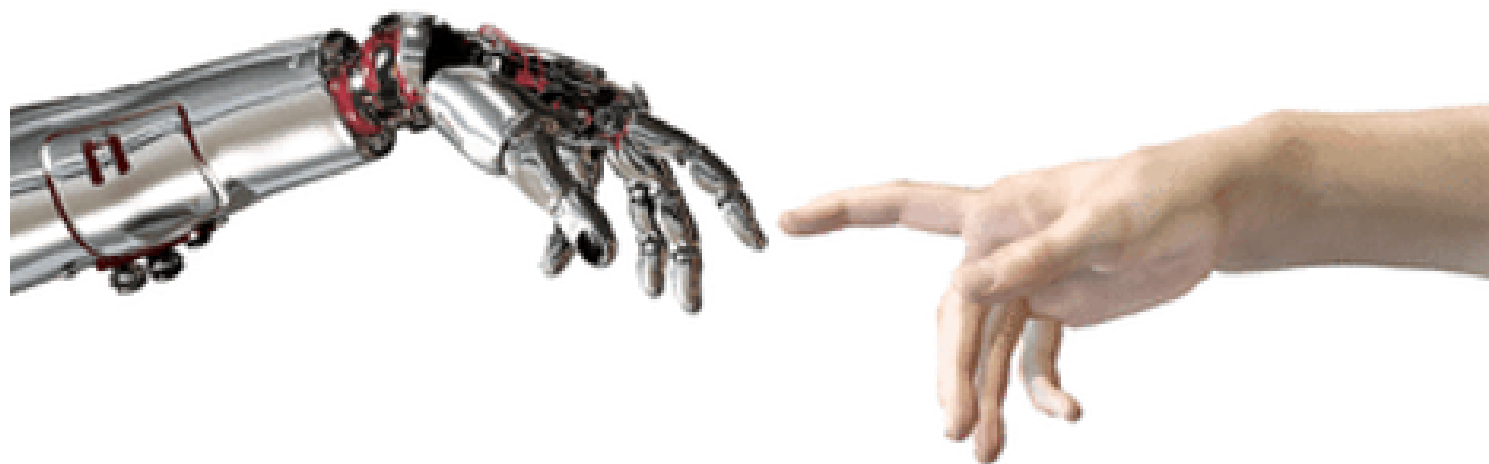


BIOPOLÍTICA Y MODOS DE SUBJETIVACIÓN EN EL CINE DE CIENCIA FICCIÓN

Universitat de València
Facultat de Filologia, Traducció i Comunicació
Departament de Teoria dels Llenguatges i Ciències de la Comunicació
Programa de Doctorado en Comunicació e Interculturalidad
Comunicación Audiovisual, Historia e Imaginarios Sociales



Dirigida por
Presentada por

ROSANNA MESTRE PÉREZ
ALMUDENA ESCRIBÁ MAROTO
València, diciembre 2024

TESIS DOCTORAL

**BIOPOLÍTICA Y MODOS DE
SUBJETIVACIÓN EN EL CINE DE CIENCIA
FICCIÓN**

REALIZADA POR

Almudena Escribá Maroto

DIRIGIDA POR

Dra. Rosanna Mestre Pérez



VNIVERSITAT
DE VALÈNCIA

PROGRAMA DE DOCTORADO EN COMUNICACIÓN E
INTERCULTURALIDAD

DEPARTAMENTO DE TEORÍA DE LOS LENGUAJES Y CIENCIAS
DE LA COMUNICACIÓN

FACULTAD DE FILOLOGÍA, TRADUCCIÓN Y COMUNICACIÓN
UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

Diciembre 2024

Introducción y agradecimientos

I. CUESTIONES METODOLÓGICAS

1.1. Objetivos y metodología

1.2. Estructura de la investigación

II. MARCO TEÓRICO

2.1. Introducción a las teorías biopolíticas y aclaración de los principales elementos

2.1.1. Las teorías del biopoder y las biopolíticas en la era actual

2.1.2. La evolución intelectual de Foucault

2.1.2.1 Foucault: las tecnologías del yo y la gubernamentalidad

2.1.2.2. La noción de *cueros dóciles* y el surgimiento del sujeto moderno

2.1.3. La recolección de datos como mecanismo biopolítico en el nuevo capitalismo

2.1.4. El Imperio como paradigma del biopoder en la era globalizada y digital

2.1.4. 1. El biopoder en la Sociedad de Control actual

2.1.4. 2. La Producción de la Vida en la era neoliberal del siglo XXI

2.2. La transición desde el análisis biopolítico del capitalismo al análisis de género: El género como dispositivo biopolítico de poder

2.2.1. El foco en la aplicación de la teoría biopolítica a la teoría feminista

2.2.2. Los primeros usos del género

2.2.3. La aplicación del concepto de tecnología social al análisis feminista, su origen y las confusiones en el debate del dimorfismo sexual

2.2.4. Valoraciones y aclaraciones necesarias de algunas posturas de Judith Butler

2.2.4.1. El exceso de optimismo de Fausto-Sterling y las aclaraciones posteriores por la interpretación dogmática de su obra

2.2.5. La *raza* como categoría discursiva y sus efectos en los estereotipos de género y en la estratificación del orden social

2.2.6. El evolución de la figura del ciborg en la representación artística y cultural y su resignificación teórica

2.3. La ciencia ficción: herramienta de asignación de subjetividades

2.3.1. El cine de ciencia ficción y las tecnologías de género

2.3.2. El cine de ciencia ficción y los mundos ficcionales

2.3.3. La ideología presente en los universos de la ciencia ficción

2.4. Perspectivas del análisis filmico: intertextualidad, teoría del discurso y feminismo

2.4.1. La intertextualidad

2.4.2. La pertinencia de las teorías filmicas feministas

2.4.2.1. El placer visual en el cine y las robóticas mujeres

III. HISTORIZACIÓN DEL CINE DE CIENCIA FICCIÓN YANÁLISIS DE LAS PELÍCULAS PRIMITIVAS

3.1. Origen y evolución del cine de ciencia ficción: una breve genealogía de los principales gérmenes de la ciencia ficción

3.1.1. El uso de la fantasía como elemento clave para contar historias, el caso de *El hada de los repollos*, de Alice Guy Blaché

3.1.1.1. El uso del cine fantástico para mostrar actitudes subversivas y parodias del género desde los orígenes: *Les Résultats du féminisme* (1906) y *Officer Henderson* (1913) de Alice Guy

3.2. *Viaje a la Luna*, de Georges Méliès

3.2.1. Una breve lectura de género de *Viaje a la Luna*, de Georges Méliès

- 3.3. Otros filmes pioneros en la ciencia ficción
- 3.4. Un breve recorrido histórico del cine de ciencia ficción a partir de los años cuarenta
- 3.5. La mostración del cuerpo femenino en el cine de los orígenes

IV. ANÁLISIS DEL CORPUS FÍLMICO

4.1. *Metropolis*: el origen cinematográfico de la creación de vida

- 4.1.1. La topología social en la dualidad de este pequeño cosmos
- 4.1.2. Los significados constantes y la segregación social: corrientes artísticas y comparativa con otros filmes
- 4.1.3. El empleo de los universos ficcionales para la transmisión de ideología política: Psicoanálisis, religiosidad y ansiedad social
- 4.1.4. A modo de conclusión: la interconexión entre clase, género y raza

4.2. Análisis de la película *The Stepford Wives* (1975)

- 4.2.1. La reivindicación feminista de la Segunda Ola y el Sujeto social en Stepford
- 4.2.2. La relación entre lo maternal y la reproducción en serie en Stepford como una evolución del cine de ciencia ficción
- 4.2.3. La exploración del entorno de Stepford, las relaciones entre personajes y la contaminación medioambiental de las empresas
- 4.2.4. El proceso de automatización como construcción de género y el feminicidio
- 4.2.5. El discurso científico como una tecnología de género y una instancia de la ideología

4.3. *Las Mujeres Perfectas* (2004): avances, continuidades y paradojas

- 4.3.1. ¿Un panorama evolucionado? La biotecnología y la gubernamentalidad en la era neoliberal
- 4.3.2. La relación entre el desarrollo tecnológico y la crisis de las masculinidades y su extrapolación a la estratificación social

4.3.3. Las tecnologías de género y la homosexualidad masculina: avances, continuidades y paradojas

4.3.3.1. La representación de los cuerpos de los hombres

4.3.4. El abordaje de la violencia machista en las democracias neoliberales: escondiendo el polvo debajo de la alfombra

4.3.5. La localidad de Stepford como una sátira de los valores neoconservadores

4.3.6. Comparativa entre los personajes en ambas adaptaciones filmicas: las supuestas consecuencias terribles del feminismo y las nuevas formas de homofobia

4.3.7. Las mutaciones del binomio tradicional masculino-femenino

4.3.8. La construcción del género masculino y el «fratriarcado»

4.3.9. La construcción del género femenino, el estereotipo de belleza y su relación con el automatismo

4.3.10. El sociobiologismo de Stepford y la religión como el opio de las mujeres biónicas

4.3.11. La figura de la científica como novedosa

4.3.12. El laboratorio de Stepford visto desde la globalización, la biopolítica y la teoría del cibernético

4.3.13. A modo de conclusión: el control tecnológico como herramienta de poder y su impacto en las conquistas sociales

4.4. Análisis de la película *Ex Machina* (2015)

4.4.1. La topología de género y la construcción de una cosmovisión patriarcal

4.4.2. Intertextualidades: Influencias de *Metrópolis* (1927) y las referencias bíblicas

4.4.3. El carácter humanístico de la película y su relación con las localizaciones y cuestiones técnicas

4.4.4. El Test de Turing y el experimento de supervivencia

4.4.5. La construcción de la tecnología de género en las autómatas

4.4.5.1. Un mapa situacional sobre la ideología de género en el discurso fílmico

4.4.6. Las transgresiones de los personajes y las claves de sus intenciones

4.4.7. Una historización crítica de la ginoide y la ubicación ideológica

4.4.8. Placer visual y discurso fílmico: la construcción y el tratamiento del cuerpo de las autómatas

4.4.9. La construcción de marcas raciales en las autómatas y las conclusiones finales

V. CONCLUSIONES

VI. BIBLIOGRAFÍA

AGRADECIMIENTOS

A mi familia y mis mascotas, a mis amigas y compañeras de lucha, y, por supuesto, a mi amor. Una especial mención por mi directora de tesis Rosanna Mestre, a quien le tengo que agradecer no solamente sus saberes y su profesionalidad, sino ser una persona de una calidad humana excepcional. Gracias por no dejarme caer. También merece una especial mención la profesora Giulia Colaizzi, a quien le agradezco enormemente todos sus saberes transmitidos y el abrirme un mundo de posibilidades.

RESUMEN

Esta investigación estudia el cine de ciencia ficción dedicado a la construcción de vida artificial femenina como una herramienta para la consolidación de ideologías políticas relacionadas con el género y la raza, entendido este último como tecnología social. El corpus filmico seleccionado: *Metrópolis* (1927), *The Stepford Wives* (1975), *The Stepford Wives* (2004) y *Ex Machina* (2015). Se analizar en menor medida otras obras filmicas similares. En esta línea, se estudia en qué grado las dinámicas neoliberales guardan relación con el mantenimiento de dicho modo de ordenamiento social y en qué medida el desarrollo tecnológico contribuye a sostener dichas formas de control en un marco biopolítico globalizado. Asimismo, se pretende estudiar cómo se originan estas formas de representación en los orígenes del cine de ciencia ficción y hasta qué punto hay elementos que perviven en el cine contemporáneo. El marco teórico se centra en el biopoder, las tecnologías de control y el surgimiento del sujeto moderno, analizando la evolución de las biopolíticas con la globalización y las nuevas tecnologías. Se aborda la intersección entre la teoría de género y los mecanismos biopolíticos, así como la genealogía de la categoría de género y el análisis de la raza como categoría discursiva. Se introduce la identidad cibernética y el empoderamiento tecnológico de las clases sociales. En cuanto al cine de ciencia ficción, se considera como una herramienta que asigna subjetividades y produce verdades, vinculado a estudios culturales y dispositivos ideológicos. Se presenta la ciencia ficción como un medio para expresar ideologías y relaciones de poder. Se destacan teorías como la intertextualidad y la teoría del discurso, que permiten desentrañar significados y analizar temáticas, estéticas y personajes desde una perspectiva feminista. Las conclusiones son variadas, las hipótesis iniciales se han confirmado y algunos de los objetivos secundarios han aportado más resultados de los esperados. Los principales resultados es que estas películas paradigmáticas la relación entre la

humanidad y la tecnología está determinada por la división sexual, ya que en los filmes existe una tendente relación entre las mujeres y su intervención o imitación tecnológica. Desde el inicio del cine de ciencia ficción, la creación de autómatas, y, por lo tanto, de tecnología que puede ser amenazante para lo humano, ha venido corporeizada en forma de mujer. Dicha creación es el resultado de una tecnología de género cuyo proceso de fabricación podemos observar en los laboratorios representados en los filmes, es decir en el contexto de la película, por lo tanto, el proceso de creación forma un metadiscurso en la película. Se aprecian diferencias significativas en cuanto a los roles de los personajes en función de si el protagonista es hombre o mujer. Se encuentran muchas influencias de obras fílmicas y literarias de inicios del siglo XX en películas de inicios del siglo XXI.

Palabras principales: genero, ciencia ficción, cine, análisis discursivo, biopolítica

RESUM

Aquesta investigació estudia el cinema de ciència-ficció dedicat a la construcció de vida artificial femenina com una ferramenta per a la consolidació d'ideologies polítiques relacionades amb el gènere i la raça, entés aquest últim com a tecnologia social. El corpus fílmic seleccionat: *Metropolis* (1927), *The Stepford Wives* (1975), *The Stepford Wives* (2004) i *Ex Machina* (2015). S'analitza en grau més baix altres obres fílmiques similars. En aquesta línia, s'estudia en quin grau les dinàmiques neoliberals guarden relació amb el manteniment d'aquest mode d'ordenament social i en quina mesura el desenvolupament tecnològic contribueix a sostindre aquestes formes de control en un marc biopolític globalitzat. També es pretén estudiar com s'originen aquestes formes de representació en els orígens del cinema de ciència-ficció i fins a quin punt hi ha elements que perviuen al

cinema contemporani. El marc teòric se centra en el biopoder, les tecnologies de control i el sorgiment del subjecte modern, analitzant l'evolució de les biopolítiques amb la globalització i les noves tecnologies. S'aborda la intersecció entre la teoria de gènere i els mecanismes biopolítics, així com la genealogia de la categoria de gènere i l'anàlisi de la raça com a categoria discursiva. S'introdueix la identitat cibernètica i l'apoderament tecnològic de les classes socials. Quant al cinema de ciència-ficció, es considera com una ferramenta que assigna subjectivitats i produeix veritats, vinculat a estudis culturals i dispositius ideològics. Es presenta la ciència-ficció com un mitjà per a expressar ideologies i relacions de poder. Es destaquen teories com la intertextualitat i la teoria del discurs, que permeten desentranyar significats i analitzar temàtiques, estètiques i personatges des d'una perspectiva feminista. Les conclusions són variades, les hipòtesis inicials s'han confirmat i alguns dels objectius secundaris han aportat més resultats dels esperats. Els principals resultats és que aquestes pel·lícules paradigmàtiques la relació entre la humanitat i la tecnologia és determinada per la divisió sexual, ja que en els films existeix una tendent relació entre les dones i la seua intervenció o imitació tecnològica. Des de l'inici del cinema de ciència-ficció, la creació d'autòmats, i, per tant, de tecnologia que pot ser amenaçadora per a l'humà, ha vingut corporitzada en forma de dona. Aquesta creació és el resultat d'una tecnologia de gènere el procés de fabricació del qual podem observar en els laboratoris representats en els films, és a dir en el context de la pel·lícula, per tant, el procés de creació forma un metadiscurs en la pel·lícula. S'aprecien diferències significatives quant als rols dels personatges en funció de si el protagonista és home o dona. Es troben moltes influències d'obres filmiques i literàries d'inicis del segle XX en pel·lícules d'inicis del segle XXI.

Paraules principals: gènere, ciència-ficció, cinema, anàlisi discursiva, biopolítica

ABSTRACT

This thesis studies science fiction films dedicated to the construction of female artificial life as a tool for the consolidation of political ideologies related to gender and race, the latter understood as social technology. The selected film corpus: *Metrópolis* (1927), *The Stepford Wives* (1975), *The Stepford Wives* (2004) and *Ex Machina* (2015). Other similar film works will be analyzed to a lesser extent. Along these lines, it studies to what degree neoliberal dynamics are related to the maintenance of this mode of social order and to what extent technological development contributes to sustaining these forms of control in a globalized biopolitical framework. Likewise, it aims to study how these forms of representation originate in the origins of science fiction cinema and to what extent there are elements that survive in contemporary cinema. The theoretical framework focuses on biopower, control technologies and the emergence of the modern subject, analyzing the evolution of biopolitics with globalization and new technologies. The intersection between gender theory and biopolitical mechanisms is addressed, as well as the genealogy of the gender category and the analysis of race as a discursive category. The cyborg identity and the technological empowerment of social classes are introduced. As for science fiction cinema, it is considered as a tool that assigns subjectivities and produces truths, linked to cultural studies and ideological devices. Science fiction is presented to express ideologies and power relations. Theories such as intertextuality and discourse theory are highlighted, which allow us to unravel meanings and analyze themes, aesthetics and characters from a feminist perspective. The conclusions are varied, the initial hypotheses have been confirmed and some of the secondary objectives have provided more results than expected. The main results of these paradigmatic films are that the relationship between humanity and technology is determined by the sexual division, since in the films there is a tendency to relate women with their technological intervention

or imitation. Since the beginning of science fiction cinema, the creation of automata, and therefore of technology that can be threatening to humans, has been embodied in the form of a woman. This creation is the result of a gender technology whose manufacturing process we can observe in the laboratories represented in the films, that is, in the context of the film, therefore, the creation process forms a metadiscourse in the film. Significant differences can be seen in the roles of the characters depending on whether the protagonist is a man or a woman. Many influences from film and literary works from the beginning of the 20th century are found in films from the beginning of the 21st century.

Key words: gender, science fiction, cinema, discursive analysis, biopolitics

INTRODUCCIÓN

A raíz del estudio de las teorías del biopoder durante una serie de seminarios a los cuales asistí, percibí las dificultades para entender y visualizar dichos conceptos, y a su vez, trasladarlos al análisis de los medios de comunicación. Al mismo tiempo, preocupada por la falta de integración de la cuestión de género en dicho marco filosófico, me motivó para emprender una búsqueda de alguna representación que facilita no solamente el modo de actuación de los dispositivos de poder, sino que también incluyera la perspectiva feminista. Esto me permitió no solamente profundizar en mi formación en comunicación audiovisual, sino también satisfacer mis inquietudes y buscar respuestas de un modo más ilustrativo.

El interés principal de este estudio es examinar los modos de representación el cine de ciencia ficción cuyas tramas versan sobre la creación de vida artificial y concretar si estos podrían ser concebidos como una herramienta para la consolidación y explotación de ideologías específicas y ficciones políticas vinculadas al género, entendido este último como una tecnología social a partir del análisis de las películas *Metrópolis* (1927), *The Stepford Wives* (1975), *Las mujeres perfectas* (2004) y *ExMachina* (2015) (aunque otras muchas se han tomado en consideración), y considerar tanto cuestiones narrativas, de puesta en escena y estéticas, como su contexto de producción. En concreto, me interesa examinar con cierta profundidad las interrelaciones que las representaciones del género, presentes en las obras cinematográficas seleccionadas, mantienen con otros dispositivos biopolíticos, especialmente la raza. También es interesante estudiar cómo estas dinámicas influyen en el imaginario sociosexual y la relación con el contexto histórico, y hacer una valoración de hasta qué punto las dinámicas neoliberales y el avance tecnológico contribuyen a perpetuar un orden social patriarcal dentro de un marco biopolítico

globalizado. Asimismo, se parte de una curiosidad por comprobar si la representación de vida artificial femenina en el cine mantiene influencias en el origen de este tipo de películas.

I. CUESTIONES METODOLÓGICAS

1.1. Objetivos y metodología

El estudio de las características distintivas del cine ha sido abordado desde distintas áreas de conocimiento, como sugiere la rica bibliografía existente. A menudo, los análisis se llevan a cabo considerando diferentes marcos analíticos y haciendo uso de distintas metodologías. El cine de ciencia ficción, que es el que más interesa para esta investigación, ha sido estudiado también desde una variedad de enfoques dentro de los estudios cinematográficos (Kuhn, 1990, 1999; Bacon-Smith, 2000; Telotte, 2001; Johnston, 2011; James y Mendlesohn, 2003; Rickman, 2004; Cornea, 2007; Johnston, 2011), los estudios culturales (Freedman, 1987; Easthope y McGowan, 1992; Sardar y Cubitt, 2002; Nama, 2008; Booker y Thomas, 2010; Telotte y Duchovnay, 2011; Vint, 2016), el psicoanálisis (Sey, 1996; Cornea, 2007; Suárez, 2022), o los estudios estéticos y artísticos (Russ, 1975; McCaffery, 1991; Spielmann, 2003; Frost, 2013; Vásquez-Merino y Carpio-Arias, 2020). A ello cabe sumar un nutrido conjunto de abordajes desde otras disciplinas como serían la historia, la educación, la antropología, la sociología, la arquitectura, el urbanismo, la geografía, la política internacional, la neurología, las nuevas tecnologías, la inteligencia artificial, la informática, la robótica, etc., aunque la más relevante para nuestra investigación es la filosofía, especialmente desde la teoría del biopoder (Kerslake, 2007; Godamunne, 2011; Clayton, 2013; Vint, 2021; Cox-Palmer-White, 2021; Bro, 2023), y, por supuesto, desde la teoría de género (Penley, 1991; Merrick, 2003; Mitchell, 2006; Conrad, 2011; Lavigne, 2013).

Esta investigación parte de la premisa de considerar el medio filmico como un soporte ideológico que emplea modos de subjetivación en la narrativa filmica para

producir verdades sociales acerca de la naturaleza, la vida y el cuerpo de las mujeres a través de la imposición de estrategias políticas como el género.

El objetivo principal del presente trabajo es analizar el cine de ciencia ficción dedicado a la construcción de vida artificial corporeizada como una herramienta para la consolidación de ideologías políticas relacionadas con el género, entendido este último como tecnología social. Uno de los objetivos secundarios es identificar y analizar cómo se expresan las interrelaciones que las representaciones del género elaboradas en las películas del corpus mantienen con otros dispositivos biopolíticos también presentes en ella, siendo la raza el más destacado, y la manera en que esto influye en el imaginario sociosexual que estas películas construyen. En esta línea, se estudia en qué grado las dinámicas neoliberales guardan relación con el mantenimiento de dicho modo de ordenamiento social y en qué medida el desarrollo tecnológico contribuye a sostener dichas formas de control en un marco biopolítico globalizado. Asimismo, se pretende estudiar cómo se originan estas formas de representación en los orígenes del cine de ciencia ficción y hasta qué punto hay elementos que perviven o no, y de qué modo lo hacen, en el cine contemporáneo.

