia ficción”. *Historia crítica de la literatura argentina. Volumen 10. La irrupción de la crítica*, dirigido por Susana Cella, Emecé, 1999, pp. 313-340.
- Gerhard, Jane. *Desiring Revolution*. Columbia University Press, 2001.
- Godelier, Maurice. *Lo ideal y lo material*. Taurus, 1989.
- Harold, James. “Literature, Genre Fiction, and the Standards of Criticism”. *Philpapers*, <https://philpapers.org/archive/HARLGF.pdf>.
- Hester, Helen. *Xenofeminism*. Polity Press, 2018.
- Hobsbawn, Eric. *Age of Extremes*. Abacus, 1995.
- Hutcheon, Linda. *A Theory of Parody*. University of Illinois Press, 2000.
- Laboria                      Cuboniks.                      “Xenofeminism”.                      XF                      *Manifiesto*,  
[https://www.laboriacuboniks.net/20150612-xf\\_layout\\_web.pdf](https://www.laboriacuboniks.net/20150612-xf_layout_web.pdf).
- Le Guin, Ursula. *The Left Hand of Darkness*. Ace Books, 2003.
- Martin, Leticia. *Estrógenos*. Galerna, 2016.
- Mies, Maria. *Patriarcado y acumulación a escala mundial*. Traficantes de Sueños, 2019.

- Morton, Timothy. *The Ecological Thought*. Harvard University Press, 2010.
- Peker, Liliana. *La revolución de las mujeres*. Eduvim, 2017.
- \_\_\_\_\_ *La revolución de las hijas*. Paidós, 2019.
- Reati, Fernando. *Postales del porvenir*. Biblos, 2006.
- Seed, David. *Science Fiction: A Very Short Introduction*. Oxford University Press, 2011.
- Segato, Rita Laura. *Las estructuras elementales de la violencia*. Prometeo, 2010.
- \_\_\_\_\_ *La guerra contra las mujeres*. Traficantes de Sueños, 2016.