La complejidad de las producciones cinematográficas, obras únicas y a la vez estrechamente relacionada con la producción cultural de su contexto histórico y cultural de producción, favorece hacer uso del método inductivo, habitual en ciencias sociales y humanidades (Igartua y Humanes, 2004, 2010; Newman, 2006; Ibáñez y Egoscozábal, 2008; Universidad Nacional de La Plata, 2011; Martínez Chávez, 2015; Creswell, 2017; Kaufmann y Imaz, 2022) que comienza con la observación de las películas seleccionadas. Nuestro corpus está formado por cuatro relatos representativos de la temática que nos ocupa, dentro del género de ciencia ficción, producidos a lo largo de más de un siglo en

tres países. Estos cuatro filmes emblemáticos son: *Metrópolis* (1927, Alemania) de Fritz Lang, *The Stepford Wives* (1975, Estados Unidos) de Bryan Forbes, *The Stepford Wives* (2004, Estados Unidos) de Frank Oz y *Ex Machina* (2015, Reino Unido) de Alex Garland. Estos relatos han sido elegidos porque presentan discursos filmicos cuyo eje axial es la producción de vida artificial en corporeidades femeninas a través de la tecnología robótica o de la biotecnología, con una configuración que difiere del modo habitual a como es representado en otros filmes de ciencia ficción. La producción de autómatas y cíborgs con un género femenino (*gendered*) siguiendo, tanto a nivel corporal como a nivel psicológico, lo que a todas luces se presentan como estereotipos sexistas es un tema clave en estas películas, que se presenta con continuidades, pero también con significativas variaciones, en función del contexto de producción del filme. Nuestros análisis no solo problematizan la representación de la representación del cuerpo femenino, sino también la configuración de la mente-procesador de estos robots que les permite realizar actividades complejas, toda vez que resultan de una mente-creadora influenciada por una cosmovisión patriarcal.

La principal técnica metodológica empleada es el análisis discursivo, partiendo de las aportaciones de Michel Foucault (1971). Con ella se pretende dar cuenta de aspectos complejos y multidimensionales en el tratamiento narrativo y de los personajes, en el montaje y en los matices en los diálogos, en los simbolismos visuales y de puesta en escena que juegan un papel clave en la construcción de sentido en la ficción audiovisual. Ello facilita identificar singularidades y diferencias significativas en las dinámicas de poder según su contexto de producción, pero también patrones recurrentes en la representación de la creación de vida artificial femenina. Se trata, en definitiva, de escrutar las distintas capas de significado que pueden coexistir en cada filme y poner en evidencia la estrecha relación de (dis)continuidades que cada uno mantiene con los otros

del corpus (e incluso con filmes ajenos al corpus, cuando la conexión sea especialmente relevante).

La principal fuente de información de esta investigación procede, por una parte, de las películas que conforman el corpus y, por otra, por la bibliografía consultada. En cuanto a las películas, los análisis de las cuatro producciones elegidas se completan con referencias a otros relatos de ciencia ficción, películas, series y obras literarias, estrechamente relacionadas con ellas, lo que permite establecer relaciones intertextuales enriquecedoras, evidenciando cómo las narrativas se entrelazan y se influyen mutuamente en la construcción de significados (Kristeva, 1978).

Respecto a la bibliografía consultada (alrededor de ciento cincuenta fuentes, casi en su totalidad procedentes del ámbito académico), nos ha permitido la lectura comprensiva de otros análisis filmicos, lo cual ha enriquecido significativamente nuestra comprensión de los filmes que ha facilitado establecer un diálogo crítico con estas fuentes y llevar a cabo un ejercicio de detección de (dis)continuidades en el análisis discursivo de las películas elegidas.

Otra técnica metodológica empleada como fuente de información, en este caso menor, es la entrevista semiestructurada e individual que realizamos a Arwen Curry, directora del documental *Los mundos de Ursula K. Le Guin* (2018). La oportunidad de entrevistarla de manera personal nos ha aportado su perspectiva única sobre cómo ha influido dicho género en la representación de temas como el feminismo, la identidad y la diversidad cultural. La entrevista ofrece valiosas reflexiones que complementan los estudios académicos y dicha entrevistada considera que se ha de entender la ciencia ficción como una herramienta para explorar nuevas formas de repensar el mundo.

No podemos dejar de mencionar las valiosas experiencias adquiridas por esta investigadora gracias a la estancia de investigación internacional (2016-2017) en el Spanish and Portuguese Studies Program, dentro del College of Humanities & Fine Arts, de la University of Massachusetts Amherst (Estados Unidos). Fue especialmente enriquecedora la realización del curso "Aging Studies and Cinema" (2017) impartido por la Dra. Barbara Zecchi, el cual también nos dio la oportunidad de colaborar con el proyecto de investigación *Gynocine Project: women filmmakers, feminism, and film studies*, dirigido por ella. Durante este tiempo, tuvimos la oportunidad de conocer y trabajar con diversos investigadores y estudiantes internacionales de diferentes disciplinas, así como entrar en contacto con otros enfoques a la hora de analizar el cine, lo que nos permitió ampliar nuestra perspectiva de los estudios de género, especialmente en materia de análisis de la imagen, los *Aging Studies*, la teoría filmica feminista y la crítica videográfica. También tuvimos la oportunidad de cursar otras materias relacionadas con la teoría de la adaptación, los modos de deseo en la literatura latina estadounidense, la problemática en la representación racial, del mestizaje y la Otridad en la literatura, el cine y en los medios de comunicación en general, así como las cuestiones de identidad, deseo y plasmación de realidades alternativas en la fantasía y la ciencia ficción.

Igualmente es relevante mencionar los provechosos e interesantes conocimientos adquiridos en los cursos realizados durante esta investigación. En especial, destacamos el marco de seminarios y talleres *Cuerpo, imaginario social y cultura visual* (2018-2019) en la Cátedra de Estudios Artísticos Siglo XX/XXI del Institut Valencià d'Art Modern (IVAM). Esta serie de reuniones de trabajo y conferencias impartidas por figuras tan influyentes como Teresa de Lauretis, Rachele Borghi o Rosa Tamborrino permitieron conocer de primera mano las innovadoras teorías y enfoques que estas académicas han

desarrollado en el ámbito de los estudios de género, la estética y la crítica cultural, así como la oportunidad de participar en un intercambio de ideas que no solo enriqueció nuestra comprensión sobre las intersecciones entre identidad, poder y representación, sino que también nos motivó a reflexionar sobre nuestros compromisos en la lucha por una sociedad más equitativa e inclusiva.

En esta línea, no se debe pasar por alto las innovadoras aportaciones aprendidas durante el curso *Inteligencia Artificial y Big Data: Ciencia, Sociedad y Economía* (2019) organizado por la Universidad de València, ya que estas contribuciones no solo ampliaron nuestro conocimiento sobre las implicaciones éticas y sociales de la inteligencia artificial y el *big data*, sino que también nos brindaron herramientas prácticas para analizar críticamente cómo estas tecnologías están transformando nuestras interacciones cotidianas, los modelos económicos y las estructuras de poder en la sociedad contemporánea, lo que nos lleva a cuestionar y repensar nuestro papel como ciudadanos en un mundo cada vez más mediado por las empresas que gestionan los datos y los algoritmos.

En cuanto a los resultados, como se indica en el apartado de Conclusiones, podríamos sintetizar que el análisis discursivo nos ha permitido desentrañar las complejidades y matices a través de una comprensión rica y contextualizada de la representación del género sexual en personajes femeninos y masculinos, humanos y seres artificiales, en el cine de ciencia ficción. Ello facilita explorar y analizar en profundidad las especificidades de cada filme, así como sus conexiones con los imaginarios recreados por la ciencia ficción desde los orígenes del cine y su relación con otros cánones artísticos de la cultura occidental (principalmente la ficción literaria y las artes plásticas), y al mismo tiempo detectar tendencias que se reproducen a lo largo del siglo XX e inicios del XXI.

Cabe mencionar que algunos de los resultados parcialmente conectados con esta tesis ya han visto la luz pública. Uno de ellos corresponde a la película *Her* (2013), que presenta una temática muy próxima a las del corpus cuyo análisis, pero que finalmente no se incluye en esta investigación debido al distanciamiento conceptual con las cuestiones clave de esta investigación porque la inteligencia artificial de esa película no está dotada de corporalidad. Este análisis se expuso en la comunicación "La inteligencia artificial en la película *Her* (2013): avances y continuidades", presentada en el *II Congreso Internacional de Comunicación y Biopolítica* celebrado en la Universidad de València (noviembre del 2018). Los resultados que han visto la luz y son relativos directamente a la tesis son las publicaciones A. Escribá (2016), Subalternidad y prácticas feministas. *Revista Internacional de Comunicación y Desarrollo*, 4; Escribá, A. (2016) La corporalización en el cine de ciencia ficción actual: el caso de *ExMachina*, en Carcas, L. y Calcerrada, A. (eds.) *Investigación en temáticas de género. Aula de debate de jóvenes investigador@s 2016*. UAM Ediciones (en prensa) y Escribá, A. (2016). Análisis textual comparado entre dos versiones filmicas de *The Stepford Wives* (1975-2004): el género como dispositivo biopolítico, en *Libro de Actas Congreso III International Conference on Gender and Communication* (en prensa). En cuanto a las comunicaciones en congresos, además de la citada, se encuentra "Metodología de análisis. Cine de ciencia ficción: ciborgs y AI" en las *IV Jornadas en Metodologías de la Investigación en Comunicación e Interculturalidad* organizadas por la Universidad de Valencia (mayo del 2024), "Tras los orígenes cinematográficos de la representación de la inteligencia artificial en el cine contemporáneo: el caso de *Metropolis* (1927)" en las *II Jornadas en Metodologías de la Investigación en Comunicación e Interculturalidad* organizadas por la Universidad de Valencia (mayo del 2022), "Análisis textual de *ExMachina*: biopolítica y modos de subjetivación en el cine de ciencia ficción actual" en el *Simposio*

Internacional sobre igualdad en la Educación y en la Comunicación organizado por el Grupo de Investigación "Género, Estética y cultura Audiovisual" de la Universidad Complutense de Madrid (abril 2016), "A Feminist Mapping of Filmic Narratives" en el *FemtechNet Conference on Feminist Pedagogy, Technology & Transdisciplinarity* organizado por la University of Michigan (Estados Unidos) (abril 2016), "Análisis textual comparado entre dos versiones filmicas de *The Stepford Wives* (1975-2004): el género como dispositivo biopolítico" en la *III International Conference on Gender and Communication* organizado por la Universidad de Sevilla (abril 2016), "La corporalización en el cine de ciencia ficción y la biopolítica actual" en el VII *Aula de Debate de Jóvenes Investigador@s en Temáticas de Género* organizado por la Universidad Autónoma de Madrid (marzo 2016).

Finalmente, la investigación desarrollada en estas páginas, aunque autónoma en su concepción, no se agota con lo hasta aquí dicho. En nuestra opinión, esta línea de investigación puede ser desarrollada y ampliada con análisis de otros relatos de ciencia ficción, como las mencionadas -pero no analizadas- en esta tesis. Se trataría de seguir avanzando en el objetivo de no perder de vista el modo en que la ciencia ficción asimila las novedades que se derivan del rápido desarrollo tecnológico y la creciente relación de dependencia entre humanos y máquinas a la que asistimos actualmente, y, por ende, el papel que tiene la representación audiovisual de ficción en las relaciones de poder. Debido a su plasticidad, el cine de ciencia ficción a menudo se ha anticipado a los acontecimientos sucedidos en una sociedad, con reflexiones valiosas en sí mismas. En cualquier caso, son manifestaciones de cultura popular con gran capacidad para influir en la actitud de los espectadores, y por tanto de la opinión pública, en relación con la tecnología. Los resultados de la presente investigación sugieren que el horizonte no augura cambios significativos en las sociedades occidentales, más bien se detecta una problemática

creciente en relación con las políticas de género, el aislamiento y la soledad, las desigualdades sociales, la repartición de recursos naturales, la ética en el desarrollo tecnológico, la sensación de ineficacia de los sistemas democráticos, el aumento del poder corporativo, etc. Pero será necesario desarrollar las investigaciones pertinentes para corroborar o no estas hipótesis de trabajo.

2.2. Estructura de la investigación

Esta investigación consta de tres partes fundamentales. El primero está dedicado al marco teórico. El primer subapartado es “Introducción a las teorías biopolíticas y aclaración de los principales elementos”, el cual parte de los postulados sobre el biopoder, las tecnologías de control y el surgimiento del sujeto moderno (Foucault, 1975, 1976, 1980, 1981) y explora la evolución de las biopolíticas en la postmodernidad (Bauman, 2005), así como su relación con la globalización y nuevas tecnologías (Deleuze, 1992; Hardt y Negri, 2000). Se investiga cómo las normas e instituciones sociales generan una interacción compleja entre poder e identidad personal, generando unas dinámicas sociopolíticas que moldean nuestra comprensión del sujeto en un mundo interconectado y tecnologizado.

En el segundo subapartado, “La transición desde el análisis biopolítico del capitalismo al análisis de género: El género como dispositivo biopolítico de poder” se expone el cruce entre la teoría del género y de los mecanismos biopolíticos (Bartky, 1988; Diamond y Quinby, 1988; Fuss, 1989; Butler, 1990, 1997; Amigot y Pujal, 2006, 2009). Se hace una breve genealogía de la categoría de *género* llegando hasta posturas más recientes (Rubin, 1975; de Lauretis, 1989; Butler, 1990; Giménez, 1997, 2019; Adán, 2003). Siguiendo esta línea, se hace una interpretación de algunas de las teorías más influyentes en las últimas décadas en este campo en relación con la confusión entre género

y sexo (Fausto-Sterling, 1992; Miyares, 2020; Valcárcel, 2019, 2020). Asimismo, se tratan los abordajes de la raza como categoría discursiva (Butler, 1990; Spivak, 1988; Santaolalla, 2005), y se introduce la propuesta de identidad *cíborg* y la propuesta de empoderamiento tecnológico por parte de las clases sociales. (Haraway 1991; Pedraza, 1998; Carrasco *et al.*, 2015).

El tercer subapartado, “La ciencia ficción: herramienta de asignación de subjetividades”, queda dedicado al cine de ciencia ficción. Primeramente, se trata el cine como una herramienta de asignación de subjetividades, alienación social y productor de verdades desde los estudios culturales y los dispositivos ideológicos (Benjamín, 1935; Mulvey, 1975; Smith, 1975; Haskel, 1975; Kuhn, 1991; Hall, 1992; Stacey, 1994; Stam, 2001; Adorno, 2004, 2008; Roldán, 2022). Esta línea de pensamiento se relaciona con la perspectiva de género para entender el cine como una tecnología de género en sí. En segundo lugar, se presenta la ciencia ficción como un campo fértil para expresar subliminalmente la ideología, las relaciones de poder y la alteridad con el fin de facilitar las herramientas aplicadas al análisis del corpus fílmico.

En el cuarto subapartado, "Perspectivas del análisis fílmico: intertextualidad, teoría del discurso y feminismo" se procede a una exposición sucinta de las teorías empleadas en el abordaje de los filmes, las cuales, por su propia idiosincrasia, poseen en gran medida un carácter metodológico. El objetivo es ilustrar de manera concreta qué nociones y herramientas se emplean en dichos análisis en los siguientes capítulos, partiendo de la teoría del discurso (Foucault, 1971). La intertextualidad (Kristeva, 1976) nos permite comprender entramados de significados e identificar las influencias literarias y fílmicas en las películas. Los estudios fílmicos permiten analizar mejor las temáticas, la estética, las narrativas, y muy importante los personajes (Aumont y Marie, 1990;

Gaudreault y Jost, 1990; Casetti y Di Chio, 1991; Vanoye, 1996; Canet y Prósper, 2009; Chatman, 2013; Sánchez-Escalonilla, 2014). A tenor de la perspectiva feminista de la investigación, es preciso recurrir a las Teorías Fílmicas Feministas, especialmente la Desconstrucción del Gaze (Mirada) de Laura Mulvey (1975). Estos modelos de análisis dan cuenta de la problemática en cuanto a la representación de las mujeres en el cine y abordan el papel que cumple su cuerpo en la composición de la imagen fílmica.

La segunda parte, correspondiente a los análisis de las obras que conforman el corpus, se apoyan también en el estudio de los aspectos cinematográficos a través de los cuales se narran y se ponen en escena las cuestiones de género en la ciencia ficción. Esto se ha hecho posible las principales herramientas formales empleadas para analizar los elementos compositivos tenidos en cuenta en los análisis, en mayor o menor grado, según su relevancia para cada caso de estudio.

II. MARCO TEÓRICO

En esta parte, se exponen los fundamentos teóricos más relevantes desde los que se abordan los análisis fílmicos que conforman el corpus de la tesis doctoral, así como los elementos estructurales y característicos comunes en dichos análisis.

En el primer subapartado se realiza una exploración de las principales aproximaciones teóricas existentes en el ámbito de las teorías de la biopolíticas, y en el segundo subapartado se lleva a cabo una revisión crítica de la teoría de género en las que se encuadra esta investigación. A continuación, y atendiendo a la rápida y recién evolución intelectual, se aclaran conceptos propios de las teorías feministas, además de presentar las diferentes dimensiones temáticas que estas abarcan. En el tercer subapartado, se aborda el rol que desempeña el cine de ciencia ficción en occidente para representar y reproducción el cumplimiento de la normatividad y el mantenimiento y reescritura de la cultura patriarcal frente a los avances logrados en materia sociocultural. El cuarto subapartado está dedicado a teorías de análisis del discurso; en él se justifica también la pertinencia de las elecciones.

2.1. Introducción a las teorías biopolíticas

Durante el siglo XX, un periodo marcado por profundos cambios sociales, políticos y culturales, las investigaciones socioculturales comenzaron a explorar más allá de las manifestaciones conscientes del comportamiento, poniendo el foco en el individuo, como el elemento clave en la configuración de la estructura social (Foucault, 1975, 1978). Sin embargo, se podría afirmar que establecieron una distancia con los anteriores y coetáneos estudios psicoanalíticos¹, y centraron su atención en cuáles eran los mecanismos y los métodos sociales, culturales y políticos que contribuían a construir la identidad y la consciencia de un individuo, y a que formara parte de la sociedad como conjunto. Una vez identificados estos mecanismos (medios de comunicación, sistema educativo, literatura científica, etc.), se empieza a indagar en cómo actúan sobre el individuo, pero alcanzando a grandes masas de población (Lyon y Bauman, 2003; Bauman, 2005; Esposito, 2006; Vázquez, 2009; Castro, 2011; Cayuela, 2014). En este contexto, se ha investigado en las dimensiones inconscientes y emocionales de los individuos, considerándolas como “zonas colonizadas” (Butler, 1997). Esta pertinente metáfora ofrecida por Judith Butler, autora tratada en el punto “Valoraciones y aclaraciones necesarias de algunas posturas de Judith Butler”, sugiere que, al igual que en la colonización de territorios, las experiencias, las normativas y los límites impuestos por la sociedad han penetrado en lo más profundo de nuestra subjetividad, pero al mismo tiempo, todos los individuos que la conforman realizan el ejercicio de autovigilancia y de

¹ Los estudios psicoanalíticos, basados en la teoría de Sigmund Freud y sus desarrollos posteriores, se centran en comprender el funcionamiento interno de la mente humana y cómo estos procesos influyen en el comportamiento y las relaciones interpersonales. Para ello, se pone énfasis en los aspectos inconscientes de la psique y en su experiencia subjetiva, pero desde un enfoque más esencialista, fijándose en las experiencias tempranas y en las relaciones objetales.

mantenimiento. Así, se ha evidenciado cómo estas influencias externas moldean nuestras emociones y pensamientos, y revelan la complejidad de la operatividad subjetiva del ser humano en un mundo en constante transformación.

Para marcar el punto de inicio más significativo, se parte de los años setenta, cuando entraron en circulación a escala internacional las nociones de biopolítica y biopoder² desarrolladas por el filósofo, psicólogo y sociólogo Michel Foucault (1975, 1976, 1978, 1979, 1980, 1981, 1994, 1997) cuyas ideas han venido marcando el debate filosófico contemporáneo. Dichos conceptos resultaron novedosos en la época y continúan provocando impacto por diversas causas, pero principalmente cabe destacar tres. En primer lugar, por su innovadora forma de entender las relaciones de poder y de gobierno (Cayuela, 2014). Y, en segundo lugar, porque las nociones de biopolítica y biopoder no cuentan con una definición ampliamente acordada. De hecho, algunos autores como Roberto Esposito (2004) o Francisco Vázquez (2009) coinciden en que, debido a que dichas nociones quedan incompletas, están abiertas a un constante esclarecimiento. Esta circunstancia conlleva una dificultad en su definición y en ocasiones, en su aplicación, ya que el desarrollo de las diferentes teorías de la biopolítica no ha propiciado una metodología exacta ni tampoco autónoma, por lo que debe apoyarse en otros campos en función del marco conceptual añadido y de la materia de estudio. Por último, en el actual contexto internacional marcado por los conflictos bélicos, la inmigración forzada, la incertidumbre económica, la reinención del neoliberalismo y el auge de ideologías ultraconservadoras, la reflexión en torno al biopoder tiene una gran vigencia.

² La noción de biopolítica ya había sido empleada por diversos autores desde inicios del siglo XX, aunque no con los mismos sentidos (Esposito, 2006; Castro, 2011).

Siguiendo la voluntad de Foucault de que su obra sirviera como “una caja de herramientas” para casi cualquier análisis intelectual (Romero, 1996), muchos autores han redefinido la biopolítica y han desarrollado nuevas teorías partiendo de ella y aprovechando que Foucault tuvo voluntad de dejar algunos puntos sin definir (Esposito, 2006; Vázquez, 2009; Castro, 2011), principalmente Giorgio Agamben, Roberto Esposito, Michael Hardt y Toni Negri, aunque todos han empleado diversas fuentes para desarrollar su pensamiento. En consecuencia, se ha dado lugar a diferentes perspectivas de análisis de la realidad, e incluso “proyecciones antagónicas”, como “los *studies in governmentality* [y] la recepción biopolítica” (Salinas, 2014, p. 16). Muchos autores destacan la necesaria autonomía que los investigadores deben adoptar a la hora de adaptarlos (Campbell y Sitze, 2013; Salinas, 2013; Cayuela, 2015; Adams, 2017; Mauro, 2017; Castro, 2019), pero sin perder el hilo conductor, y para ello, es fundamental entender el sentido, el fin de la biopolítica en su conjunto que es describir las transformaciones de las diferentes formas del poder moderno. En las últimas décadas, se puede hablar de la(s) biopolítica(s), las cuales se aplican a multitud de terrenos (Cayuela, 2015). Ante esto, es importante explicar qué ideas fundamentales de este campo conceptual interesan en relación con este trabajo de investigación y cómo se utilizan para dar mayor entendimiento a las problemáticas que surgen en torno al género y a los modos de representación.

2.1.1. Las teorías del biopoder y las biopolíticas en la era actual

Para estudiar los postulados del biopoder y sus aplicaciones es necesario abordar la evolución intelectual de Michel Foucault y la genealogía del gobierno sobre la vida que realiza, ya que el desarrollo de dichas nociones fue especialmente gradual y paulatino en

el caso de este autor. Al autor francés, además, se le podría considerar el principal desarrollador y difusor de dicha teoría, y el primero que toma cierta distancia con el horror y la experiencia judía de la Segunda Guerra Mundial³.

Las tecnologías del yo y la gubernamentalidad permiten entender de qué modo se pasa de una sociedad disciplinaria sobre la vida de las personas a una sociedad de control, en donde las tecnologías sociales controlan a las personas a través de sus creencias y de sus cuerpos marcando qué es *anormal* y *normal*. Por ende, dentro de la categoría de *normal*, se contienen todos los comportamientos considerados adecuados para el ciudadano corriente, mientras que la *anormalidad* se refiere a todo aquello que no está previsto que una persona sienta, piense, realice o enseñe. Foucault consideraba que el biopoder tenía tanta voluntad de normalizar, naturalizar sus objetivos que incluso se biologizaba lo social (lo cultural o lo político). Esta biologización se visibiliza en los cuerpos de las personas y para describirlos, Foucault desarrolló el concepto de cuerpos dóciles. Para el autor, esta aplicación de la biopolítica condicionó el surgimiento del sujeto moderno, ya que el poder normativo actúa de forma que la función de sujeto se ajusta a la singularidad somática del cuerpo humano.

Foucault declaró en diversas ocasiones que su intención era ofrecer herramientas de análisis aplicables a cualquier campo de investigación. Es por ello por lo que sus ideas han servido a otros autores como, por ejemplo, Zygmunt Bauman, quien es uno de los principales referentes en la adaptación del biopoder a la postmodernidad, y su descripción de las nuevas tecnologías y la complejidad de las democracias del siglo XXI, como se

³ Se alude de manera indirecta a la filósofa Hannah Arendt, conocida por su análisis de la naturaleza del poder, la política y la condición humana. Arendt no utilizó el término "biopoder" directamente, sino que, como exiliada alemana en Estados Unidos, se centró en el totalitarismos, la naturaleza del poder, los regímenes autoritarios y la deshumanización de los individuos y el control sus vidas de maneras que van más allá de la mera coerción (Arendt, 1951).

verá más adelante. Realmente, los procesos de globalización y las democracias modernas han traído consigo una expansión de los procesos biopolíticos, como también han apuntado Michael Hardt y Toni Negri, quienes desarrollan a finales del siglo XX el concepto de Imperio⁴ y consideran preocupante la autogestión de los estados modernos, su relación con el capitalismo y la combinación con la globalidad. Uno de los pilares fundamentales para el desarrollo del Imperio ha sido el uso de mecanismos biopolíticos para actuar en el marco social y determinar los diferentes modos de vida, a lo que los autores se refieren como “la producción de vida”. Esta biopolítica ha venido siendo altamente eficaz porque se aplica a través de las nuevas tecnologías (dispositivos electrónicos, redes sociales, etc.) y produce una falta de fronteras y de temporalidad, dos elementos que borran las limitaciones que el biopoder tenía en el pasado. De esta forma, el biopoder es permanente, pero se encuentra enmascarado con las democracias modernas.

Esta cuestión es particularmente llamativa cuando se proyecta a la ciencia ficción cinematográfica, ya que en tales casos lo que se podría considerar un laboratorio de experimentación de vida artificial se observa como una representación metafórica de la producción biopolítica de formas de vida que se han estado llevando a cabo en los diferentes contextos de la historia, por lo que se tiene en cuenta la genealogía del poder desde comienzos del siglo XX hasta casi la actualidad. El cine de ciencia ficción por defecto no está sujeto a las representaciones –supuestamente- miméticas de otros géneros cinematográficos. De esta forma, la ciencia ficción permite, por sus propios modos de

⁴ *Empire* fue una obra publicada en el 2000, pero comenzó a ser escrita en 1994, cuando Hardt obtuvo su plaza como profesor en la Duke University en North Carolina (Estados Unidos). Más tarde se le unió Negri, aunque Hardt es más conocido por sus colaboraciones con Negri.

representación, escenificar dichos procesos biopolíticos a través del control de los móviles, las tarjetas de crédito o chips cerebrales monitoreados a distancia.

2.1.2. La evolución intelectual de Foucault

Los términos de biopolítica y biopoder acompañan a Foucault en casi toda su trayectoria, al mismo tiempo que la definieron. Es importante entender por qué en teorías propias de las humanidades y de las ciencias sociales empiezan a acomodarse elementos propios de la ciencia médica, por ejemplo, el cuerpo humano, para entenderlo y definirlo de un modo distinto hasta el momento.

El autor entiende el biopoder como el conjunto de mecanismos por medio de los cuales “aquello que, en la especie humana, constituye sus rasgos biológicos fundamentales podrá ser parte de una política, una estrategia política, una estrategia general del poder” (Foucault, 1978, p. 15). En un primer momento, Foucault se centra en la pregunta por el *saber* y lo intenta analizar y describir estudiando qué ha significado el *saber* o el conocimiento en diferentes sociedades y momentos de la historia; de hecho, esto fue una tendencia de estudio a la que Foucault recurría constantemente a través de una metodología cualitativa y comparativa (Restrepo y Jaramillo, 2018). De este modo, crea una *arqueología del saber* y ubica diversos discursos relacionados con la ciencia y su tendencia a objetivar al sujeto como lo hacen la biología o la historia natural.

En una segunda etapa, la investigación del filósofo francés se centra en desentrañar las distintas *prácticas escindentes* (*pratiques divisantes*) por medio de las cuales el sujeto es escindido en el interior de los otros con el objetivo de hacer del sujeto

un objeto susceptible de ser categorizado de modo oficial y social en Enfermo-Sano, Loco-Cuerdo, Criminal-No criminal, etc.

Hacia el final de su trayectoria y vida, el autor se preocupa por el gobierno de los sujetos, es decir, por las técnicas, los métodos y las tecnologías de la subjetividad, cuyo resultado es la generación o creación del sujeto. Luego, se centra en este y estudia su relación con el poder:

Sin duda, el objetivo principal hoy no es descubrir, sino rechazar lo que somos. Nos es preciso imaginar y construir lo que podríamos ser para desembarazarnos de esta especie de “doble coerción” política que es la individualización y la totalización simultáneas de las estructuras del poder moderno. Podría decirse, para concluir, que el problema a la vez político, ético, social y filosófico que se nos plantea hoy no es tratar de liberar al individuo del Estado y sus instituciones, sino de liberarnos nosotros del Estado y del tipo de individualización que le es propio. Nos es preciso promover nuevas formas de subjetividad rechazando el tipo de individualidad que se nos ha impuesto durante siglos (Foucault, 1981, p. 27)

A lo largo de la genealogía, se distinguen dos grandes formas de poder: la primera se contextualiza en la Edad Media, como se ha comentado, y aborda la idea jurídica por la cual se le atribuye al soberano el derecho legítimo sobre la vida y la muerte de los sujetos (los súbditos) bajo la forma de contrato (Foucault, 1976). Este sería un modelo biopolítico que el autor creía superado, aunque en lo cinematográfico se localiza en estructuras sociales de películas del siglo XX. La segunda manera la establece entre finales del siglo XVII e inicios del XVIII⁵ y es la forma normativa del poder, en abierta

⁵ A los inicios del siglo XVIII surgió la necesidad de redefinir el concepto de *sociedad* para que incluyera los cambios producidos con un mayor protagonismo del Estado. Estas tres nuevas funciones (orden, enriquecimiento y salud) se operan en la práctica mediante un “único aparato que a través de un grupo de

oposición a la anterior, pues se caracteriza por ser antijurídica y antimonárquica, pero al mismo tiempo no la hace desaparecer, sino que la absorbe. Se trata de mecanismos más sutiles, pero de mayor eficacia, que se dan en la normalización y en las condiciones de vigilancia para imponer la docilidad de los sujetos (cuerpos, como se verá a continuación). Por lo tanto, más que actuar directamente sobre los sujetos, los direcciona hacia un horizonte concreto: “no disciplina, sino que normaliza” (Foucault, 1981, p. 27). No funciona según ordenamientos jurídicos ni está escrito en reglamentos oficiales, sino que se compone de normas sociales, culturales y estándares que aluden a una tecnología social. Este poder no está centrado, sino que es difuso, invisible, anónimo y no tiene anclajes físicos o legales. Para el autor, es preciso entender “el poder” como un fenómeno masivo y homogéneo que no opera en una sola dirección, sino que “es multidireccional y funciona en red” (Foucault, 1981, p. 56).

2.1.2.1 Foucault: las tecnologías del yo y la gubernamentalidad

Las tecnologías políticas tienen como objetivo alienar a los individuos según la normativa y ajustar sus campos de acción a lo considerado adecuado. En la noción de *tecnología del yo*, Foucault explica que el individuo se constituye como sujeto con relación a las prácticas que existen dentro de un sistema atravesado por un sinnúmero de relaciones de poder. En caso de que exista alguna anomalía o fenómeno no previsto por la normativa en algún individuo, debe ser él mismo quien haga examen de conciencia. De esta forma, las tecnologías sociales entran en acción aplicando una tecnología política que provoca que, a nivel inconsciente, el mismo individuo se autoinduzca a tomar conciencia de su *fuera de norma*:

reglamentos y de instituciones múltiples que adoptan en el siglo XVII el nombre genérico de “policía” (Foucault, 1994, p. 311).

El examen de conciencia consiste en intentar inmovilizar la conciencia y eliminar los movimientos del espíritu que le apartan a uno de Dios. Esto significa que debemos examinar cualquier pensamiento que se presente a la conciencia para comprobar la relación entre el acto y el pensamiento, la verdad y la realidad, para ver si hay algo en este pensamiento que mueva nuestro espíritu, provoque nuestro deseo o aleje nuestro espíritu de Dios (Foucault, 1981, p. 89).

Por esta razón, los sujetos toman la iniciativa propia de ser intervenidos por una tecnología política, con la esperanza de poder corregir su “falta”. La biopolítica se expresa, por ejemplo, a través de medidas estatales que controlan la producción de conocimientos; esta producción es realizada por distintas instituciones, técnicas sociales y artísticas que conforman un régimen social normalizador. El aparato de saberes y las instituciones sociales van dirigidos a identificar, clasificar y evaluar por niveles el grado de “anormalidad” de los individuos con el propósito de modificarlos según las exigencias del orden social y de los saberes generados. No hay un propósito de castigar –aunque en ocasiones sí se haga, pues el mismo castigo es una técnica conductista- porque el fin no es deshacerse de nadie, sino administrar su conducta sobre sus posibilidades de acción con el objetivo de que se reinserte⁶:

Este problema se ocupa de las relaciones entre experiencias (como la locura, la enfermedad, la transgresión de leyes, la sexualidad y la identidad), saberes (como la psiquiatría, la medicina, la criminología, la sexología y la psicología) y el poder (como el poder que se ejerce en las instituciones psiquiátricas y penales, así como

⁶ La reinscripción según las posibilidades de acción se refiere al ejercicio de acomodación de un individuo en su mismo estrato social. Por ejemplo, es sabido que la mayoría de los presos en las prisiones provienen y pertenecen a clases sociales con escasos recursos económicos. La búsqueda de su reinscripción no pasará por mejorar las condiciones económicas de su unidad familiar o de su comunidad, sino por ayudarlo a encontrar un medio de vida para que continúe sobreviviendo en dichas condiciones, pero un medio de vida legal y aceptable a nivel social.

en las demás instituciones que tratan del control individual). Nuestra sociedad ha desarrollado un sistema de saber muy complejo y las estructuras de poder más sofisticadas: ¿en qué nos ha convertido este tipo de conocimiento, este tipo de poder? ¿De qué manera se encuentran relacionadas esas experiencias fundamentales de la locura, el sufrimiento, la muerte, el crimen, el deseo, la individualidad? (Foucault, 1981, p. 117).

La sociedad se compone de diversas esferas institucionales, como la medicina, la escuela, la familia o la prisión, y cada una de ellas tiene su propia lógica de gobierno que produce un saber sobre los sujetos. El conocimiento generado permite controlar cómo las personas se comportarán en ciertos contextos. Pero estos conjuntos de saberes deben estar articulados y relacionarse de un modo coherente entre sí mediante estrategias discursivas que pone en práctica el gobierno para “promover en la población un sentido de justicia y a consolidar la supremacía del poder” (García, 2014, p. 66). Estas estrategias se encuadran en lo que Foucault llama gubernamentalidad (Restrepo y Jaramillo, 2018). La gubernamentalidad es una noción que combina los términos “gobierno” y “racionalidad”. Se refiere a una forma de ejercer el poder desde una economía política, pero con un control descentralizado y contando con la participación activa de los miembros de la sociedad, casi un autogobierno (Li, 2007), como se observa representado en las comunidades de vecinos de dos de las películas elegidas como caso de estudio, por ejemplo. Como la autogestión es una práctica fomentada por este tipo de poder, los miembros deben ser gobernados desde adentro, y no desde afuera.

2.1.2.2. La noción de *cuerpos dóciles* y el surgimiento del sujeto moderno

Como se ha explicado anteriormente, es importante entender cómo se introducen elementos propios de las ciencias biológicas en teorías sociales y culturales. La tecnología social está íntimamente ligada a la noción de cuerpos dóciles, ya que el medio a través del cual se normaliza al individuo es a través de su cuerpo⁷. Por esta razón, el centro de la gravedad del poder normativo es el cuerpo del individuo, el cual es objetivo de estudio por parte del biopoder. Éste es controlado mediante vigilancia y mecanismos disciplinarios, pues el poder actúa de forma que la función del sujeto se ajusta a la singularidad somática del cuerpo:

(...) es una cierta forma capilar, una modalidad mediante la cual el poder político y los poderes en general logran, en última instancia, tocar los cuerpos, aferrarse a ellos, tomar en cuenta los gestos, los comportamientos, los hábitos, las palabras; la manera, en síntesis, como todos esos poderes, al concentrarse en el descenso hacia los propios cuerpos y tocarlos, trabajan, modifican y dirigen (...) las fibras blandas del cerebro (Foucault, 1978, p. 59).

En 1975, Foucault emplea el diseño del panóptico de Jeremy Bentham⁸ para hacer una visualización metafórica de la estratificación del poder. Este proyecto consistía en emplazar, en una estructura carcelaria, una pirámide de jerarquía construida sobre la base de la disciplina y de la velocidad. Esta es una forma de funcionamiento que también identifica en las fábricas -como también se observará en el caso de estudio de *Metrópolis*

⁷ Antes del surgimiento del poder normativo durante la Edad Media, los poderes políticos no tenían interés en este tipo de cuestiones, sino que estaban más centrados en asuntos territoriales.

⁸ En el panóptico, los internos estaban privados de su libertad, sus movimientos eran vigilados, estaban rodeados de muros gruesos y atados en sus celdas. Los presos ni siquiera conocían el lugar desde donde los vigilaban y solamente podían estar en espacios asignados. La disponibilidad de sus propios movimientos era garantía de dominación, paralelamente la inmovilidad de los internos era aquello que condicionaba su subordinación. El tiempo tampoco les era revelado, por tanto, el conocimiento del espacio/tiempo era una información que solamente pertenecía a los guardianes del centro. A esto cabe sumarle otra técnica de poder que se concentra en imponer una rutina constante, estrategia principal del ejercicio del poder para determinar el ritmo temporal de los internos.

(1927)- y que sirve para entender en qué consiste la aplicación de tecnologías del poder sobre el cuerpo humano:

La disciplina de taller, sin dejar de ser una manera de hacer respetar los reglamentos y las autoridades, de impedir los robos o la disipación, tiende a que aumenten las aptitudes, las velocidades, los rendimientos, y por ende las ganancias; moraliza siempre las conductas, pero cada vez más finaliza los comportamientos, y hace que entren los cuerpos en una maquinaria y las fuerzas en una economía (Foucault, 1975, p. 194).

Esta tecnología de carácter marxista es denominada “anatomopolítica”, pues anatomiza los cuerpos individualmente con el fin de fabricar cuerpos sometidos y ejercitados, lo que queda recogido posteriormente en la mencionada “noción de *cuerpos dóciles*” (Foucault, 1975, p. 126). La politización y el control por parte del Estado de procesos biológicos básicos del cuerpo humano es un proceso denominado “La estatización de lo biológico” (Foucault, 1977, p. 328), y está fechado aproximadamente a finales del siglo XIX. Esto abrió nuevas especialidades biomédicas como la “nosopolítica”, una parte de la medicina que estudia la clasificación y descripción de las enfermedades, especialmente en las clases bajas. Actualmente, los datos recolectados por los poderes públicos y privados brindan una información privilegiada a la élites gobernantes que emplean para direccionar la vida en tanto en cuanto convenga al gobierno o al capital, según el nivel de influencia. En esta nueva etapa, el concepto de *represión* deja de ser acertado, pues no evidencia los efectos del poder. Además, se hace evidente que, si se privilegia solamente la fuerza de la prohibición y se da una continua negativa, no resulta eficaz: “Si el poder no fuera más que represivo, si no hiciera nunca otra cosa que decir no, ¿pensáis realmente que se le obedecería?” (Foucault, 1980, p. 182).

A lo largo de la historia, se innova en las técnicas y en los métodos, para que, de una manera inconsciente, se acepten las disciplinas. De este modo, no hace falta decirle a nadie lo que debe pensar, hacer, desear o sentir, pues “las fuerzas llegan a atravesar a las personas: inducen placer, forman saber, producen discursos” (Foucault, 1980, p. 182). Se podría ver como una red productiva que trashuma el cuerpo social para direccionarlo hacia un interés normativo.

La institución política por antonomasia se encuentra en el Estado y el autor afirma que éste ejerce una serie de técnicas de sujeción que pasan por controlar la salud, la sexualidad, la biología humana y animal, las cuestiones raciales, la higiene, los modos de relación y de conducta con el propio cuerpo, así como con los demás cuerpos. De esta forma, las técnicas de individualización constituyen a los sujetos y los distribuyen en categorías de lo *normal* y lo *anormal*. Este tipo de distribución no deja de ser una cuestión territorial de carácter simbólico, pues en vez de ejercer control sobre la territorialidad geográfica, se ejerce el control del territorio corporal. Siguiendo este modelo de clasificación, se dibuja un mapa de lo aceptado s por la norma y lo que no es aceptado. Es a partir del umbral de lo biológico, en esa zona entre lo biológico y lo social, que las tecnologías de poder ejecutan una colonización interviniendo en domesticar los cuerpos y determinar su comportamiento futuro y las situaciones dónde se sentirá cómodo, pero no solo en el ámbito público (normas sociales, cortesía...), sino en el espacio íntimo; en consecuencia, se condiciona la relación que un individuo tiene sobre su propio cuerpo. Por lo tanto, la biopolítica tiene como objetivo controlar el cuerpo y la vida, y permite describir “al cuerpo como instanciación del ser viviendo del hombre, se torna materia política: de esta materia está hecho el “individuo moderno” de Foucault” (Vázquez, 2012, p. 414).

2.1.3 La recolección de datos como mecanismo biopolítico en el nuevo capitalismo

La obra de Foucault está escrita “para usuarios y no para lectores” (Foucault, 1981, p. 117) y tiene un interés por motivar a las personas para crearse interrogantes: “Estoy convencido de que jamás hallaré la respuesta, pero esto no significa que debemos renunciar a plantear la pregunta” (p. 117). Actualmente, los estudios que tributan a la perspectiva de la biopolítica abarcan un nutrido conjunto de reflexiones teóricas, siendo más relevantes los análisis sobre las actuales formas de gobierno. Por ese motivo, es interesante estudiar qué sucede con el cruce entre biopoder y capacidad tecnológica en la era global. Como se ha comentado, Zygmunt Bauman (2005) ha trabajado especialmente esta combinación de fenómenos; para ello, se debe de hacer hincapié en explicar en qué consiste la lógica del panóptico de Jeremy Bentham a la que Bauman recurre.

El motivo por el cual el panóptico es utilizado por teóricos posteriores a Foucault es porque se trata de un modelo paradigmático de la confrontación entre los dos lados polarizados del poder y de las relaciones jerárquicas que se establecen entre ellos, y sirve como metáfora útil para describir la biopolítica futura, pues es un ejercicio visual recurrente para expresar formas de control. Foucault mantenía que las élites políticas y sus técnicas de control no han cambiado, sino que han evolucionado mediante las mejoras tecnológicas; por esta misma lógica se puede afirmar que las innovaciones tecnológicas y científicas (tecnologías de la información y la comunicación, digitalización, redes sociales...) han aumentado la circulación de los efectos de poder permanente, continuos e ininterrumpidos, llevándolos, gracias a la globalización, a su máxima expresión en el

interés por abrir al abanico hasta llegar a todas las ubicaciones planetarias. Los antiguos mecanismos de control asentados en arquitecturas físicas y tiempos cronometrados han evolucionado gracias a una automatización, optimización y digitalización del poder. No obstante, al mismo tiempo que son masivos, están adaptados al cuerpo individual. Son más económicos y su invisibilidad provoca que sean menos susceptibles de escapatorias o de resistencias. Por esta razón, a principios del siglo XXI Bauman afirma que “el mundo actual es post-panóptico” (2005, p. 12), idea ratificada en las reflexiones sobre la vigilancia líquida que llevan a cabo en 2013 David Lyon y Zygmunt Bauman. Con esta nueva forma de poder, ya no es necesario que el guardián emita una orden en el mismo lugar en donde está la prisión como en el plan panóptico de Bentham porque “los inspectores pueden desaparecer, o instalarse en reinos inalcanzables” (Bauman, 2005, p. 12).

Este cambio en la cohabitación humana y en las condiciones sociales que restringen las políticas de la vida es lo que ha llevado a algunos autores a hablar del “fin de la historia” o la postmodernidad: “la situación actual puede ser descrita como de “última” modernidad, posiblemente “posmodernidad o, de una manera más ilustrativa, como de modernidad “líquida”” (Bauman, 2005, p. 11). Esta idea ha seguido su cauce y llegados a la segunda década del siglo XXI se comprueba que la hipótesis se ha confirmado, ya que ha habido un esfuerzo por acelerar la velocidad del movimiento de tal manera que parece imposible de superar. El poder se mueve a la velocidad de la señal electrónica, por ese motivo el tiempo requerido para aplicar las técnicas de poder se ha reducido a la instantaneidad. Además, ha provocado que no sea necesario concentrarse en un único territorio ni en un espacio cerrado, sino que es extraterritorial y el espacio ya no es un impedimento físico: “El mundo post-panóptico de la modernidad líquida [es] gran parte de esta información personal que conseguían con tanto esfuerzo esas

organizaciones, ahora se la proporciona la gente al usar su móvil” (Bauman, 2005, p. 21). La información que los usuarios proporcionan en el mundo virtual de manera consciente o inconsciente no solamente ha ayudado al control y a la vigilancia, y ha conllevado pérdida de privacidad, sino que además facilita los ejercicios de previsión sobre los comportamientos humanos. De este modo, los recolectores de datos pueden adelantarse y prever con mayor certeza las reacciones y los movimientos del grupo estudiado, e influir en los acontecimientos que pudieran pasar en tiempos futuros.

En esta línea, la comunicación entre los distintos anclajes del poder es inmediata y se ha conseguido conformar una forma de control que le permite al mismo poder tener la libertad que, anteriormente, veía limitada. La vigilancia es permanente, pero no se ejerce de forma física, por lo que se puede hablar de una “vigilancia líquida” (Bauman, 2005; Lyon y Bauman, 2013). De este modo, el poder presenta un carácter liviano, mutable y con gran capacidad de transformación y adaptación constante, por lo tanto, tiene más resistencia.

La socióloga Shoshana Zuboff (2018) recoge el testigo y afirma que vivimos en la era del capitalismo de vigilancia, pues las personas ya no son clientes y empleados como en el capitalismo industrial, sino por encima de todo son fuentes de información. Zuboff destaca que hoy en día toda la estructura del capitalismo está basada en la comercialización del comportamiento humano. El protagonismo del Estado en las predicciones del comportamiento de las personas ha sido progresivamente relegado por las corporaciones privadas (éste punto será tratado más ampliamente más adelante).

Estrechamente vinculada al capitalismo de la vigilancia se desarrolla otra reflexión deudora de Foucault que da cuenta de actual situación de infoxicación e hiperestimulación que promueven los medios digitales: la llamada economía de la

atención. Su aparición en 1971 con el economista Herbert Simon⁹ es coetánea a Foucault, aunque no ha sido hasta el siglo XXI cuando internet y las tecnologías dependientes (páginas web, redes sociales, etc.) se ha vuelto masivo, ubicando la noción de economía de la atención como una categoría central para el análisis económico actual. En el contexto tecnológico global, la atención humana produce valor y el capitalismo comienza a explorarlo para maximizar la ganancia (Davenport y Beck, 2002). La guerra abierta por esta especie de capitalismo de datos tiene unos efectos en el individuo y en la sociedad. Ya no es necesario gastar dinero para generarles beneficios a las empresas, ya que solamente con circular por la red y por plataformas proporcionamos información a la inteligencia artificial, quien, a su vez, recoge cantidades masivas de datos (*big data*), la procesa rápidamente mediante algoritmos y convierte los resultados en datos valiosos para empresas y estados, pues con ellos se pueden elaborar perfiles y anticipar comportamientos, automatizar procesos y reducir costes.

Algunos ejemplos forman parte de nuestra vida cotidiana desde hace tiempo, como cuando buscamos cualquier cosa en una red social como Instagram o en un buscador de internet como Google. Desde el primer momento estas empresas de la comunicación capitalizan nuestra atención convirtiéndola en la mercancía valiosa que comercializan. Cuanto mayor es el tiempo que se le dedica al servicio digital, sobre todo si es gratuito, mayor es la atención prestada, más datos se generan y más valioso es el banco de datos de estas empresas. Es un modelo de negocio que depende directamente del tiempo que el usuario emplea usando X, Youtube o cualquier Smart TV, por lo que el tiempo se ha tornado un recurso preciado por las empresas, las cuales recurren a un

⁹ Herbert Simon encontraba que en la década de los sesenta había empezado una creciente abundancia de información general que exigía la atención humana. Sin embargo, la capacidad de atención disminuye en función de la cantidad de información a nuestro alrededor, por lo que comenzó una rivalidad entre los diferentes estímulos.

sistema de vigilancia y control para obtenerlo¹⁰. Esto abre varios dilemas, no solamente en relación con el robo del tiempo, la homogeneidad de los contenidos que se consumen o la modificación de la conducta humana, sino también con respecto a la privacidad del usuario.

Asimismo, el desarrollo de la inteligencia artificial y las neurociencias están revolucionando la forma en que interactuamos con la tecnología. Los robots y androides pueden superar en algunos casos las limitaciones humanas en tareas repetitivas, riesgosas o de precisión, y los ciborgs pueden mejorar las capacidades de la parte orgánica mediante la tecnología. Consecuentemente, es necesario reflexionar sobre los efectos a largo plazo de la interacción entre humanos y tecnología, la estimulación transcraneal y la intracraneal, y el desarrollo las facultades neurocognitivas o sensoriales humanas en relación con la tecnología (Rabadán, 2019). Los grandes avances tecnológicos han venido acompañados de promesas de mejoras en las condiciones de vida y de desarrollo cultural. Sin embargo, como se observará en los análisis de las dos últimas películas, las viejas estructuras de poder se asientan en este nuevo capitalismo tecnológico, el cual venía fraguándose desde inicio del siglo XXI y no está llamado a mejorar necesariamente las capacidades y el bienestar humano.

2.1.4. El Imperio como paradigma del biopoder en la era globalizada y digital

¹⁰ Un ejemplo práctico ha sido la evolución de la plataforma de contenidos audiovisuales Netflix, la cual ha logrado un cambio de hábitos en el consumo, por ejemplo, ver un capítulo de una serie a la semana ha sido reemplazado por ver toda la temporada en uno o pocos días. La interfaz, el desplazamiento continuo (el *scroll* infinito) y el sistema interno de vigilancia de Netflix se han refinado, ya que ahora la plataforma puede calcular los tiempos de los usuarios durante el consumo y relacionarlo en la franja horaria para indagar cuanto tiempo ha estado consumiendo contenido, cuánto en preparar la cena o cuántos capítulos somos capaces de ver en un fin de semana. Las recomendaciones constantes son una forma de cerrar el círculo, para seguir alimentando el interés por nuevos contenidos y, con ello, el tiempo de uso de los servicios de la plataforma.

Michael Hardt y Toni Negri (2000) han abordado el concepto de biopoder, y de su trabajo cabe resaltar el cruce que establecen entre los nuevos cambios en los procesos de globalización y digitalización, con las técnicas de biopoder que emplean los Estados para lograrlo, siendo la consecuencia final –Imperio- y, al mismo tiempo, el resultado y el proceso de los mecanismos biopolíticos. Si bien este trabajo fue publicado a inicios del siglo, actualmente podría resultar casi utópica debido al auge de los conflictos bélicos.

Los autores identificaron a principios de siglo un cambio contemporáneo en los procesos globales que trascienden las formas que usaban las distintas potencias, pues se había pasado de extender la soberanía de los Estados sobre territorios extranjeros a conformar una red de multinacionales, informatización y flujos económicos que conformaban nuevas formas de *poder* entendido como una especie de soberanía global llamada Imperio. De este modo, en apariencia, ya no habría necesidad de iniciar un conflicto bélico. Si bien esta idea de poder pudiera parecer abstracta, los autores insisten en explicarla detalladamente con el fin de mostrar su existencia tangible. Esta red está organizada de una forma estratégica y conformada por múltiples instancias con las que se operan en la distancia los estados-nación, las instituciones supranacionales, las corporaciones capitalistas, etc.

Junto con el mercado y los circuitos globales de producción ha emergido un nuevo orden, una nueva lógica y estructura de mando, en suma, una nueva forma de soberanía. El Imperio es el sujeto político que regula efectivamente estos cambios globales, el poder soberano que gobierna al mundo¹¹ (Hardt y Negri, 2000, p. 04)

¹¹ Traducción nuestra.

Se ha producido un cambio desde el punto de vista del materialismo histórico que ha conformado el Imperio. No obstante, no hay que confundir imperialismo con Imperio, ya que el segundo no establece un centro territorial de poder. El Estado-nación ha pasado a una regulación política del mercado mundial y ha dejado de expandir su soberanía a territorios extranjeros. Hardt y Negri definen al Imperio como:

Un aparato de mando descentrado y desterritorializador que incorpora progresivamente a todo el reino global dentro de sus fronteras abiertas y expansivas. El Imperio maneja identidades híbridas, jerarquías flexibles e intercambios plurales por medio de redes moduladoras de comando. Los diferentes colores del mapa imperialista del mundo se han unido y fundido en el arco iris imperial global¹² (Hardt y Negri, 2000, p. 05).

El primero de los ejes sobre los que se establece el Imperio es la falta de fronteras para las tecnologías digitales, pues el poder se comporta como un gobierno sin límites que pasa a ser omnipresente en la totalidad del espacio/tiempo. El segundo remite al concepto del “fin de la historia” porque no se presenta como producto de una conquista histórica, sino como un orden que “suspende la historia”. El tercero vincula el Imperio con el biopoder, pues opera en todos los registros del orden social, por esto “el Imperio presenta la forma paradigmática del biopoder” (Hardt y Negri, 2000, p. 06). Este biopoder está insertado necesariamente en sociedades de control, pues las tecnologías de poder están disimuladas en las democracias modernas.

Con la idea de nombrar y concretar los poderes a los que hacen referencia, Hardt y Negri ofrecen las dos perspectivas en el debate sobre si los Estados Unidos es la

¹² Traducción nuestra.

autoridad última que gobierna los procesos de la globalización y el nuevo orden mundial repitiendo prácticas de los antiguos imperialismos, o si los Estados Unidos son básicamente el líder mundial y la única superpotencia que “supo ponerse el sayo del poder global que las naciones europeas habían dejado caer”: “Si el XIX fue un siglo británico, el XX fue estadounidense; o, dicho de otro modo, si la modernidad fue europea, la posmodernidad es estadounidense” (Hardt y Negri, 2018, p. 15). En esta línea, los autores resuelven el debate sobre el siglo XXI con una conclusión alternativa a distintos pensadores, la cual apunta a que este siglo no ofrece la posibilidad de que ninguna nación sea la líder mundial como lo fueron las naciones europeas, por lo tanto, el mundo estará gobernado (y tensionado) por el multilateralismo, como se ha visto en diferentes episodios recientes provocados por la Guerra Fría entre Estados Unidos y Rusia, y la inclusión de una compleja relación con China, y en el futuro presumiblemente con India.

2.1.4. 1. El biopoder en la Sociedad de Control actual

A principios del siglo XX, con el fin de entender cómo se está configurando el nuevo siglo, Hardt y Negri realizan una lectura de textos de los años noventa de Gilles Deleuze con el fin de aplicar la terminología foucaultiana a la era actual y estudiar cómo ven las direcciones sociales y políticas en obras previas. Consideran que Deleuze emplea la obra de Foucault como un pasaje histórico de las formas sociales, desde la sociedad disciplinaria hasta la sociedad del control: son las sociedades de control las que están reemplazando a las sociedades disciplinarias (Deleuze, 1990). La obediencia a las normas y a sus mecanismos de inclusión y de exclusión se habían logrado por medio de instituciones disciplinarias (la familia, laboratorios científicos, la escuela, el hospital, etc.), de esta forma, “se allana el terreno social y es estructurado dentro de unas lógicas

convenientes y diseñadas según la *razón* de la disciplina” (Hardt y Negri, 2000, p. 23). Lo que estos autores estudian es que en los años noventa, empiezan a tejerse las estructuras *invisibles* de poder, aquellas que son tan eficaces que gobiernan estructurando los parámetros y los límites del propio pensamiento, y de esta manera condicionan las prácticas de las personas considerándolos normales o desviados.

Para Deleuze, los reglamentos de la sociedad disciplinada dan lugar a una sociedad del control que se determina con un lenguaje de cifras: ya no es importante una firma ni un número, sino que la contraseña es una cifra (Deleuze, 1990). Desde los años setenta, la tecnología de la información y los distintos poderes económicos han ido desarrollando largas redes fluctuantes que organizan la vida de las personas a través de sus mentes (redes de información) y de sus cuerpos (banca, sistema de bienestar...), provocando que la capacidad crítica empiece a quedar anulada y que la población en su conjunto comparta el mismo sentido de la vida. Llegados a la década de los noventa, se percibe que los individuos se configuran de una manera específica con el objetivo de construir una población alienada y homogénea en su conjunto. Por lo tanto, es una técnica de poder que siempre acompaña (llega a ser “inherente”) al individuo y va con él a todas partes: las prácticas más comunes y cotidianas quedan determinadas, así como los deseos.

En definitiva, en la etapa de la postmodernidad, observan que los mecanismos están enmascarados *más democráticamente*, pues son más inmanentes al campo social y están dispersados en el cuerpo y en la mente de las personas. La regulación del Estado ha pasado a ser una autorregulación en nombre del Estado, pues se esperaba que, interiormente, las personas normalicen sus propios actos en torno a los intereses del poder. Sin embargo, es importante entender cómo la influencia de las corporaciones privadas ha superado a la del Estado.

2.1.4. 2. La Producción de la Vida en la era neoliberal del siglo XXI

Hardt y Negri (2000) hacen hincapié en la relación que existe entre la producción dentro del ciclo capitalista y la vida de las personas, ya que “la vida misma asume una función productiva” (Fazio, 2017, p. 89). Esta particularidad permite reflexionar sobre el papel que asumen algunos mecanismos de producción de verdad, como la medicina o la biología. Desde 1974, a partir de un ciclo de conferencias, Foucault empieza a sostener que, paralelamente al desarrollo del sistema capitalista, se ha producido el nacimiento de la medicina social como elemento indispensable para el buen funcionamiento de los procesos de trabajo. Esta medicina -también llamada por el autor como “antimedicina” (Foucault, 1976; 1978)-, es puesta progresivamente al servicio de la acumulación de capital por parte del Estado, siendo este uno de los principales pasos para transitar “del antiguo régimen a la modernidad: la medicina individual está ligada a la economía capitalista” (1994, p. 364). Por lo tanto, el control sobre los individuos no solo se lleva a cabo mediante las creencias o la ideología, sino también mediante el cuerpo y con el cuerpo, desarrollando una “ciencia del Estado”. Para la “sociedad capitalista” lo más importante sería “la biopolítica, lo biológico, lo somático, lo corporal” (Foucault, 1977, p. 366).

Foucault considera que el problema del poder y la reproducción social no está en un nivel superestructural separado del nivel de la producción, sino que la reproducción social y los elementos de la superestructura se encuentran en el interior de la estructura fundamental, material, y esta no solo define términos económicos, sino culturales,

corporales y subjetivos (Hard y Negri, 2000). La economía global empuja aún más hacia la producción a bajos costes y para ello, es necesario que los términos anteriores se superpongan e intervengan recíprocamente con el fin de producir una vida social compatible.

En esta línea, Foucault sugiere la noción de “actitud crítica” o un “*éthos* filosófico” (1984, p. 345) para cuestionar quiénes somos y qué hacemos de nosotros mismos. Y propone un ejercicio, el de ontología del presente, con el fin de realizar un diagnóstico del presente, el cual podría estar definido como un espacio-tiempo invadido por disciplinas “que descomponen y recomponen actividades, y deben ser también comprendidas como aparatos para sumar y capitalizar el tiempo” (Foucault, 1975, p. 145). Estas consideraciones de Foucault permiten plantearse que, si el presente está marcado por la faceta productiva del poder, este necesita crear formas de control para aumentar las fuerzas del cuerpo humano en términos de funcionalidad. De este modo, el individuo corrige su relación con su propio cuerpo, para así, lograr un efecto de obediencia en el sujeto. En este doble plano, entre la economía del sujeto y su relación con el plano espacio-tiempo, aparece la noción de “subjetivación”¹³ (Foucault, 1977, p. 169) como una práctica mediante la cual el sujeto interviene en su propia adaptación.

A través de una ontología histórica, se crea una cronología de los diferentes modos de subjetivación y, al mismo tiempo, de “los modos de objetivación los cuales transforman a los seres humanos en sujetos” (Foucault, 1982, p. 777). Desde esta perspectiva, el análisis de los modos de subjetivación se presenta como una herramienta

¹³ Dicha noción sería más trabajada en sus últimos años de trabajo (1981-1984).

de gran utilidad a la hora de entender el “modo de «subjetivación»” de un sujeto para saber “lo que [este] debe ser, a qué condición está sometido, qué estatuto debe tener, qué posición ha de ocupar en lo real o en lo imaginario” (Foucault, 1984, p. 364). Es decir, los distintos modos de objetivación están ligados y son interdependientes en un orden de ideas de los modos de subjetivación.

2.2. La transición desde el análisis biopolítico del capitalismo al análisis de género: el género como dispositivo biopolítico de poder

En el anterior apartado se ha observado cómo las teorías del biopoder se establecen formalmente como una corriente independiente del feminismo - presumiblemente con raíces teóricas formales en el siglo XIII (Lerner y Palibrk, 2019)-. A pesar de coincidir en los modelos de análisis hermenéuticos y de compartir objetivos, las teorías del biopoder no han reconocido las influencias intelectuales de las primeras teóricas feministas.

Con la lectura de género de la teoría el biopoder, se produce un cruce entre feminismo y biopoder, el cual, no obstante, puede catalogarse como positivo, y con influencia en el modo de reflexionar en relación con lo considerado natural y artificial, innato y cultural, y la relación entre ambos; además, permite avivar la crítica a la crítica dentro del pensamiento progresista. Para entender su impacto y evolución, se lleva a cabo un recorrido crítico e histórico sobre las reflexiones en relación con el género, la incorporación en el análisis de la tecnología del género, el binarismo sexo/género y la

irrupción de algunas ideas surgidas desde la amplitud de lo *queer*¹⁴. Asimismo, se presentan propuestas sobre la nueva identidad del sujeto en un mundo dominado por las nuevas tecnologías que pretenden romper con las realidades y barreras corporales, geográficas y temporales.

2.2.1. El foco en la aplicación de la teoría biopolítica a la teoría feminista

Es sabido que Foucault no analiza las cuestiones de género aplicando las nociones de la biopolítica. Esta ausencia en la obra del autor ha sido subrayada por la crítica feminista al orden social establecido y a la construcción de la feminidad y la masculinidad propias de los años sesenta y setenta. A nivel académico, es sabido que Foucault olvidó el factor género como estrategia desplegada por los dispositivos de control, a pesar de su enorme capacidad para avivar las relaciones de poder (Rodríguez Magda, 1999). Esto ha quedado reflejado de diversas maneras en la mayoría de las obras que versan sobre esta cuestión (Amigot y Pujal, 2006, 2009). Por mencionar algunas valoraciones, podemos destacar la postura de Sandra Lee Bartky (1988) quien considera que Foucault reproduce en su análisis global el sexismo “inherente” a la teoría política occidental. A esta autora le resulta paradójico que, a pesar de que su proyecto filosófico quisiera visibilizar los mecanismos disciplinarios, mantenga una visión androcéntrica.

Por su parte, Judith Butler expone el análisis de las fuentes de la subjetivación del género porque “Foucault muestra cierta indiferencia problemática respecto de la diferencia sexual” (1990, p. 40). Esta última estimación está especialmente en la línea de

¹⁴ Lo *queer* es un movimiento que tenía y tiene intenciones positivas con miras a una mayor integración social y una relajación de los estereotipos y normatividad social, sin embargo, algunas ideas han sido malinterpretadas. Es un fenómeno parecido al que ocurrió con la “Doctrina woke” (Sansó-Rubert, 2023).

Diana Fuss, quien hace la siguiente apreciación, citando a De Lauretis, y advierte a quienes pretenden justificar o mitigar la subordinación implícita de las mujeres en el trabajo de Foucault aduciendo la homosexualidad del autor:

To some extent, Foucault himself, despite his initial attempts to historicize the sign of the political, is guilty of allowing politics to re-assume a certain unchallenged authority in *The History of Sexuality*. A critical suspension of the question of sexual politics permits Foucault to avoid confronting his on symptomatic omissions and critical oversights. Feminist theorists have rightly taken Foucault to task for this inability to account for the specificity of women's pleasure, for his refusal to engage directly with the extensive body of feminist scholarship on sexuality, for, in short, his “will not to know” about women. As Teresa de Lauretis describes the problem, in Foucault's work “sexuality is not understood as gendered, as having a male form and a female form, but is taken to be one and the same for all -and consequently male” (1987, 14). These difficulties must be borne in mind as we assess the critical strengths and drawbacks of recent Foucauldian interpretations of “the homosexual role”. (Fuss, 1989, p. 107).

Patricia Amigot y Margot Pujal (2009) traducen de la versión original en francés la conocida respuesta de Foucault en una entrevista a la pregunta de si creía que los mecanismos de poder reprimían especialmente a las mujeres, a la cual contestó: “Estos diversos tipos de represión han variado a lo largo de décadas, pero no puedo decir que haya encontrado diferencias fundamentales en lo que concierne a la mujer o al hombre. Sin embargo, yo soy un hombre” (Foucault, 1975). Ciertamente, el autor mantiene un androcentrismo que le lleva a teorizar y reflexionar sobre la represión que afectaba a los

hombres, y no a la que también, o solo, afectaba a las mujeres; es decir, asumía que los hombres eran el ser humano neutral y genérico¹⁵. Por lo tanto, sus aportaciones han debido de ser observadas, relativizadas y contextualizadas debidamente cuando las teorías feministas han intentado exponer los mecanismos biopolíticos del sistema patriarcal, y cómo éste es determinante en el orden social y afecta a todas las personas.

Ahora bien, la mayoría de los análisis sobre el lugar que el género ocupa en la obra de Foucault se han centrado en las reflexiones en torno a la sexualidad y, si bien el autor podría haber citado adecuadamente a autoras feministas anteriores y contemporáneas a él debido a sus aproximaciones intelectuales, prefirió dejarse influenciar, inspirarse y coger préstamos de los estudios feministas, pero sin referenciarlos ni reconocerlo a nivel bibliográfico o formal. Por poner un ejemplo, los

¹⁵ Es oportuno recordar que considerar el sexo masculino como neutral ha sido una herencia cultural, la cual es identificativa en Foucault. Tomando por referencia la historización de los discursos médicos sobre la diferencia sexual del historiador y sexólogo Thomas Laqueur, se observa que, en otras épocas, los dos géneros (culturales) coexistían, cómodamente a nivel pensante, en un solo sexo anatómico para la medicina del momento. En el siglo XVI, los científicos consideran al cuerpo humano como básicamente uno, el “unisexo” (Laqueur, 1994), ya que el cuerpo masculino y femenino no se concebían fundamentalmente diferentes, a pesar de la realidad material y las condiciones biológicas distintas a lo largo de la vida de las personas. Durante un largo período histórico se pone el acento en el estudio del cuerpo masculino, y se ignora el estudio del cuerpo y de la salud de las mujeres, y por ello, se explican las similitudes entre el cuerpo masculino y el cuerpo femenino. Este planteamiento en relación con la existencia de un sexo único –que se mantiene desde la Antigüedad Clásica hasta el Renacimiento–, sugiere un modelo masculino –referido a los escritos e ilustraciones de Aristóteles y Galeno–. Para explicar las diferencias objetivas, la ciencia del momento considera que la vagina es considerada un pene invertido, mientras que el útero es visto como un escroto interno. Los órganos genitales del varón, plegados hacia dentro, conforman los órganos genitales de la mujer; de este modo, partiendo del cuerpo masculino, viene a definirse el femenino, sin nomenclatura propia o representación ilustrativa con un fin científico. Esta paridad topológica es la que permite hablar de un sexo único: “Las categorías se basan en distinciones de género –activo/pasivo, caliente/frío, formado/informe, informante/formable– de las cuales un pene externo o interno es sólo el signo diagnóstico. La masculinidad o la feminidad no residen en nada en particular [en apariencia]” (Laqueur, 1996, p. 236). Se podría afirmar que lo que pretende dar cuenta el autor es que la ciencia investiga con una idea previa de humanidad (invisibilizar el sexo femenino) y durante siglos, no provoca cuestionamientos en los círculos científicos. Hacia finales del siglo XVII, comienzan a circular nuevos nombres y categorías científicas que reconocen la diferencia sexual a través de “nuevos hallazgos” científicos, por ejemplo, el “descubrimiento” del clitoris. Cada elemento corporal recibe existencia e inteligibilidad en función de nuevas nomenclaturas. En el transcurso del siglo XVIII y a principios del siglo XIX, el cuerpo femenino es descrito de forma cada vez más diferenciada y a “órganos que habían compartido nombre” y que no se distinguían a nivel lingüístico, como los ovarios y los testículos, “se les concedió por primera vez un nombre propio, como, por ejemplo, la vagina” (Laqueur, 1996, p. 258). Con la aparición de la endocrinología a principios del siglo XX, la pruebas del binarismo se encuentran en todas partes: músculos, órganos, huesos, etc.

planteamientos de Simone de Beauvoir (1949) que apuntan a las articulaciones del poder en el ámbito privado como detalles y realidades que reflejaban un sistema público y normativo de desigualdad entre sexos ya plantean este análisis hermenéutico a las estructuras de organización. De entre muchos, hemos elegido dos ejemplos procedentes de las entrevistas transcritas de Foucault donde se refleja la influencia necesaria de la teoría feminista:

(...) creo que hemos descubierto que gran número de asuntos que considerábamos menores ocupan una posición absolutamente central en el terreno político, dado que el poder político no consiste únicamente en las grandes formas institucionales del Estado, en lo que llamamos aparato de Estado. El poder no opera en un solo lugar, sino en lugares múltiples: la familia, la vida sexual, la forma en que se trata a los locos, la exclusión de los homosexuales, las relaciones entre hombres y mujeres... relaciones todas ellas políticas. No podemos cambiar la sociedad, a no ser que cambiemos estas relaciones (Foucault, [1975] 1978, p. 19, 1994, p. 68).

En numerosos casos, las relaciones de poder están fijadas de tal modo que son perpetuamente disimétricas y el margen de libertad es extremadamente limitado. Por poner un ejemplo, sin duda esquemático, de la estructura conyugal tradicional de la sociedad de los siglos XVIII y XIX no cabe decir que solo existe el poder del hombre.

La mujer podía hacer cantidad de cosas: engañarlo, sacarle dinero con maña, resistirse a tener relaciones sexuales. Ella padecía, sin embargo, un estado de dominación en la medida en que todo esto no era finalmente sino un cierto número de astucias que no llegaban nunca a invertir la situación. En estos casos de dominación —económica, social, institucional o sexual— el problema es, en

efecto, saber dónde se formará la resistencia. (Foucault, [1975] 1984, p. 110, 1994, p. 406).

En la línea de la última cita, siguiendo la lógica de que las relaciones de poder están en constante transformación, puede decirse que dichas relaciones son heterogéneas y multidireccionales, y dependen del contexto sociohistórico. Una lectura de su reflejo permite una “ontología de atributos accidentales que muestra que la demanda de la identidad es un principio culturalmente limitado de orden y jerarquía, una ficción reguladora” (Butler, 1990, p. 83). En *Feminism and Foucault* de Irene Diamond y Lee Quinby (1988), las autoras estudian las relaciones entre el poder, el género y la subjetividad, y una de las principales conclusiones a las que llegan es que se debe comenzar a entender el cuerpo como un lugar donde el poder opera. Terminamos avanzando la transcendencia de esta idea y sus posibles repercusiones utilizando la expresión de Judith Butler: el poder “*forma* al sujeto” (1997, p. 12).

2.2.2. Los primeros usos del género

Los movimientos de liberación de las mujeres surgidos en los años sesenta de siglo pasado e inspirados en la obra *El segundo sexo* (1949) de la mencionada Simone de Beauvoir se despliegan en una proliferación de producción intelectual multidisciplinaria que rápidamente comienza a configurar la denominada teoría feminista de un modo más formal a lo publicado anteriormente. Desde allí, se dirigen los intentos de visibilizar a las mujeres en la esfera de lo social, explicar su opresión y alcanzar el logro de relaciones más igualitarias entre varones y mujeres en todos los ámbitos de la sociedad. Aunque las

formas de explicar y visibilizar la subordinación de la mujer son diversas, en aquel momento todas toman como referencia la categoría de la Mujer.

La filósofa Carmen Adán (2003) desarrolla una genealogía del término *género* y señala que han existido distintos modos de entenderlo. En primer lugar, se considera el género como todo el conjunto de aspectos culturales que se establecen en un sexo dado. Por lo tanto, el género se delimita como oposición al concepto de sexo, concebido como un hecho biológico. El género es estrictamente identificado con el conjunto de significados que diferencian a varones y a mujeres: activo/pasivo, proveedor/ama de casa, público/privado, cultura/naturaleza, razonable/emocional, competitivo/compasiva, intelectual/superficial, trascendente/trivial, etc.

En contraste con esto, el sexo se ha referido a los cuerpos de hombres y mujeres, en tanto realidad prelingüística y con condiciones biológicas diferentes. Estas condiciones biológicas han sabido ser empleadas por el sistema patriarcal para orientarlas en su propio beneficio, atribuyéndoles cargas simbólicas y dándoles un bajo reconocimiento con el fin de provocar una subordinación y emplearlas en su propio beneficio, siendo el ejemplo más paradigmático la capacidad de reproducción. Sin embargo, una vez los movimientos feministas empiezan a cuestionar el papel de las mujeres en el mundo, estas mismas capacidades son utilizadas como armas arrojadas contra las mujeres y, entendidas como debilidades, dan paso a justificar el rol de subordinación inherente al sexo femenino. Esta distinción se encuentra en la base del denominado “funcionalismo biológico” (Glynos, 2000), el cual explica que tanto mujeres como hombres, por sus condiciones biológicas, están destinados a llevar a cabo actividades diferentes, pero son las féminas quienes se mantienen en el ámbito privado y carecen de autonomía personal y poder en la toma de decisiones formales. Cuestionar esta forma de pensar da cuenta de que dicho fenómeno

solo podría producirse y reproducirse dentro de una sociedad patriarcal, ya que por naturaleza la interpretación que el ser humano da de dichas diferencias sexuales no debe ser necesariamente esa. Con ello, se pone de relieve la idea de construcción social para explicar las jerarquías entre ambos sexos, las cuales siempre están bajo la forma de significados culturales que recubren al cuerpo humano -como base neutral- en donde se insertan las inscripciones e instrucciones culturales desde su nacimiento.

Por lo tanto, a pesar de que se mantiene la idea de que el sexo y el género pueden analizarse y entenderse como dominios relativamente autónomos, y que el sexo de una persona no puede determinar su destino ni delimitar su identidad bajo los argumentos tradicionales que encuentran el soporte en la perpetua justificación del dimorfismo sexual en la especie humana.

Gayle Rubin en su clásico texto *The Traffic Woman* (1975) utiliza la categoría sistema sexo/género para delimitar aquellos aspectos de la vida que producen y sostienen la opresión de las mujeres y las diferentes orientaciones sexuales. El sistema sexo/género se define como “el conjunto de disposiciones por el que una sociedad transforma la sexualidad biológica en productos de la actividad humana, y en el cual se satisfacen esas necesidades humanas transformadas” (Rubin, 1975, p. 97). Por lo tanto, esta autora vertebra su pensamiento sobre la consolidación del binomio sexo/género que entreteje el funcionalismo biológico para pensar la forma en que los cuerpos adquieren significados sociales. El cuerpo es entendido como una unidad orgánica autónomamente integrada, pero minutos después de nacer, aspectos como la sexualidad y el género quedaban o quedan atribuidos al cuerpo, confundiéndose con lo biológico, y no siendo reconocidos como constructos sociales. Para el feminismo, el género se considera como la

interpretación cultural del sexo, pasando a ser para la cultura lo que el sexo es a la naturaleza.

2.2.3. La aplicación del concepto de tecnología social al análisis feminista, su origen y las confusiones en el debate del dimorfismo sexual

En la obra de Foucault hay tres tópicos que emergen como objetos de atención progresiva en su obra: las formaciones discursivas, las relaciones de poder y los procesos de subjetivación, aunque en su conjunto, no dejan de estar vinculados. Construye una malla conceptual y analítica para brindar inteligibilidad y visibilidad a las heterogéneas e invisibles relaciones de poder. En los años ochenta, estos planteamientos atraen a las teorías feministas y ayudan a conformar un *corpus* teórico que pasa a formar parte de la teoría del género. El feminismo es un movimiento que politiza lo cotidiano y este nuevo enfoque permite darse cuenta de lo que ha permanecido hasta entonces fuera del análisis político. Las interpretaciones del poder cambian y dejan de fijarse tanto en lo jurídico para prestar atención a las formulaciones estratégicas y a los métodos de este. Es en este momento cuando comienza a tejerse un marco de comprensión de la operatividad práctica del *género* como método de normalización. Algunos de los textos más influyentes y conocidos que impulsan la aplicación de la biopolítica en el paradigma del género son mayoritariamente estadounidenses, como *Technologies of Gender* (1989) de Teresa de Lauretis, *Gender Trouble* (1990) de Judith Butler o *Simians, Cyborgs and Women* (1991) de Donna Haraway. Sin embargo, la evolución teórica que surge (incluso su mismo origen) no siguen la línea de las teóricas feministas, es decir, no sitúan radicalmente al género como el eje sobre el que pivotaba la cultura heterosexista, y si bien contribuyen con herramienta de análisis, provocan algunas confusiones interpretativas en relación con

el origen de la subordinación, ubicándose estas en la interpretación que el sistema da a las condiciones biológicas de cada sexo, no a la existencia de este, como se tratará más adelante.

Siguiendo la línea de las mencionadas autoras, la primera propuesta biopolítica sobre el género la ofrece De Lauretis, quien realiza un cruce entre el término tecnología social y género, considerando que el género es una tecnología en sí, y al mismo tiempo, es contenedor de otras tecnologías sociales, como el cine, ofreciendo el concepto “tecnología del género” que ha sido cabal a la hora de pensar en los ejercicios biopolíticos concretos de cara a las mujeres:

pensar al género ... como una “tecnología del sexo” y proponer que, también el género, en tanto representación o auto-representación, es el producto de variadas tecnologías sociales –como el cine– y de discursos institucionalizados, de epistemologías y de prácticas críticas, tanto como de la vida cotidiana. Podríamos decir entonces que, como la sexualidad, el género no es una propiedad de los cuerpos o algo originalmente existente en los seres humanos, sino *el conjunto de efectos producidos en los cuerpos, los comportamientos y las relaciones sociales*, en palabras de Foucault, por el despliegue de *una tecnología política compleja* (De Lauretis, 1989, p. 42)

Este planteamiento defiende la noción de género y se extiende hasta abarcar la oposición misma de sexo/género = cultura/naturaleza, entendida como un efecto discursivo que ubica tal oposición fuera de los límites del discurso, pues es el propio discurso el que genera la distinción discursiva/“extra-discursivo”. De este modo, el sexo

y el género no adquieren su valor oposicional fuera de los significados culturales y parecen lo mismo.

2.2.4. Valoraciones y aclaraciones necesarias de algunas posturas de Judith Butler

Cabe detenerse un poco más en la figura de Judith Butler porque ha sido una autora polémica, pero es necesario considerarla entre otras razones, por su nivel de influencia y por las herramientas que ha aportado. Es preciso señalar que ella jamás se ha declarado totalmente creyente de la justicia social, y aunque esto no es inherente a la filosofía ni ningún filósofo tiene la obligatoriedad de creer en ella, otras autoras coetáneas como Donna Haraway sí que se han declarado creyentes de la justicia social¹⁶. Dicho esto, destacamos las ideas más interesantes al respecto de este trabajo. Butler habla de las feministas en tercera persona del plural, hereda de ellas los asuntos que trata y, no obstante, no se incluye entre ellas e incluso las critica¹⁷. Cabe subrayar que Haraway no sostiene este posicionamiento ahora -aprovechando que se han puesto en circulación corrientes de pensamiento reaccionarias que defienden que ha llegado el final de la opresión de las mujeres porque se ha descubierto que las mujeres no existen

¹⁶ Muchas autoras feministas como Donna Haraway, cercana a su círculo académico, pero con importantes diferencias conceptuales, por ejemplo, sí que se han declarado creyentes de la justicia social y éste sería el eje sobre el que pivota su producción teórica más influyente. Butler considera que los términos de justicia, igualdad, libertad... deben redefinirse, y ese le parece un argumento suficiente. De hecho, en términos cuantitativos, el término “justicia social” lo menciona (con ambigüedades o como sinónimo de “sentido común”) poquísimas veces en su obra teórica.

¹⁷ Según la autora, esto es así, no porque no esté de acuerdo con ellas, sino por el hecho de que, para ella, representan la dualidad sexual humana y esto es un motivo para separarse e iniciar un camino propio, a pesar de no contar con el apoyo de la comunidad intersexual, quien estaría más cercana al feminismo.

(reemplazando a: la violencia machista es un invento político)¹⁸-, sino que lo viene haciendo desde los años noventa.

En un principio, Butler propone un uso analítico del género que evidencia las prácticas sociales reguladas y las relaciones de poder productoras de identidades y cuerpos, y llega a la conclusión de que el género expresa “los constructos sociales implicados en la relación masculino-femenino, incluyendo aquellos que hacen referencia a la construcción del propio sexo” (Adán, 2003, p. 229). Por lo tanto, entiende al género como un dispositivo de poder que opera produciendo cuerpos útiles destinados a comportarse de forma normativa. Es fundamental conectar el término género con la dimensión polimorfa de las relaciones de poder en la sociedad contemporánea en términos de “subjetivación, corporeización y sujeción” (Butler, 1997, p. 64). Si bien parece que Butler defiende la posibilidad de reconstruir el sexo biológico, al igual que están reconstruyendo el género (constructo cultural), lo que presumiblemente quiere expresar es que el género funciona como un dispositivo que quiere aparentar conectar de forma natural con el sexo biológico, y que el sexo, si bien es algo innato y característico, pero susceptible al arbitraje genético y no igual en todas las personas de forma maquinizada, puede ser influenciado y modulado por diferentes factores culturales para que los atributos naturales sean alterados en una dirección y parezcan homogéneas respectivamente en las mujeres y los hombres.

Por lo tanto, el género, como dispositivo de poder, realiza dos operaciones fundamentales e interrelacionadas: por un lado, la producción de la propia dicotomía de género y su intento de igualar todas las características sexuales de cada sexo; y por otro,

¹⁸ En las respuestas reaccionarias al feminismo es una constante recurrir a términos como imaginación, malinterpretación, confusión, alucinación, entelequia, invento, fantasía, espejismo, mentira, truco, etc., es decir, se juega mucho con recursos relacionados con la ficción.

la producción y regulación de las relaciones de poder entre ambos sexos. No obstante, el género siempre aparece en interacción con otros dispositivos de la desigualdad y en esa interacción se configuran experiencias específicas, como las cuestiones históricas, económicas, raciales o étnicas: “es imposible separar el «género» de las intersecciones políticas y culturales en las que constantemente se produce y se mantiene” (Butler, 1990, p. 49), por lo tanto, se podría afirmar que Butler reconoce que el dispositivo de género solo puede existir y operar en una sociedad de desigualdades.

En este punto, cabe explicar la evolución de dicha pensadora. En su primera etapa (aquí se considera *Deshacer el género* (2004) como el tránsito a la segunda etapa), Butler ya concibe que las luchas particulares (ella habla de la “justicia individual” (1997, 2004)) y la multidireccionalidad de los intereses cruzados en los espacios sociales son irresolubles, y como filósofa, propone soluciones, concretamente herramientas y espacios de supervivencia y desarrollo individual. Desde la perspectiva feminista del presente trabajo, se la considera una pensadora pesimista que defiende la idea de que cada uno debe tener *su espacio* (no un diálogo), es decir, sus ideas van encaminadas a la realización individual, no colectiva; por lo tanto, podríamos pensar que su ubicación como pensadora es posicionarse en una sociedad que defiende los valores típicamente patriarcapitalistas¹⁹ como la individualidad y la meritocracia, y no considera necesario para una evolución cultural de las sociedades poner de relieve los cuidados o la distribución de la riqueza. Butler es conocida por criticar el sistema democrático, y uno de los puntos que cuestiona es que, según ella, si las democracias se atrevieran a redefinir qué es *igualdad, justicia y libertad*, habría un mayor bienestar del individuo (no colectivo):

¹⁹ Este término se utiliza para describir un sistema socioeconómico que combina las dinámicas de ambos sistemas, resaltando cómo ambos se refuerzan mutuamente en la explotación de recursos y desigualdades.

Un término como “libertad” puede llegar a significar algo que nunca había significado antes, puede llegar a implicar intereses y sujetos que habían sido excluidos de su jurisdicción; “justicia” puede también llegar a implicar precisamente aquello que no estaba incluido en su descripción. “Igualdad” se ha convertido en un término cuyo alcance hubiera sido difícil, si no imposible, de predecir según sus antiguos significados.

Estas reapropiaciones ilustran la vulnerabilidad de tales términos mancillados ante una inocencia inesperada; estos términos no son una propiedad; asumen una vida y un propósito para los cuales nunca habían estado destinados (Butler, 1997, pp. 257-258).

A pesar de ser recordada frecuentemente por luchar contra la violencia hacia colectivos vulnerables, cabe detenerse en aclarar qué entiende por *violencia*. Butler reconoce que la mayoría de estas minorías no sufren de una desigualdad material, sino cultural por no estar representadas en la Cultura Oficial. Sin embargo, ciertos elementos de estas personas invisibilizadas condicionan su trayectoria. A pesar de que las mujeres sí que sufrían y sufren violencia, esto no es determinante a la hora de plantearse su pensamiento. La autora considera que debe tener más en cuenta las diferencias entre personas (especialmente si no son hombres heterosexuales) que sus problemas en común, y que no deben mezclarse hombres gais con mujeres heterosexuales, hombres con diversidad funcional, mujeres “racializadas”, etc. El feminismo no entiende por qué las diferencias entre esas personas son una razón suficiente para crear una tercera vía y crear un separatismo que se niega a verse bajo el mismo paraguas que el feminismo, ya que el mecanismo biopolítico contra el que luchan es el mismo, el género. Por eso, conocedora

de esta crítica, Butler, entre idas y venidas, definitivamente se desmarca del movimiento feminista.

La autora no propone como solución temporal que cada uno tenga *su espacio*, sino como una práctica que deben ser incorporadas en todos los lugares como vía de escape²⁰. En el pensamiento de la autora, es inevitable que los individuos nazcan, se definan y se desarrollen dentro de espacios cruzados por relaciones de poder (aquí también tendrían importancia los cuerpos, las subjetividades y las estéticas), así que hay que ofrecer alternativas, ideas de subversión que permitan una suerte de coexistencia frente a la dictadura del género. Esto podría comportar una consecuencia negativa que es aprender a convivir con las razones que impiden la justicia social (ideal que la autora no menciona). Sin embargo, por otra parte, para grupos defensores de la justicia social (tal y como se entiende en las democracias o en los ideales actuales), estos paradigmas sí que han servido como herramienta para visibilizar realidades que antes eran entendidas de otro modo, especialmente en el ámbito de los intereses cruzados. Por ejemplo, las diferencias en las vidas de personas contagiadas por SIDA según su nivel adquisitivo en los años setenta y ochenta, ya que además de contar con desigualdades en las condiciones de vida, una persona homosexual contagiada podía presentar una postura en contra a la “sociabilización” de la sanidad²¹, es decir que, aunque compartan puntos como la sexualidad y la enfermedad, no les unen los intereses económicos ni las proyecciones sociales de futuro. Erróneamente, desde fuera, durante bastante tiempo, se les atribuyen

²⁰ Cabe señalar que esta autora podría haber sido considerada incoherente en algunas ocasiones, y éste sería uno de los casos. Por honestidad, se han de señalar algunos de los cambios de postura que ha tenido. En su obra *Gender Trouble* (1990) argumenta que la proliferación de representaciones que parodian el género – como el travestismo o escenificaciones Drag Queen- constituye un modo de subvertir las normas dominantes de género, pero en *Bodies that Matter* (1993) señala perspicazmente que la posibilidad de una aparente desnaturalización del género podría dar lugar a una consolidación reaccionaria de las normas hegemónicas del mismo. En obras posteriores, se acercó más a la perspectiva de *Gender Trouble*.

²¹ Es un término empleado por los diferentes traductores de la obra de Butler que hace referencia a la sanidad pública.

automáticamente ciertas ideologías dentro del panorama político. Esto es apreciativo en uno de nuestros casos de estudio *Las mujeres perfectas* (2004), como se verá más adelante.

La teoría de Butler originalmente pretende derrocar el binarismo. Tal y como muchos pensadores han abordado, por poner un ejemplo, la síntesis de María Femenías (2003) es concluyente:

Butler parte de la negación de uno de los supuestos básicos de la cultura occidental: el “dato” de la naturalidad del dimorfismo sexual (...); su intención es dislocar las categorías desde las que habitualmente pensamos, conceptualizamos y vivimos nuestra identidad como sujetos sexuados, pone en discusión no sólo la definición de género sino la de sexo. (p. 19).

Femenías obvia que el feminismo ya ha contemplado qué es el sexo y la intersexualidad, además de las características sexuales, como la voz, que, a pesar de ser innatas, pueden ser moduladas por el género para ser más agudas o graves. Por lo tanto, Butler no pudo definir qué era el sexo ni tampoco ser la primera autora en abordarlo. La teoría de Butler parte del binomio de los estereotipos de género, es decir, no las considera identidades creativas u originales, sino mutaciones de la masculinidad hegemónica y la femineidad abnegada que las han necesitado para nacer como identidades nuevas. Dicho esto, también cabe señalar que lo que la autora entiende por *gender* quedaría realmente acotado a una parte de su cultura y país, ya que, a pesar de su popularidad, no estaría en la base de las tradiciones teóricas de otras culturas. Por lo tanto, para entender el pensamiento de Butler, al margen de su popularidad, es necesario contextualizarla.

En esta línea, para responder a Femenías, también cabría tener en cuenta qué entiende Butler por *sexo*. La autora sí que relativizó la realidad material de los sexos, aunque no puede compararse con otras posturas, como las de Paul B. Preciado. Por ejemplo, Butler es una autora que recurre muchísimo al valor de “lo simbólico”, por eso sus postulados no son los más adecuados a la hora de abordar las disconformidades sexuales de las personas o pretender que reemplacen al movimiento feminista porque no es eficaz para tratar desde la agenda política los problemas reales o materiales de las personas (violencias físicas, asesinatos por odio, pobreza, maltrato institucional, marginación social...) indiferentemente de su condición. Para ilustrar, mencionemos expresiones suyas sumamente frecuentes como²²: “las normas simbólicas” (1990, p. 76); “el objetivo simbólico” (1990, p. 107); “legitimidad simbólica” (1996, p. 21); “operación presimbólica (...); la ley simbólica (...); la función simbólica del sexo” (1996, p. 36); “la fuerza de lo simbólico” (1996, p. 37); “la hegemonía simbólica” (1996, p. 39); “ejercicio simbólico” (2004, p. 19); “feminidad asumida simbólicamente” (2004, p. 25), etc. Se podría afirmar que la teoría de Butler estaría mayoritariamente encaminada a representar a un conjunto de personas con amenazas medio-bajas de violencia extrema y sin problemas económicos que residen en un país tremendamente capitalizado.

Lo que Butler va esbozando como *gender* en esta etapa son postulados que se juntan con otros en Yogyakarta (Indonesia) en noviembre del 2006 con el fin de alcanzar una definición de identidad de género que ha sido aceptada por algunos grupos, la cual de alguna manera considera que “la identidad de género proviene de una creencia interna que niega la existencia del sexo” (Miyares, 2020, pr. 05), *Los Principios de Yogyakarta*.

²² cuenta lo que cabe sumar los párrafos que Butler dedica a Lacan en su obra, pensador al cual recurre a menudo.

Lo que ocurre es que estos principios, si bien han logrado reconocimientos académicos, mediáticos y políticos en tiempo récord, caen en contradicciones. Si según ellos, el individuo se define dentro de espacios cruzados por las relaciones de poder, su experiencia y resultado deben ser aceptados casi como parte del destino porque no parten de que el ser humano pueda impedir sus luchas bélicas, históricas, económicas, políticas... y menos en un sistema democrático, modelo de gobierno criticado por la fundadora del movimiento. Parecido al patriarcado, considera que habría elementos como la defensa de los intereses individuales o la desigualdad que, o son inherentes a la humanidad, o si no lo son, no le interesa averiguarlo, como se verá a continuación. Por lo tanto, el individuo no debe enfrentarse a los poderes y a los problemas de su contexto, sino aceptarlos; no debe chocar ni interferir directamente sino buscar *su espacio, su habitación* (aquí sí que estaría en la línea de Preciado (2019) con su idea de *apartamento*).

Así pues, para ilustrar con un ejemplo en la praxis, si la sexualidad de una persona (la cual también puede variar a lo largo de su vida) es, llamémosla, minoritaria dentro de la amplitud de la diversidad sexual, según este nuevo paradigma, probablemente esto condicionará mucho la proyección pública de este sujeto, y esto es lo que podría “provocar” las violencias²³. No obstante, dicha proyección pública de su *identidad de género* no será revolucionaria, sino una mutación (derivada) de la dicotomía *masculino/femenino* y será afinada según sus condiciones económicas porque son los paradigmas más poderosos a escala mundial, el patriarcado y el capitalismo (Giménez, 1997, 2019; Arruzza, 2018). De hecho, Butler considera que el capitalismo²⁴

²³ Otra diferencia que dichos abordajes mantienen con el feminismo es que apenas se dedican análisis a los agresores.

²⁴ Con frecuencia se pasa por alto que Butler habla de capitalismo dando por hecho que es el estadounidense, y no el capitalismo que se aplica en Europa o en Asia.

(estadounidense) es problemático, pero que cualquier alternativa sería peor²⁵. No significa que la autora apoye o no apoye al neoliberalismo (no se especifica y su percepción es de libre interpretación), sino que acepta estas disyuntivas y considera que deben abrirse espacios periféricos dentro del régimen de poder.

Hasta aquí nos hemos centrado en su primera etapa, que ha sido casualmente la que más se ha destacado y utilizado para interpretaciones *transpolíticas*. No obstante, obras más maduras y de carácter humano como *Marcos de guerra: Las vidas lloradas* (2010) no han sido tan aplaudidas²⁶. Esa obra Butler explora cómo el liderazgo bélico de Estados Unidos ha impuesto una distinción entre aquellas vidas que merecen ser lloradas y aquellas que no; con la mostración de esta realidad, la autora bordea el concepto de subalternidad²⁷, más adelante aplicado.

Como conclusión a esta parte aclarativa, cabe mencionar que los postulados *queer* tendrían que ver y serían herederos del biologismo y la sociobiología anglosajonas (Miyares, 2020; Valcárcel, 2020) y, viéndolos con distancia, si se toma como una suerte de propuesta universal es porque existen intereses económicos a quienes les interesa divulgar estas ideas ahora (Mercado, 2022), obviando las bases de sus influencias. Hechas estas puntualizaciones, no tiene sentido que se critique a Butler por no encajar en los paradigmas feministas puesto que el feminismo parte de la premisa de la justicia social y

²⁵ Hay posturas muy radicalmente opuestas que aducen que “estos intelectuales “críticos” y “radicales” son un soporte importante de lo que la CIA ha llamado la “izquierda compatible”: compatible con el capitalismo y con el imperialismo.” (Barahona, 2022, pr. 15).

²⁶ Es una obra tardía porque si nos fijamos en las obras de la autora, este libro parte de un párrafo de su libro *Cuerpos que importan* donde afirma: “¿Qué oposición podría ofrecer el ámbito de los excluidos y abyectos a la hegemonía simbólica que obligara a rearticular radicalmente aquello que determina qué cuerpos importan, qué estilos de vida se consideran “vida”, qué vidas vale la pena proteger, qué vidas vale la pena salvar, qué vidas merecen que se llore su pérdida?” (Butler, 1996, p. 39). Son posturas que la autora ya planteaba a su manera en el pasado, pero que no han tenido proyección.

²⁷ También muestra que esta distinción, presentada a través de los medios de comunicación, se ha convertido en parte de la guerra misma y ha conducido a la destrucción y abandono de poblaciones que no se ajustan a la norma occidental.

de que ninguna *identidad de género* puede perjudicar ninguna otra conquista social; tampoco la defensa de un interés individual debe cumplirse gracias al perjuicio de otras personas y que la «igualdad» no debe confundirse con «intercambio», por ejemplo, la repartición de la riqueza, la libertad sexual o la libertad reproductiva.. A pesar de que esto pudiera parecer una desvinculación, los postulados de Butler son útiles para entender la configuración de las nuevas subjetividades.

2.2.4.1. El exceso de optimismo de Fausto-Sterling y las aclaraciones posteriores por la interpretación dogmática de su obra

El éxito del artículo "The five sexes. Why male and female are not enough", escrito por Anne Fausto-Sterling (1992) y publicado en la revista científica *The Sciences* fue inesperado para la propia escritora (Fausto-Sterling, 2007).

La perspectiva de esta autora, influenciada por algunos estudios culturales estadounidenses de la época, y su selectiva recolección de datos en pro de cuestionar el binarismo sexual a partir de los bebés intersexuales a los cuáles estudiaba de forma especializada, sirve para ubicar alguna de las ideas *queer* con respecto al sexo y también para acercarnos a la tendencia del momento de cuestionar aquello considerado *natural*. Para ello, nos fijaremos concretamente en su primera etapa²⁸. Fausto-Sterling es una

²⁸ En 2020, envuelta en diferentes polémicas y reclamos, Fausto-Sterling publica un libro y en 2007 un artículo de intenciones "The Five Sexes, Revisited". El libro es criticado incluso en las reseñas. Un caso que cabe mencionar es el de Kenen (2002), quien la acusa de haber escrito un libro atractivo, pero de haber cometido desórdenes conceptuales y de querer alcanzar a un público, un mercado "demasiado" amplio para abordar un asunto tan concreto. En el artículo de 2007 también cae en contradicciones intelectuales y da un paso atrás con respecto a 1993, hablando de "an emotional gender" o de "dimorphic absolutes", al tiempo que dice: "Although many *still* do, some *so-called* transgendered people today are content to inhabit a *more* ambiguous zone" (Fausto-Sterling, 2007, p. 23). Pero, curiosamente, en su primer artículo afamado hay que romper las barreras mentales de querer pertenecer, aun perteneciendo, a un sexo determinado, y debe fluir la ambigüedad y la plasticidad. Más tarde, cambia su postura y se refiere a las personas transgénero, las que en teoría serían los grandes apelados de su primer libro, como *los llamados* y que *aún* se sienten contentos

bióloga que ha estudiado la plasticidad y el dinamismo del sexo humano en términos genéticos, algo que en pocas ocasiones está reflejado en el cuerpo humano al nacer. Altamente citada y malinterpretada, lo que la autora ha querido dar a conocer, quizás con un exceso de optimismo y situación, han sido resultados de investigaciones en bebés y seguimientos de sus vidas en cuanto a sus genitales funcionales, sus características sexuales y su sexualidad, en algunos casos. Esta autora rechaza la dualidad sexual masculino-femenino como característica fija e inherente a la especie humana debido a los estados intersexuados que encuentra en unos pocos casos, algunos a nivel genético (ej.: cuerpo sexuado como mujer, pero técnicamente a nivel genético hombre), a nivel físico (ej.: cuerpo con sexo ambiguo, intersexual, pero técnicamente a nivel genético hombre), o ambas (ej.: más cromosomas de lo habitual y cuerpo intersexual). En consecuencia, técnicamente, según la autora, hay muchas realidades sexuales (no muchos sexos) y se han de inventar categorías para referirse a ellas. También ha expuesto las variaciones genéticas que conforman el sexo y serían como paletas de colores cercanas todas a uno de los dos tonos.

Asimismo, la autora insiste en que priorizar la salud de los bebés intersexuales está por encima de cualquier voluntad o rechazo de “normalización”. Ella lo describe como una morfología sexual inesperada al nacer, pero que también ocurre en otros aspectos del cuerpo humano que, bajo el interés mayor de salud, se decide modificar en el bebé o no, y no tiene ninguna transcendencia social, política o cultural, casi es algo anecdótico si no repercute en su salud o capacidades; y en caso de repercutir, se debe

en algo que considera *más* ambiguo que cualquier otra realidad. Sin embargo, en la postura inicial defiende que, según los resultados de sus investigaciones, lo ambiguo es que el ser humano niegue la ambigüedad de la realidad. Al final, apoya las cirugías normalizadoras del sexo inscrito, es decir lo contrario a lo que apoya al principio de sus publicaciones, por considerarlo una imposición que tapa una tensión social.

hacer un seguimiento en la vida, el mismo seguimiento que debe llevarse a cabo en las personas nacidas con un sexo ambiguo.

Diríamos que esta reflexión le ha valido para ser cuestionada en parte, específicamente por decir que una excepción le permite crear nuevas premisas sobre el ser humano, ya que otras morfologías inesperadas que no implican problemas de salud también suceden en porcentajes similares o superiores, y no se ha creado una nueva norma biológica humana (Valcárcel, 2019), ni siquiera Fausto-Sterling consideró esto en su momento. Por poner un ejemplo para ilustrarlo, podríamos hablar de la polidactilia, la cual es muy frecuente: es diagnosticada después de nacer y en la mayoría de las ocasiones, no comporta riesgos para la salud ni afecta al desarrollo de las capacidades. Si los dedos de las manos o de los pies fueran un signo cultural de peso y hubieran marcado el devenir de las personas, entonces la visibilidad de la polidactilia habría servido para abrir la mente y romper con el paradigma de la división social según los dedos, pero no ha sido así porque los dedos no juegan un papel en el sexo y en la reproducción humana y, por lo tanto, si son funcionales, no es necesario controlarlos ni intervenirlos. No es, por lo tanto, discriminatorio afirmar que el ser humano tiene diez dedos en las manos y en los pies, al margen de que existan personas con otras realidades en los dedos que tampoco pueden ser discriminadas por ello.

Dicho esto, a Fausto-Sterling (1992) le sorprende la carga simbólica y las tensiones sociales y familiares del sexo ambiguo en el nacimiento, así que por eso decide reflexionar y escribir²⁹ sobre este fenómeno biológico en los años noventa como experimento mental, para provocar, ironizar sobre la “mente” de mujer u hombre, de las

²⁹ A través de un tono fresco y usando términos clásicos de la biología, consiguió abrir muchas mentes y hacerse conocida.

supuestas características psicosociales y burlarse de quienes se sienten amenazados por justificar ciertas relaciones de poder apelando a su sexo.

2.2.5. La raza como categoría discursiva y sus efectos en los estereotipos de género y en la estratificación del orden social

La teoría feminista recibe críticas por haber reivindicado la emancipación de las mujeres occidentales y blancas, y haber dejado de lado otros modos de jerarquización como las cuestiones raciales y la situación de las mujeres del Tercer Mundo y en países postcoloniales. Tras haber asumido dichas críticas, se desarrolla una crítica feminista postcolonial que denuncia el eurocentrismo del feminismo e implica un giro en la conciencia feminista.

En los años setenta, el feminismo negro y/o lesbiano se desarrolla como especializado frente al feminismo occidental. Se caracteriza por sus críticas al racismo y al etnocentrismo, se conforma como el antecedente del feminismo postcolonial. Entrados en la década de los ochenta, y tras la influyente publicación de *This Bridge Called My Back: Writings by Radical Women of Color* (Anzaldúa y Moraga, 1981), la producción literaria comienza a aparecer con fuerza y se produce un cambio en la forma de pensar el género y los distintos procesos de dominación: “Hablábamos de nosotras mismas como de una población colonizada y concebíamos el cuerpo femenino como un área cartografiada por el deseo fálico o territorializada por el discurso edípico” (De Lauretis, 1987, p. 131). De Lauretis considera que existen varios ejes a lo largo de los cuales las diferencias entre mujeres (y, con ellas, la opresión, la identidad y la subjetividad) pueden

ser organizadas y jerarquizadas; así que se debe hablar de género, raza, clase y orientación sexual.

La autora considera que se deberían de considerar estos ejes, raza y género, como paralelos y coexistentes, y tener en cuenta que están en intersección constante y se implican mutuamente, posibilitando que cada una de las diferencias mencionadas pueda afectar a las otras en el plano subjetivo. La construcción de la raza en los discursos culturales –como el discurso filmico- guarda mucha relación con la cuestión de *género*, sin embargo, no se deben presuponer cuestiones raciales en el discurso del *género*, ya que no deben ser tratados como simples analogías. Si bien ambas cuestiones son construcciones, no significa que funcionen de la misma manera ya que “estas categorías siempre actúan como fondo la una de la otra y se articulan de forma más enérgica recurriendo una a la otra” (Butler, 1990, p. 20), sirviendo como ejes de relaciones de poder que conforman la «identidad» en un sistema de estratificación que provoca “la sexualización de las normas de género raciales” (Butler, 1990). Por lo tanto, las marcas raciales son “intersecciones políticas y culturales en las que constantemente se produce y se mantiene [la condición de «género»]” (Butler, 1990, p. 20).

Paralelamente, y cercana a este contexto intelectual, se desarrolla la crítica postcolonial y aparecen postulados sobre la construcción de los diferentes grupos subalternos que describen la constitución de un sujeto colonial como forma de estratificación necesaria en la primera fase del imperialismo capitalista. De este modo “la marca “color” es un elemento inútil como significante emancipador”, según Gayatri Spivak (1988, p. 06), quien defiende la constante estratificación social, política y económica que se ejerce sobre las personas a través de mecanismos disciplinarios y normativos. Por esta lógica, el individuo blanco y occidental pasará a ser el ser “neutral-

sin marca” y el resto serán entendidos como la Otredad, destinados a cumplir una estratificación que irá variando según la articulación histórica del mismo o, en otras palabras, según el discurso subalterno (Spivak, 1988). La teoría postcolonial realiza un cruce entre las posturas ant imperialistas y la tecnología del género sintetizando que:

La cuestión de “la mujer” parece especialmente problemática. En una palabra: si se es pobre, negra y mujer la subalternidad aparece por triplicado (...); cuando ese individuo subalterno es una mujer su destino se encuentra todavía más profundamente a oscuras (Spivak, 1988, p. 06).

Actualmente, el uso del concepto de “raza” o de “etnia” resulta más bien complicado. Afortunadamente, los avances en el campo de la genética hacen obsoleto el concepto de “raza”, definido por el discurso médico-científico en el siglo XIX³⁰, los cuales determinaron el imaginario social durante décadas y justificaban ciertas desigualdades. En un intento de distanciarse del determinismo inherente al concepto tradicional de raza, hoy en día se ha extendido el uso de los términos “etnicidad” y “etnia”, que se podrían definir como el conjunto de factores culturales e históricos que permiten a una serie de individuos concebirse como grupo diferente, conteniendo este un elemento de elección. Se tienen en cuenta el lugar de origen, la cultura o la historia del contexto en donde se ha desarrollado el individuo (Santaolalla, 2005).

Sin embargo, aunque actualmente el término “raza” ha perdido performatividad, no ha servido para que dejen de haber personas que sean percibidas como el Otro y

³⁰ Existen en la época muchos estudios científicos que demuestran la existencia de razas y les otorgan una explicación de su existencia proponiendo una posición dentro del orden mundial para ellas y realizando incluso divisiones raciales según zonas o rasgos físicos/psicológicos. La raza se entiende en ese tiempo como el conjunto de rasgos bio-morfológicos estables e inalterables que dividen a los humanos en grupos distinguibles.

tampoco ha servido, como se verá en el análisis de los filmes, para que el concepto de raza haya dejado de tener una influencia discursiva:

La raza es una categoría discursiva y no biológica. Es la categoría organizadora de esas formas de hablar, o sistemas de representación y prácticas sociales (discursos) que utilizan un grupo relativamente vago de diferencias físicas –color de la piel, textura del cabello, rasgos corporales o faciales, etc.- como marcadores simbólicos con el objeto de diferenciar a un grupo de otro (Hall, 1992, p. 298).

Dentro del sistema organizacional de la sociedad según raza-etnia, “todos estamos situados étnicamente, pero la hegemonía que las etnias blancas han ejercido a lo largo de la historia ha dado como resultado que estas se hayan naturalizado como la norma, como la identidad étnica no marcada, neutra” (Santaolalla, 2005, p. 15). De esta forma, el resto de las identidades “raciales” se han constituido como lo Otro, lo extraño, y han sido vulnerables de categorizaciones y tipificaciones construidas sobre el inconsciente de la subordinación y dominación.

Asimismo, es importante situar la *raza* dentro de la era comunicacional y económica en la que nos encontramos, ya que existe un grave problema que la “mundialización” presenta en la relación entre economía y cultura en la fase del postmodernismo. Haraway (1991), cuyo pensamiento siempre está proyectado al futuro, parte de la “aldea global” de McLuhan³¹ (1962) para analizar la configuración de una

³¹ El concepto de “aldea global” (McLuhan, 1962) expone que la era digital implica cambios en la forma con la que el individuo se percibe a sí mismo y se relaciona con el mundo, cambios en la subjetividad y en el concepto de *realidad* y el *ser/estar*. Sin embargo, la aplicación de políticas económicas globales ha propiciado una situación llena de empeoramientos para los países en subdesarrollo o desarrollo tardío, y agrava la polarización (McLuhan, 1962).

organización social a la que ha llamado “circuito integrado” y denunciar una realidad distinta a la que, en teoría, deberían de haberse producido. Los avances y las consecuencias de este modelo, en lugar de eliminar todas las diferencias, traen consigo implicaciones en términos de género y raza, así como para las relaciones sociales en su conjunto (Haraway, 1991). El circuito integrado describe las consecuencias de la mundialización, siendo una de ellas la “feminización del trabajo” (Haraway, 1991) referido a la entrada masiva de las mujeres, tanto del Primer como del Tercer Mundo, en el mundo laboral, lo que permite a las mujeres del Tercer Mundo que están activas laboralmente ser la única fuente de ingresos para sus familias. Esto conlleva a identificar un segundo fenómeno: “la feminización de la pobreza” (Haraway, 1991):

El término ‘feminizado’ significa ser enormemente vulnerable, apto a ser desmontado, vuelto a montar, explotado como fuerza de trabajo de reserva, estar considerado más como servidor que como trabajador, sujeto a horarios intra y extrasalariales que son una burla de la jornada laboral limitada, llevar una existencia que está siempre en los límites de lo obscuro, fuera de lugar y reducible al sexo (Haraway, 1991, p. 22).

2.2.6. El evolución de la figura del ciborg en la representación artística y cultural y su resignificación teórica

El androide corporeizado como mujer, también presentado como la ciborg, la ginoide, etc., es el resultado de una larga tradición artística y cultural que se ha servido de las figuras, muñecas, maniquís, autómatas, robots... para expresar los deseos y los miedos hacia lo que culturalmente se ha definido como la feminidad. La historia de las

autómatas está marcada por los avances tecnocientíficos del contexto histórico, así como los intereses políticos y económicos del momento. Pilar Pedraza (1998) apunta que la historia de los autómatas resume la historia de la técnica en sus tres fases esenciales: la mecánica desde el inicio de nuestra civilización hasta finales del siglo XIX, la máquina a motor hasta los años 50 y la etapa electrónica.

Desde la primera fase, los autómatas han sido construidos en cuerpos antropomorfos cuyo valor funcional se basa en la automatización, una “obra de imagineros” (Pedraza, 1998) con la que se constituye el primer dominio sobre el androide mecánico con la intención de asemejarse al *gran creador* visto desde el concepto calvinista del gran relojero. Esta edad de la mecánica sienta las bases para la construcción de androides, una tecnología “apta para dar cuerpo a metáforas políticas (...) el cuerpo sin alma de los animales [que], concebido como un mecanismo de precisión, teóricamente podía imitarse por medio de la fabricación de autómatas perfectos” (Pedraza, 1998, p. 54). Esto llevó a la inmediata *feminización* de la automatización, no solamente porque se venía de una tradición cultural repleta de ideales femeninos fabricados por hombres, desde la mitología y el arte de la Antigua Grecia, sino porque el concepto de “alma”³² de las mujeres ha ido variando según el contexto histórico, desde la negación de su completa humanidad en la Antigua Grecia hasta las doctrinas más ortodoxas que alegan su doble valor. El “alma” de las mujeres ha sido un campo empleado como mecanismo psíquico del poder para el propio autocontrol y adoctrinamiento según una determinada moral y una funcionalidad (Butler, 1997). Llegados al siglo XVIII, hay un auge de los autómatas y un interés burgués por adaptarlos a la alta tecnología del momento, dejando de lado el

³² Como apunte, hay que comentar que la diferencia entre “espíritu” y “alma” es una idea que han arrastrado diferentes religiones y se ha vinculado al “espíritu” con el hombre, más relacionado con el pensamiento, la razón, la toma de decisiones, etc., y el “alma” con la mujer porque el alma es aquello que esclaviza (Zambrano, 1984). María Zambrano (1904-1991) habló sobre esta cuestión y es una idea fundamental para entender lo femenino y lo masculino en su pensamiento.

valor de los materiales para humanizarlos lo máximo posible con “la pericia de sus creadores para hacerles tocar música, caminar, escribir, dibujar y hablar” (Pedraza, 1998, p. 56).

Como se ha visto, la novedosa y popularizada resignificación del ciborg se desvía de las tradicionales artísticas y estéticas, donde esta figura no ha sido generalmente empleada como una expresión subversiva o carnavalesca³³. Incluso en el cine de ciencia ficción nos encontramos con representaciones contradictorias, a pesar de tener el poder de deconstruir la realidad de la marginación de las mujeres en las sociedades tecnológicas actuales y ofrecer visiones de futuros más igualitarios (Carrasco *et al.*, 2015). Este punto será detallado e ilustrado en los análisis de los filmes seleccionados.

Tras el estudio sobre las categorías de género, raza y clase como constituciones históricas y sociales, Haraway desarrolla en 1991 una teoría muy completa y decide que los avances tecnológicos no pueden quedar al margen de la lucha contra las desigualdades, especialmente el feminismo. También localiza un acercamiento del desarrollo técnico hacia el cuerpo humano y el uso que el capitalismo hace de la tecnología para enriquecerse. Por ello, defiende la idea de que especialmente las mujeres deben apropiarse de la creación tecnológica y la digitalización. Con el auge que ya está teniendo la tecnología y que prevé que irá en aumento, la autora localiza una desintegración en el modo en que se han configurado las identidades y las creencias hasta el momento y propone que deben dejar de concebirse al margen de las nuevas tecnologías: “no bastan por sí solos para proveer la base de creencia en la unidad «esencial»”

³³ Sí que habría habido algunas ocasiones concretas durante la Edad Media y el Renacimiento cuando la “cyborgización” se utiliza como una forma de transgresión y liberación de la carne humana (Aguilar, 2016).

(Haraway, 1991, p. 264). De este modo, la autora propone que el cuerpo humano se conecte, bien metafórica o literalmente, con elementos tecnológicos y digitales.

Por una parte, la autora recoge el testigo de querer analizar una tendencia que ella identifica en la época, pero, por otra parte, la apoya y pretende alimentarla, e incluso adelantar su desarrollo. Así pues, con la intención de proponer nuevas identidades en las personas que al mismo tiempo tengan en consideración la incorporación de las nuevas tecnologías y el proceso de globalización, Haraway desarrolla la figura del ciborg en pro de ofrecer una estrategia política para la “liberación de las conciencias” (Haraway, 1991, p. 253), partiendo de una base teórica socialista y feminista. La autora describe el concepto de ciborg en cuatro partes: “organismo cibernético”, “híbrido de máquina y organismo”, “criatura de realidad social vivida” y “criatura de ficción” (1991, p. 253). Si bien la figura del ciborg no es novedosa y tiene su propia tradición en las representaciones artísticas y culturales, y en figuras predecesoras, como se verá más adelante, la autora se lo apropia y lo resignifica en un sentido de empoderamiento para aquel que adopte dicha identidad.

La finalidad del ciborg recae en cambiar el pensamiento individualista por un pensamiento de conexiones en red. El ciborg queda insistentemente diferenciado en un imaginario tecnocientífico, patriarcal, neoliberal y fuertemente militarizado. Queda construido en los límites de la ciencia y del mito, de lo humano y de la máquina, así como de lo humano y lo animal. Las fronteras y los límites quedan difuminados, confunden y producen una dificultad para *diferenciar la diferencia*. Consecuentemente, se genera una necesidad de repensar el feminismo a través de “los contaminados campos de la tecnociencia, los cuerpos, el poder y el placer, que parcialmente estructuran las posibilidades de la políticas radicales contemporáneas” (Orr, 1991, p. 33). El mundo

cíborg permite realidades sociales y corporales en las que las personas no sienten temor ni rechazo a su parentesco con máquinas, tecnología y animales, sin que por ello resulte contradictorio.

A lo largo de su desarrollo, las nuevas tecnologías, la digitalización, la electrónica y la cibercultura se presentan como íntimamente ligadas a la figura del cíborg. La autora, al mismo tiempo que identifica la tecnología como un mecanismo de liberación, es consciente de los peligros que se desprenden de la idea de un mundo globalmente tecnológico; pues a la inversa podría suponer un auténtico retorno a la subordinación, y como se verá en el análisis de las películas *The Stepford Wives* (1975) y *Las mujeres perfectas* (2004), en unas posibles condiciones de existencia esclavistas. Por ello, esta propuesta insiste en la concienciación colectiva con el fin de apropiarse de lo tecnológico y emplearlo para la causa de liberación: “estando fuera de lugar podíamos sacar un placer intenso de las máquinas y, por supuesto, con la excusa de que se trataba de una actividad orgánica apropiada para las mujeres” (Haraway, 1991, p. 309).

Haraway lamenta la dolorosa fragmentación que existe entre mujeres, ya que alimenta “la matriz de la dominación de las mujeres entre ellas mismas” (1991, p. 264), pero el ciborg permite la modificación del pensamiento y se pasa del individualismo aislado a la conciencia colectiva y la conexión entre gentes como vértices en una red. La comunidad de las mujeres unidas como colectivo político no es la solución más apropiada para un mundo globalizado que, actualmente, asienta sus bases en la cultura tecnocientífica. Más allá de identificar en estos cambios una amenaza reaccionaria, se debe reconsiderar la apropiación y el empleo de estos nuevos mecanismos, sin subestimarlos, con el fin de generar más autonomía y libertad. El cíborg sustituye a la identificación para la autora, este quedaría desbancado y se *resignificaría* debido a que

“podría no ser la identificación global, incluso si tiene anchura y calado histórico” (Haraway, 1991, p. 309). Por lo tanto, el ciborg funciona como una figura que no requiere una identidad estable, sino que permite la coalición o unión por afinidades. Dentro de su hábitat específico, el espacio interfaz de conexiones en red, el cibernético es “texto, máquina, cuerpo y metáfora, todos teorizados e inmersos en la práctica en términos de comunicaciones” (Haraway, 1991, p. 364), construyendo de esta forma un espacio de mediación, hibridación y apropiación colectiva de lo técnico, lo orgánico, lo textual, lo político y lo mítico.

2.3. La ciencia ficción: herramienta de asignación de subjetividades

Como se ha expuesto, desde mediados del siglo XX hasta la actualidad, se han vuelto más complejos los procesos de sujeción que constituyen al sujeto. Se ha tratado de dar lugar a nuevas maneras de entender el poder más allá de la soberanía tradicional, sirviéndose de nociones como disciplina, biopolítica, gubernamentalidad o neoliberalismo. Estas observaciones muestran cómo los sujetos están enfrentados a un cierto campo de posibilidades que permite diversas formas de comportarse y de reaccionar (Foucault, 1988). Los modelos políticos modernos habrían reproducido un entramado y una lógica asimétrica en las relaciones sociales, y entre el sujeto y la institución, que han producido una lógica de los conflictos que se padecen en la sociedad. Para lograrlo, se emplean unos mecanismos que estarían descentrados, serían difusos, invisibles, anónimos y sin anclajes físicos, por lo que serían fenómenos masivos y

homogéneos que operarían de forma multidireccional y funcionarían en red (Foucault, 1981).

Desde el Centro de Investigaciones y Estudios sobre Cultura y Sociedad (CIECS, 2020), se lanza la reflexión sobre si fuese necesario evolucionar, descentrando la mirada de la categoría de sujeto, para focalizarse más en los procesos de subjetivación que surgen en dicho entramado de relaciones de poder que conforman los diferentes elementos del discurso (2020, p. 17). En esta línea, el discurso cinematográfico reflejaría las tensiones existentes en “la construcción de un saber sobre la subjetividad de una época [y también permitiría observar] los conflictos contemporáneos” (Pidoto y Tomas, 2013, p. 185), teniendo en cuenta que el cine ha tenido una función ideológica y que las películas de ciencia ficción, como producto cultural, han mantenido un contenido político latente (Green, 1993). El análisis cinematográfico serviría entonces de “herramienta de investigación para la observación de las marcas sociales y las relaciones de poder” (Pidoto y Tomas, 2013, p. 185), en tanto que el cine, especialmente la ciencia ficción *mainstream*, está realizado partiendo de ideologías dominantes fuertemente arraigadas, especialmente en relación con el cuerpo humano (Flynn, 2016).

En la necesaria vinculación del cine entendido como “un arte de masas” y “un arte de figuras”, con la producción de nuevas subjetividades a partir de las nociones de “cuerpo” y “vida”, se ha de atender la insistencia de Giorgio Agamben por los mecanismos de “sumisión al biopoder” (1999, p. 398). Según el filósofo, el concepto de “vida” debe constituir el tema de la filosofía contemporánea y también futura para comprender los mecanismos que permiten “la asignación de una subjetividad, la matriz misma de la desubjetivación y, en el mismo paradigma de una posible beatitud, el elemento que señala la sumisión al biopoder” (p. 398). La noción de la *nuda vida* se

caracteriza por ubicar la vida como concepto nodal del pensamiento occidental. De este modo, se admite la existencia de mecanismos de subjetivación en forma de dispositivos que provocan el efecto de sumisión al biopoder. Así, la noción de *vida* es empleada como mecanismo de control gubernamental y queda definida según unos intereses políticos. Estos dispositivos mantienen una posición ético-estética particular según el contexto histórico, una posición a la que tiende el sujeto en la búsqueda de su conservación como ser viviente, lo que hace necesario el estudio de dichos dispositivos.

Si seguimos a Guy Debord, podemos considerar el cine como un producto ubicado dentro la industria cultural, constituyéndose como un elemento fundamental, a lo que Debord se refiere como “sociedad del espectáculo”: “el espectáculo no es una colección de imágenes, en cambio, es una relación social entre la gente que es mediada por imágenes” (1967, p. 09), en tanto que “el mundo entero es conducido a través del filtro de la industria cultural” (Horkheimer y Adorno, 1947, p. 171). Por su parte, Agamben añade que el espectáculo es “la expropiación y la alienación de la propia sociedad humana (...) allí donde el mundo real se ha transformado en una imagen y las imágenes se convierten en reales” (1996, p. 03). Por esta lógica, el cine produciría y reproduciría los dispositivos de poder, ubicándose en una posición concreta y funcionando como una máquina de producción de verdades.

Si se aplica esta perspectiva a la representación del tratamiento del cuerpo y de la vida, el cine funcionaría como herramienta de asignación de una subjetividad que construye formas de *ser* y *vivir* a través de creación de marcas significantes y relaciones de poder. En las películas de ciencia ficción con una temática centrada en el automatismo, como en las analizadas en la presente investigación, la *bios* y la tecnología son el centro de la expresión cinematográfica. En el momento en que se realiza una observación

detenida de “los patrones de imágenes en los textos de los medios, en lugar de analizar una película de forma aislada” (Croteau y Hoynes, 1997, p. 163), se pueden extraer las sujeciones y los debates ideológicos que tienen lugar en la sociedad, ver el tipo de ideas que circulan a través de los textos de los medios, cómo se construyen y de qué modo cambian con el tiempo.

En este sentido, la historización del medio, como se verá más adelante, también facilita observar las variaciones en cuanto a las exposiciones de los cuerpos casi impresos por la historia y el proceso de reproducción del cuerpo por ella misma. El análisis crítico del material filmico permite observar la politización de la vida biológica y la vida artificial en las películas, así como la ambigüedad que surge entre ambas debido a la problematización con la biotecnología (Flynn, 2016), y también con el auge de la inteligencia artificial.

Desde la capitalización de la producción cinematográfica, este medio artístico pasa a estar regulado por las élites dominantes y las directrices mercantiles, produciendo y distribuyendo un discurso que pueda ser acogido por el máximo público posible, como también se tratará más adelante. La voluntad de conseguir la máxima recaudación posible y la conversión de una película en un producto financiero de riesgo influencia en las narrativas y en las perspectivas discursivas. Así, por una parte, las decisiones que se comienzan a tomar en relación con la construcción del discurso deben implicar el menor riesgo financiero. El interés por la comercialización de dicho producto cultural, como motor de crecimiento de una actividad que ha generado importantes economías (Leal y Quero, 2011), hace que, desde un principio, se apueste por realizar un discurso que sea aceptado por la mayor parte de los espectadores y este debe estar amoldado a los modos de subjetividad de los consumidores. Por otra parte, debido a las rápidas ganancias que

proporciona en poco tiempo, las películas son empleadas como medios de comunicación ideológica o publicitaria, bien de forma explícita o implícita, yendo más allá de la mencionada necesidad de adaptación para su comercialización.

El filme y la experiencia receptora se convierten en un espacio clave para la articulación de las normas básicas sociales. Esto se ha logrado mostrando narrativas, personajes... que ofrecen situaciones de la interacción y las instituciones sociales. Por el impacto y la autoridad que adquiere este discurso, como “mímesis” de la realidad, el cine viene desempeñando un papel fundamental en la configuración de definiciones sociales de una manera amplia. Como se verá más adelante, el análisis comparado de diferentes películas concluye que las imágenes vienen a coincidir en sus sugerencias sobre aquello que es normal y aquello que no lo es. Esta articulación ha sido posible gracias, por una parte, a la mostración en dicotomías de determinados comportamientos, jerarquías, estilos de vidas, formas corporales... Y por otra, debido a la exclusión o inclusión de ciertas ideas y deseos. En consecuencia, este tipo de cine establece los límites en las posibilidades, en el abanico de aquello que es aceptable.

Se podría decir que el cine ha jugado un papel importante en la regularización y normalización de los principales motivos de estructuración social: clase, género, raza, sexualidad y edad; esta última está íntimamente relacionada con el género (Medina y Zecchi, 2020), tal y como apunta Susan Flynn (2016, p. 27): “Popular contemporary film, contributing to ideologies of health, social expectation and citizenship, recirculates oppressive discourses of the body which place the burden of repair and improvement on individuals.”. Por lo tanto, el cine habría sido empleado para la formación del sujeto histórico y habría contribuido a crear y divulgar ficciones políticas que operarían sobre las personas, siendo su centro de gravedad el cuerpo humano.

2.3.1. El cine de ciencia ficción y las tecnologías de género

Una de las claves principales para estudiar el cruce entre el cine de ciencia ficción y las tecnologías de género es mostrar los modos de subjetivación que subyacen en la narrativa fílmica. Es importante preguntarse cómo la ciencia ficción transforma la realidad en la pantalla y cómo plantea nuevos modos de sujeción a través de la tecnología interna. ¿Portarían los universos ficticios códigos culturales y representaciones normativas no ajenas al contexto de producción? Si en la ciencia ficción, el lenguaje artístico -el cual tiene el potencial de poner de relieve lo abstracto- es intrínseco a la realización, ¿estas cosmovisiones narrativas contribuirían en la disputa social por el cuestionamiento de los valores sociales o alimentarían su naturalización? (Carrasco *et al.*, 2015).

Para aproximarse a lo que plantean estas cuestiones es necesario remontarse a los inicios del cine³⁴, cuando los elementos de atracción priman sobre la narrativa (Gaudreault, 1999). Los modos de práctica fílmica, la estética, el desarrollo del oficio y las mejoras técnicas se desarrollan y prosperan, en cambio, en términos de códigos culturales, algo que Victoria Duckett (2009) considera “un mal comienzo”. Aun sin haber una conciencia de lo que hoy en día conocemos como lenguaje cinematográfico (Bruneta, 1987), la etapa de experimentación y perfeccionamiento del oficio origina, a escala general, narrativas que representaban ideas políticas del momento y sireven para promover ciertas visiones del mundo (Nagl *et al.*, 1983; Sorlín, 1985) relacionadas con la raza, la clase y, especialmente, con el género (Scott, 1990; Duckett, 2011; Solomon, 2011;

³⁴ Aunque el término “cine primitivo” ha sido el más empleado convencionalmente, este no contaría con un amplio consenso entre historiadores y realizadores de la época, apuntando que no definiría íntegramente la etapa cinematográfica, aproximadamente, entre el 1895 y el 1915 (Gaudreault, 1999).

Peñalosa, 2019). Aunque también se han hallado producciones primitivas que empleaban la fantasía para subvertir el orden establecido, como se verá en la sección dedicada a la genealogía del cine de ciencia ficción.

En definitiva, la generalidad de las producciones se acomoda a ofrecer en pantalla unas representaciones que son compartidas y distribuidas mayoritariamente en occidente. En ellas, se construye un determinado orden social, cuyos significados y sentidos naturalizaban las prácticas sociales y los valores culturales de su época. En consecuencia, pretendiéndolo o no, entran en los procesos de lucha por definir las identidades, en otras palabras, como dispositivo privilegiado para la divulgación de discursos la ficción cinematográfica comienza a definir la normalidad y la otredad, cumpliendo un rol importante en la producción y reproducción de la dinámica social. En este sentido, si se entiende el cine como una tecnología social que interpreta lo social (Foucault, 1981), esta determina los *modos de ver* (Berger, 1972) a las personas y el proceso de producir sujetos *normales*; dichos *modos de ver* se sustentan a través del tiempo y acaban por configurar un hábito (Berger, 1972).

En relación con la historiografía del cine, es complejo establecer una diferenciación entre lo que se considera cultura popular y su posterior evolución a cultura masiva. Antonio Méndez (2001) aclara que

[la cultura masiva] no configura sólo un componente más de nuestra cultura contemporánea sino un marco de sociabilidad y de presión, una especie de principio dominante que instaura prácticas de invisibilización, estrategias de imagen que persiguen nuevas formas de ceguera. Como la cultura de élite *desciende* hasta lo masivo (...) lo masivo, a su vez, no se entiende sin su voracidad hacia lo popular y su necesidad de adjudicárselo en una identificación magmática,

legitimada a su vez como un *logos* fantasmático que se pretende sin exterior (p. 112)

Existen diferentes propuestas a la hora de abordar esta transición del cine (Burch, 1981; Arias, 1989; Gaudreault, 1999), pero se podría afirmar que los factores que intervienen son la capacidad técnica de distribución, la favorable acogida social y las altas facturaciones. El cine se convierte en un producto cultural que sirve para distribuir en masa una ideología y para poner en circulación una mercancía dentro del sistema capitalista. Si bien la función del cine es de entretenimiento y representa escenas, detalles... que no se corresponden con los valores de la clase burguesa (pese a su aperturismo en la época (Burch, 1981), su representación mantiene una jerarquización social, muestra de la naturalización de los valores culturales.

Como es sabido, la ciencia ficción y la fantasía están presentes desde los inicios del cine y, como género cinematográfico, se conserva y se perfecciona, llegando hasta hoy día, donde la mayoría del cine *mainstream* no ha aprovechado, paradójicamente, la multitud de posibilidades teóricas que ofrece la ciencia ficción en relación con el futuro y el desarrollo de la humanidad para ofrecer narrativas que permitan la ocasión de reflexionar sobre posibles órdenes sociales alternativos o variaciones, modificaciones en él, según el contexto histórico en el cual se produce el filme (Eagleton, 1976; Kuhn, 1990; Braidotti, 2013; Carrasco *et al.*, 2015, Kac-Vergne, 2016), especialmente dentro del contexto histórico en el que nos encontramos dominado por el avance de la tecnología de la comunicación y el avance inexorable de la biotecnología y de la Inteligencia Artificial.

Por lo tanto, podría decirse que la ideología del discurso no ha evolucionado de manera paralela al desarrollo científico en la imagería filmica. Más bien, como se observará en los análisis incluidos en esta investigación, las tecnologías y las

innovaciones científicas se emplean para la gestión y el control en una escala de desigualdad estructural, tal y como se ha comentado que advirtió Haraway.

En el cine de ciencia ficción, las dicotomías entre poseer un cuerpo y carecer de él, y la vida y la muerte, son cuestiones muy presentes en las narrativas, convirtiéndose en los ejes axiales sobre los que pivota incluso el tiempo narrativo, por ejemplo, la falta de mente, alma o inteligencia en María de *Metrópolis* (1927) o la falta de cuerpo en Samantha de *Her* (2014). De este modo, la temática sobre la vida, la corporalidad y la tecnología son los principales significantes que conforman las unidades de construcción, entendidas estas como “una unidad que engloba todo un conjunto de relaciones; una unidad significativa” (Mitry, 1900, p. 22), lo que permite trabajar con los principales elementos que elaboran la cadena significativa y extraer los dilemas que surgen al respecto.

2.3.2. El cine de ciencia ficción y los mundos ficcionales

La ciencia ficción es un género perteneciente a la ficción especulativa, la cual engloba a los géneros de ficción más fantásticos como la fantasía, el terror o la ficción utópica. Aunque existe un gran debate acerca de cuándo tuvo lugar el primer texto especulativo, existe un consenso acerca de que en la cultura occidental el origen de la ciencia ficción se encuentra en la literatura a partir de la obra *Frankenstein o el moderno Prometeo* de Mary Shelley (1818) (Núñez Ladeveze, 1976; Barceló, 2008), y se llevó al cine de manera casi paralela al desarrollo del medio, de hecho se pueden encontrar producciones ya en el cine primitivo con lo que se ha considerado como el germen fantasioso o no-realista (Núñez Ladeveze, 1976). Este género propone una versión

fantasiosa de la realidad relacionada con los avances tecnológicos y científicos. Normalmente, queda contextualizada en tiempo presente en el país de origen o propone una hipótesis de futuro, aunque en ocasiones existe la posibilidad de viajar en el tiempo o de visitar territorios extraterrestres.

Si bien ese interés por las investigaciones de vanguardia nutre sus argumentos, el cine de ciencia ficción ofrece, en líneas generales, una visión negativa del futuro sobre la relación entre la humanidad y la tecnología. Esa corriente podría interpretarse como una puesta en guardia contra el sueño utópico y ha generado las llamadas “anti-utopías (identificadas también con el neologismo “distopía”)” (Barceló, 2008) o la “contrautopía o utopía negativa” (Núñez Ladeveze, 1976). Por esta razón, no va a ofrecer proyectos de armonía universal sino su espectro: aflorará la cara oculta de la fe en la tecnología y el progreso, siendo los temas más recurrentes los mundos y las sociedades futuras indeseables.

Una de las figuras más tópicas en este género es el científico-investigador, quien construye algún mecanismo o fenómeno de enorme poder y transcendencia que pone en peligro a la humanidad, y la figura del robot (en sus variantes: autómatas, ciborg, inteligencia artificial...) que suele ser una creación del primero. Este tipo de producciones reflejan el temor social ante los avances científicos y la capacidad del ser humano de continuar controlándolos. Por esta razón, “la ciencia ficción ha sido un campo fértil de experimentación sobre la alteridad” (Lefanu, 1988, p. 33) en donde se ofrecen muchas posibilidades de explorar al Otro, que suelen estar encarnados por extraterrestres, o por lo que incumbe a esta investigación, por personajes que portan consigo algún tipo de tecnología necesariamente controlable.

Tanto la ficción especulativa como, concretamente, la ciencia ficción han estado presentes en los inicios del cine y han formado parte de su desarrollo. En primer lugar, cabe recordar que el cine se desarrolla en un momento de aperturismo de representación burgués con las perspectivas albertianas. Esto implicaba una jerarquización del mundo, dotarlo de un orden para después provocar una sensación al espectador de estar viendo un *trozo* de realidad. Este proceso histórico complejo “confortablemente asentado en el representacionalismo burgués y en lo que el autor llama la “ideología frankensteiniana”- hizo posible la idea misma del cine como arte y como un lenguaje” (Burch, 1981, p. 09). En el cine de ciencia ficción, obviamente, lo que se intenta es *transportar* al espectador a una realidad distinta. Sin embargo, esta cuestión no está reñida con el intento de hacer creíble y verosímil las alternativas distintas a la realidad, ya que el objetivo es que el espectador acepte un pacto ficcional. Una de las mayores problemáticas que se desarrollan en este pacto ficcional es acerca de la semántica, es decir, del significado, de cómo los espectadores aceptan este mundo paralelo pese a su evidente falsedad. Toda ficción desarrolla una propuesta de realidad, sin embargo, la ciencia ficción especialmente crea un mundo semánticamente distinto al mundo real, y que es creado por cada texto de ficción y solamente se accede a él a través del discurso (Doležel, 1998). Por este motivo, la ciencia ficción puede alterar enormemente las leyes físicas y gravitatorias del mundo real sin que por ello el espectador haya dejado de aceptar dicho pacto ficcional. Doležel propone distintas mímisis planteados por el texto, siendo la más explotada por la ciencia ficción la “mímisis de mundos posibles”, en donde el mundo ofrecido es una entidad autónoma que no depende de referentes extratextuales, pero que, durante la proyección del filme, alcanza un nivel ontológico equivalente a la realidad. Este autor plantea que cada mundo ficcional es una posibilidad (1998) que existe en la medida en la que el espectador acepta su existencia y lo reconstruye en su mente durante la proyección.

Ante este género, el espectador es consciente, más que nunca, que está accediendo a un pacto ficcional en el momento en que se inicia el filme. Sin embargo, en esto mismo consiste la gran capacidad de absorción del cine: gracias a los mecanismos lingüísticos internos se construye un mundo ficcional que teniendo referentes de la “realidad tangible”, es capaz de transportar al espectador hacia el “viaje inmóvil” (Burch, 1981) dentro de la pantalla.

Como se ha dicho, al mundo ficcional solamente se puede acceder a través del texto fílmico: “a los mundos posibles se accede a través de canales semióticos” (Doležel, 1998, p. 43), por tanto, se accede a ellos a través de los signos textuales. El mundo real (según el contexto –o realidad- a la que se refiera) está involucrado necesariamente en la formación de los mundos ficcionales. De este modo, el referente real está presente en su estructura interna y en la coincidencia de signos interpretables por el espectador, por ejemplo, el lenguaje, las formas, las estéticas, etc. La ciencia ficción conserva la misma codificación del lenguaje fílmico que otros géneros, por ello, la coherencia interna, la verosimilitud y la continuidad espacial y temporal se mantienen. Aunque ésta última sea más compleja en este género, la narrativa transporta al espectador hacia un ritmo interno propio y provoca que, por muy dispares que sean las ubicaciones y los tiempos, exista coherencia gracias a una narrativa que le da forma. Piénsese en los viajes en el tiempo, en máquinas transportables, en universos paralelos, etc.

Existe una tendencia a pensar que la ciencia ficción no es representada con el modo de representación institucional (MRI) o que se encuentra al margen del aparato ideológico del cine y que propone la posibilidad de apartarse de la realidad para viajar a universos insólitos e inauditos, habiendo sido interpretado erróneamente como un género apolítico o *neutral* con respecto al contexto en donde se produce. No obstante, es todo lo

contrario (Flynn, 2016), ya que este género cinematográfico nace con el germen fantástico, como se verá a continuación. Cabe recordar que todo filme es puesta en escena, no importa cuál sea el género al que pertenezca³⁵, por tanto, hablar de cine implica hablar necesariamente de representación y de ficcionalización. Por esta lógica, el cine de ciencia ficción es “dos veces irreal”: por lo que representa (contenido fantástico o no-real) y por la manera como lo representa (puestas en escena, en cuadro, montaje...): “en el cine, representante y representado son los dos ficticios. En ese sentido, cualquier película es una película de ficción” (González, 2002, p. 138).

2.3.3. La ideología presente en los universos de la ciencia ficción

Lo que la cámara registra, de hecho, es un mundo vago, sin formular, sin teorizar y sin pensar de la ideología dominante. El cine es uno de los lenguajes a través del cual el mundo se comunica a sí mismo. Constituye su ideología porque reproduce el mundo tal como se experimenta cuando se filtra a través de la ideología (Easthope, 1993, p. 46)

El cine de ciencia ficción ha funcionado como una síntesis de múltiples elementos que configuran las obras filmicas y mezclan una situación irreal normalmente en forma de sociedad futura tecnocrática negativa con una necesidad de vuelta al orden o de mejora de este dentro de ese mismo fantástico. Pero al mismo tiempo pretenden funcionar como mensajes de advertencia a la población sobre qué puede suceder si algunos elementos de

³⁵ La delimitación de los dos grandes bloques de los géneros cinematográficos (discurso ficcional – discurso documental) se apoya en el diferente efecto de sentido que producen en el espectador durante la lectura del filme (Carmona, 1991). Sin embargo, no hay que olvidar que en ambos bloques hay ficciones construidas cuya diferencia recae en lo que su estructura formal propone como posible.

la realidad dejan de estar en el orden normativo. Los elementos más xxx se han venido representando a través de dos categorías: tecnología y género.

Desde los años ochenta, se inician una serie de análisis críticos enfocados en el cine de ciencia ficción que comparten una misma línea de pensamiento y es la insistencia en llamar la atención sobre la presencia de cierta ideología en el constructo de la imagen fílmica. Al mismo tiempo, surgen desarrollos teóricos que explican cómo las élites dominantes han utilizado dicho género para reafirmar su posición social y fomentar las relaciones de poder. La ciencia ficción se convierte en un campo de cultivo para la división de la sociedad en dos polos opuestos en donde un determinado grupo se presenta como salvador del caos provocado por los distintos elementos que confluyen en la narración cinematográfica. Para entender el cruce entre ideología y cine se mencionarán los postulados de Louis Althusser y se vinculará con la ciencia ficción hasta llegar a las críticas más específicas.

Partiendo de críticas filosóficas marxistas, Althusser (1970) define la ideología como una organización particular de prácticas significantes que constituye a los seres humanos en sujetos sociales y que produce las relaciones vividas por las que tales sujetos están conectados a las relaciones de producción dominantes en una sociedad. La ideología es interpretada en un sentido más amplio, y argumenta que, como término, cubre todas las distintas modalidades políticas de tales relaciones, desde una identificación con el poder dominante a una posición opuesta a él.

La ideología sólo existe por el sujeto y para los sujetos. O sea: sólo existe ideología para los sujetos concretos y esta destinación de la ideología es posible solamente por el sujeto: es decir por la categoría de sujeto y su funcionamiento (Althusser, 1970, p. 200).

Partiendo del término marxista “superestructura”, cuya naturaleza es *relacional* y su funcionalidad consiste en designar “la manera en que ciertas instituciones sociales actúan de “sustento” de las relaciones sociales dominantes” (Eagleton, 1976, p. 116), cabe preguntarse si el cine es un fenómeno superestructural. Terry Eagleton afirma que la respuesta “es a veces sí y a veces no” (1976, p. 116), pues existen determinados aspectos en las películas que suscriben las relaciones de poder existentes, y que, por lo tanto, se pueden considerar superestructurales.

Desde el inicio del cine de ficción se han podido comprobar cómo, detrás de una imaginaria fantástica, se esconden estructuras de valores que informan y subyacen, con una clara intención de reforzar la estructura de poder y las relaciones de poder vigentes en la sociedad. A lo largo del desarrollo de las tramas, la misma naturaleza de la tecnología y de la ciencia provoca que se planteen cuestiones que engloban a todo un orden establecido. La estructura básica del MRI consiste en plantear un orden inicial, un problema que surge y que amenaza la tranquilidad, alguien que lo solventa y un final de vuelta al orden, o una aparente mejora en las condiciones de existencia. No es lo mismo una amenaza al orden en un melodrama que en la ciencia ficción, pues las tramas sentimentales y sociales se repiten a diario en nuestras vidas, sin embargo, por muy individualista que se plantee la aventura en la ciencia ficción y por poco que se pretenda cambiar el contexto, el espectador siente una amenaza a sus creencias más profundas. Por ejemplo, en *E.T. The Extra-Terrestrial* (1982), en donde un niño se encuentra con un extraterrestre: o importa la cantidad de personas que estén implicadas en la trama porque el hecho de que habite un alienígena en una casa es suficientemente desorbitado para que se desee una vuelta a la normalidad. Y es ese mismo miedo a lo incontrolable y cuya existencia misma ya supone una amenaza al orden establecido lo que se debe de devolver a su sitio. Por ello, “las tramas en la ciencia ficción están diseñadas para reforzar el *statu*

quo de la clase dominante” (Eagleton, 1976, p. 178), Si a esto le añadimos que son normalmente los personajes masculinos (hombre occidental-blanco) los encargados de llevar a cabo tales objetivos, se puede afirmar que la ciencia ficción está diseñada para reforzar el sistema patriarcal, como se comprueba con los análisis del corpus fílmico.

Vivian Sobchack (1987) realiza una historiografía de la ciencia ficción y hace un seguimiento ideológico de las películas más importantes. Concluye en que el cine *mainstream* no tiene ninguna intención de plantear una visión crítica de la realidad ni ofrecer alternativas al orden mundial, sino todo lo contrario:

Las películas de ciencia ficción siempre están historiadas sobre la base de su (y nuestra) propia cultura norteamericana; en el presente económico, tecnológico, social y lingüístico de su producción, en las estructuras ideológicas que dan forma a sus concepciones visuales y visibles del tiempo, del espacio, del afecto y de las relaciones sociales (Sobchack, 1987, p. 38).

Las películas no dejan de revelar su dimensión política. Existen opiniones que afirman que incluso los efectos especiales en la ciencia ficción cumplen una función ideológica (Stern y Matlock, 1980), ya que representan el modo en que las sociedades capitalistas avanzadas construyen un mundo de apariencias, de simulacros, que se adelanta al pensamiento humano y que se escapa del entendimiento (Kuhn, 1990). Michael Stern (1990) afirma que es un modo de mostrar cuáles son las categorías de reflexión autorizadas en nuestra cultura y cuáles no. Por lo tanto, este género ha jugado con los límites de la imaginación y de la realidad en el discurso visible, pero aplicando referencias éticas y estéticas reconocibles para el espectador.

Sin embargo, los avances tecnológicos pueden llegar a resultar muy beneficiosos para la sociedad si no son las clases dominantes las que se apoderan de ellas, tal y como apuntaba Haraway (1991). Los distintos poderes, conscientes de que la sociedad puede percatarse de este hecho, proponen una visión falsa de la tecnología y casi hegemónica en los discursos de ciencia ficción. La crueldad y la traición de la inteligencia artificial pueden llegar al ser humano a vivir en un territorio dominado por las máquinas. Michael Ryan (1990) ha estudiado la tecnofobia en el medio y aprecia que es un mecanismo de control psíquico destinado a generar rechazo a la población sobre el empoderamiento que le supone la apropiación tecnológica, pero no con el fin de rechazar su adquisición y uso, sino para seguir las instrucciones y directrices de cómo debe usarse, desalentando la búsqueda de empleos alternativos y en defensa de los intereses de las clases populares. Las escenas de caos, muertes masivas y dolor provocados por las máquinas son continuas; por lo tanto, cabe ser precavido ante el acercamiento y la espontaneidad con la tecnología.

En esta línea, Ryan argumenta que la tecnología ofrece en pantalla *a priori* una metáfora de la “institución artificial” que es la propia sociedad. La imaginería tecnológica representa la coerción social que desde la superestructura se impone para dar forma al mundo social en donde vivimos: observación continua, manipulación y castigo, por ejemplo, esto queda ilustrado en *Tiempos modernos* (*Modern Times*, 1936) de Charles Chaplin. No obstante, en muchas ocasiones, antes de que termine el filme, la solución ante el desorden provocado por la tecnología es una acción conservadora que viene a recordar al espectador la necesidad de que existan instituciones que velen por la seguridad y que legitimen el uso de ciertos aparatos frente al peligro que podría suponer relacionarse con la máquina sin regulaciones o alternativamente al uso destinado. Ryan pone como ejemplo la película *La fuga de Logan* (1976) en donde la solución tendría que haber sido una acción colectiva, sin embargo, se apuesta por el individualismo. En suma, hay una

tendencia en las películas de ciencia ficción a “servir como telón de fondo, como ningún otro género, a nuestra actitud hacia lo real” (Telotte, 2001, p. 59).

2.4. Perspectivas del análisis filmico: intertextualidad, teoría del discurso y feminismo

En el cine de ficción confluyen varias amalgamas de códigos y símbolos que cobran vida narrativa en el montaje, lo que da lugar a lo que podríamos denominar el metadiscurso de la obra cinematográfica. En su interior pueden habitar discursos de índole menor, como mensaje subyacente a la ideología del discurso. Dicho fenómeno se intensifica significativamente en el caso de la ciencia ficción.

Este enfoque se convierte en un punto de partida ideal para aplicar un análisis desde la teoría del discurso que aquí empleamos porque no solo se centra en el contenido de las historias, sino que también desentraña las estructuras subyacentes que dan forma a la experiencia cinematográfica. La teoría del discurso de Michel Foucault (1971) también tiene un sentido y objetivo metodológico además de descriptivo o de explicativo. Esta técnica de metodología plantea una manera de abordar los análisis y nos invita a considerar cómo el lenguaje y las representaciones visuales en el cine, los significados que transmiten también configuran relaciones de poder en las realidades sociales -de ficción- que construyen. Al analizar las narrativas de ciencia ficción desde esta perspectiva permite desentrañar cómo los discursos presentes en estas historias reflejan y perpetúan ciertas ideologías (Lefanu, 1988), así como también cómo pueden servir como herramientas para resistir o subvertir esas mismas estructuras de poder. De este modo, al integrar las categorías del análisis narratológico con el análisis foucaultiano del discurso

se abre un espacio para explorar las complejas interacciones entre representación, poder y conocimiento en el contexto de nuestro corpus filmico.

Especialmente pertinentes para nuestro estudio son algunas consideraciones de Foucault, como la idea de que el poder está intrínsecamente relacionado con el conocimiento; es decir, lo que se considera *verdad*. La importancia del contexto histórico en la producción de cualquier discurso nos parece también muy pertinente, ya que aquellos no existen de forma aislada, sino que están interrelacionados y provocan una insondable intertextualidad, usando sus palabras. En este sentido, la ficción audiovisual se erige como un espacio privilegiado para la exploración y la reflexión sobre la realidad, donde las imágenes y los sonidos se entrelazan para crear significados que trascienden el mero entretenimiento. Esta capacidad del cine para articular narrativas complejas y multifacéticas no solo conlleva que funcione como un contenedor de ideologías, sino que también permite al espectador participar activamente en la construcción de su interpretación, funcionando como un espejo sobre su propia posición dentro de las estructuras sociales de poder. De este modo, cabe atribuir al cine la capacidad de modular lo social, al ofrecer una plataforma para la discusión y la crítica. Por este motivo, numerosos acercamientos priorizan los aspectos discursivos y semióticos del cine, analizando cómo las elecciones estéticas y narrativas influyen en la representación final. En el caso del cine de ciencia ficción, esto implica examinar cómo las películas pueden perpetuar o desafiar estructuras de poder. En la presente investigación, los análisis filmicos exploran cómo se refuerzan estereotipos de género o raza, y cómo se presentan alternativas a estas narrativas dominantes (García *et al.*, 2024).

En esta línea, los estudios filmicos son cruciales para entender cómo las historias, los arquetipos de personajes, la construcción de mundos alternativos y la temática

tecnológica se entrelazan en los filmes seleccionados. Como afirman Jacques Aumont y Michel Marie (1990), lo que confiere al cine su identidad como medio no es la conformación de un lenguaje propio, sino la fragmentación interna, al ser una combinación específica de códigos, de tipo heterogéneo y no específica del mismo discurso cinematográfico. Aumont y Marie (1990) partiendo de las propuestas greimasianas proponen un enfoque sistemático para analizar personajes, sugiriendo que estos pueden ser analizados en términos de sus funciones dentro de la narrativa, que el hilo que cose a los personajes es “las relaciones que se establecen entre ellos [las cuales] no son aleatorias, sino que obedecen a un esquema dado” (Aumont y Marie, 1990, p. 143).

La evolución de los personaje y las características visuales son de gran utilidad a la hora de desentrañar diferentes elementos en nuestros análisis, ya que la ciencia ficción por su propia idiosincrasia es un mezcla de múltiples elementos (referencias históricas, políticas, sociales, literarias...) y mezcla distintos ámbitos (humano, animal, tecnológico...). Se podría afirmar que el cine de ciencia ficción no es conformista en sus puestas en escena, es más, la riqueza audiovisual y referencial es mayor que en otros géneros cinematográficos. Cada detalle de la decoración, el attrezzo, la música, etc. están sumamente cuidados en pro de comunicar al espectador el modo concreto en que el filme construye la dimensión especulativa del género, lo que conlleva determinados mensajes subyacentes cargados ideológicamente.

Casetti y Di Chio (1991) proponen varios métodos de definición y reconocimiento de los personajes, pero será de especial pertinencia recoger una propuesta que, en realidad, es una reformulación de Greimas como actante (1982) que a tu vez es una variación de Propp como arquetipo (1928) el de reconocer “al personaje como rol”

(p. 182), para sacar “a la luz los nexos estructurales y lógicos que lo relacionan con otras unidades (...) [sería] un elemento válido por el lugar que ocupa en la narración y la contribución que realiza para que ésta avance (Casetti y Di Chio, 1991, p. 183). En esta línea, y teniendo presente la importancia de la vestimenta, la caracterización y otros elementos visuales venidos de los personajes en las películas seleccionadas, empezando por las mujeres autómatas, los autores consideran la indumentaria significativa para definir la identidad del personaje, su desarrollo interno, sus relaciones de conflicto, y su situación en el contexto histórico y tiempo narrativo para crear una atmósfera coherente.

En el caso de nuestro corpus fílmico, el estudio de las relaciones entre los personajes es esencial, habida cuenta de las peculiaridades que contienen estas películas, pues los humanos interactúan con personajes tecnológicos o ciborgs proporcionar capas adicionales de significado e interpretación.

En este sentido, cabe destacar la ilustrativa clasificación que Casetti y Di Chio llevan a cabo para analizar relaciones de dualismos a partir de las obras de autores fundamentales, en este caso Greimas (1966). Entre las diversas propuestas, en el apartado de personaje como actante, explican la frecuente pertinencia de estos modelos de relación entre personajes, lo cual definen del siguiente modo:

El Sujeto cuando se mueve hacia el Objeto para conquistarlo (dimensión del deseo), y a la vez como aquel que, moviéndose hacia el Objeto actúa sobre él y sobre el mundo que lo rodea (la dimensión de la manipulación). Esta doble actitud lo llevaría a vivir cuatro momentos recurrentes: activa una *performance* (es decir, se mueve concretamente hacia el Objeto o actúa concretamente sobre él y sobre cuanto se interpone en el camino hacia su meta: de hecho, lo vemos siempre empeñado en desplazamientos, pruebas, decisiones, cambios, etc.); está dotado de una «competencia» (es decir, está en

condiciones de ir hacia el Objeto y de intervenir sobre él) (...) actúa sobre la base de un mandato (si tiene que moverse hacia el Objeto es porque algo o alguien lo ha invitado a moverse) y como consecuencia de su acción, finalmente, obtiene una «sanción» (una retribución-recompensa o, más raramente, una detracción-punición, que establecen la calidad de los resultados conseguidos) (Caseti y Di Chio, 2015, p. 164-165)

Por lo tanto, el Objeto representa el objetivo hacia el que se dirige el Sujeto, actuando como una meta o terreno de conquista, y puede clasificarse como objeto-instrumento u objeto-meta. A partir de esta relación principal, se desarrollan ejes auxiliares que estructuran las acciones en la historia, representación especialmente presente en el cine de ciencia ficción, siendo las ciborgs, las autómatas o las mujeres quienes serían el objeto-meta de un modo más evidente, o incluso conceptos abstractos como la libertad o la verdad³⁶. Uno de estos ejes auxiliares es el de la comunicación, que se define por la oposición entre el Destinador (quien origina la acción) y el Destinatario (quien recibe el Objeto) (Greimas, 1982). Este eje actúa como un canal a través del cual se desplaza el Objeto, influenciando los movimientos del Sujeto, el cual es crucial en la ciencia ficción. A menudo, el Destinador puede ser una figura autoritaria (como una corporación o un científico) que controla el acceso al Objeto, mientras que el Destinatario puede ser el propio Sujeto que busca liberarse de estas restricciones. Asimismo, la oposición entre adyuvante (quien ayuda al Sujeto) y oponente (quien impide su éxito) es un tipo de relación que suele invertirse en la ciencia ficción, mostrándonos que las líneas entre héroes y villanos son a menudo borrosas. La estructura narrativa se basa en una dinámica de conflicto manifestado o no (la batalla) y en relaciones contractuales

³⁶ Por ejemplo, en películas como *Blade Runner* (1982), los replicantes (ciborgs) son tanto objetos de deseo para los humanos como símbolos de la lucha por la identidad y la libertad.

(promesas, pactos), reflejando un enfrentamiento entre Deseo (lograr el Objeto) y Ley (prohibiciones que impiden alcanzarlo) (Greimas, 1982)³⁷.

2.4.1. La intertextualidad

Desde sus orígenes, en las producciones cinematográficas han operado diversos tipos de intertextos, de acuerdo con Julia Kristeva (1978), quien parte del concepto de intersubjetividad propuesto por Mijaíl M. Bajtín en la primera mitad del siglo XX, cuando analiza la relación entre los discursos oficiales y monológicos, y lo carnavalesco, lo grotesco y lo dialógico. sobre la intertextualidad de Kristeva Antonio Mendoza Fillola (2008) explica que:

Cada lector posee un intertexto personal; es decir, el lector va componiendo su competencia lecto-literaria a modo de un *mosaico* (por utilizar el término metafórico empleado por J. Kristeva) de citas y de referencias -más o menos amplio, según los conocimientos y experiencias que acumula su intertexto lector [el intertexto de cada lector] (...) Ese *mosaico o puzzle* está integrado por las aportaciones consolidadas, sedimentadas de sus lecturas previas, de sus experiencias literarias y de sus conocimientos (...).

Cada “intertexto lector” tiene distintas características, porque los elementos integrantes proceden de los particulares conocimientos y de las específicas lecturas acumuladas por un receptor concreto; este hecho también motiva que cada lector posea

³⁷ Este enfrentamiento es evidente en películas como *Gattaca* (1997) de Andrew Niccol, donde los personajes luchan contra un sistema genético opresivo para alcanzar su potencial humano.

un cierto nivel de desarrollo de su competencia literaria y de su “intertexto lector” (Mendoza, 2008, párr. 53-54).

Algunas consideraciones de interés se derivan de esta propuesta para analizar los textos. Por una parte, cada autor o autora que analiza una película, lo hace desde su perspectiva y sus intereses, que interactúa con su bagaje cultural y personal; por otra parte, las películas de ciencia ficción (las cuales parecen a veces un collage, un mosaico de citas que diría Kristeva (1978)) es la consecuencia también del ejercicio de intertexto del autor, que en el caso de los relatos cinematográficos incluyen a numerosas individualidades, desde el director al guionista, pasando por los productores, los diseñadores de artes, iluminadores, etc. Todos ellos referenciar, o “plagiar”, consciente e inconscientemente, obras anteriores, pues desde esta perspectiva es evidente que no existe creación *ex nihilo*.

Desde la irrupción de la intertextualidad de Kristeva en el marco de la semiótica, se establece una conexión entre la lingüística y las ciencias de la comunicación, ya que este concepto funciona no solo para establecer conexiones entre obras de distintas disciplinas, sino también para propiciar el diálogo entre ellas (Macedo, 2008). Esta idea es tomada por otros autores estructuralistas como Ronald Barthes, Linda Hutcheon o Gérard Genette. Este último la categoría genérica de la transtextualidad³⁸ dentro de la cual ubica la hipertextualidad, entendida como una relación de copresencia entre dos o más textos (1986), por lo que no se corresponde con el uso que se da en el ámbito del postestructuralismo, heredero de Kristeva.

³⁸ G. Genette (1986) define el hipotexto se cómo el texto que puede ser discernido como la fuente primordial de significado de un segundo texto, conocido como hipertexto. Las estrategias que el autor puede tener para generar hipertextos a partir de específicos hipotextos son variadas y multidisciplinarias. Genette sostiene que la hipertextualidad guarda una estrecha relación con otras modalidades de transtextualidad. Por ejemplo, exhibe un elevado grado de metatextualidad al establecer la conexión entre dos textos.

2.4.2. La pertinencia de las teorías filmicas feministas

Una vez se ha mostrado la no neutralidad del género de ciencia ficción en el cine género filmico por muy diversos que sean los elementos que confluyen en la película, resulta pertinente justificar las razones que nos llevan a recurrir a la perspectiva feminista en la presente investigación.

Las Teorías Fílmicas Feministas en el cine se desarrolla de forma paralela al auge de la producción teórica feminista, sobre todo a partir de los años sesenta, la cual se centra en los ámbitos social, político y económico, y a la vez, también desarrolló una producción académica importante en relación con el análisis de los medios de comunicación, en especial el cine (Rosen, 1973; Melon, 1974; Haskel, 1975; Kaplan, 1983; Kuhn, 1991).

El conjunto de prácticas y discursos críticos que se identifican como Teorías Fílmicas Feministas tienen como uno de los objetivos más importantes desenmascarar las relaciones de poder que a través de los discursos cinematográficos se constituyen, debido a que consiguen penetrar en el imaginario social. Este grupo de teóricas parte ya de la hipótesis de que la feminidad es una construcción creada por los discursos hegemónicos occidentales, una imagen construida de manera arbitraria, contradictoria y simbólica. Conciben el cine como un proceso de generación de significados y de sentidos, y consideran que la perspectiva de los directores, los guionistas y los productores determinará el resultado final de su creación. Desvelan como la máquina cinematográfica puede (re)producir a *lo femenino* como categoría construida que benefician a una determinada ideología. Estos estudios filmicos brindan la posibilidad de abordar los filmes en términos de análisis textual y como resultado del contexto sociocultural en

donde surge (Clúa, 2008). En esta línea, insisten en establecer una relación entre los cambios socioculturales que se producen en la sociedad y la respuesta que el cine, como tecnología social y de género, tiene frente a ellas. Algunas autoras, como Molly Haskell, coincide en una explicación histórica y sociológica para comprender los cambios que se producen en el contenido cinematográfico: “The closer women come to claiming their rights and achieving independence in real life, the more loudly and stridently films tell us it’s a man’s world” (Haskell, 1975, p. 363). Este marco de estudio continua teniendo gran utilidad y vigencia, pues las estructuras de poder se transforman.

2.4.2.1. El placer visual en el cine y las robóticas mujeres

Teniendo en cuenta este marco de referencia, una de las herramientas de análisis que adquiere de otras disciplinas fue desde la perspectiva psicoanalítica, que aporta una amplia visión sobre la cuestión de la mirada y la recepción cinematográfica para tratar de concebir cómo se consigue el placer o el goce en el espectador. Una de las primeras conclusiones a las que llegan estas teóricas es que los modelos dominantes en el cine descansaban en el eje del deseo masculino. El influyente texto de Laura Mulvey, *Visual pleasure and narrative cinema* (1975), enriquece este planteamiento. Su análisis sobre la mirada masculina y el placer visual para el espectador supone el punto de partida para la posterior crítica feminista de cine que pasa a preocuparse por las cuestiones del placer visual, las espectadoras y la identidad de género. Su estudio, de orientación freudiana, se interesa por las representaciones cinematográficas de la *mujer* y establece una relación entre la función de la mirada en la sociedad patriarcal y el modelo hegemónico de representación. En este ensayo, se puede apreciar una influencia de los postulados de Jacques Lacan y de Louis Althusser en sus postulados del carácter genérico de la narrativa

y del punto de vista en el cine clásico de Hollywood. Este análisis pertenece a una etapa inicial y ha sido objeto de numerosas revisiones. Sin embargo, en nuestra opinión, sus postulados se presentan como útiles y necesariamente aplicables a películas, pues Mulvey, es la colocación de la mirada lo que define el cine y rige la representación de las mujeres. Ellas pasan a ser objeto de la mirada y los hombres son poseedores de la mirada. La “magia” del cine consiste, así según la autora, en un placer visual basado en la diferencia sexual porque convierte a la *mujer* en un espectáculo, un simple objeto de deseo, tomando a mirada masculina como la determinante, ya son sus fantasías las que se proyectan sobre la figura femenina. Las mujeres son al mismo tiempo miradas y exhibidas, son la parte erótica. El cine ha empleado su potencial voyeurístico para evidenciar a la mujer como 'ser-mirada-idad' (*to-be-look-at-ness*) (Mulvey, 1975). La presencia del cuerpo femenino es un elemento indispensable del espectáculo en los films narrativos corrientes, “aunque su presencia visual tiende a funcionar contra el desarrollo de una línea argumental, congelando el flujo de la acción en momentos de contemplación erótica” (Mulvey, 1975, p. 04). Las películas seleccionadas, especialmente *Ex Machina* (2015), replican este modo de representación llevado al extremo.

III. HISTORIZACIÓN DEL CINE DE CIENCIA FICCIÓN Y ANÁLISIS DE LAS PELÍCULAS PRIMITIVAS

3.1. Genealogía del cine de ciencia ficción: películas primitivas

En Estados Unidos, Thomas Alva Edison, un empresario, inventor y «patentador» prodigioso, rueda lo que se podría considerar su primera película³⁹ en el año 1893, al inventar un aparato llamado kinescopio⁴⁰, que está ideado, en un principio, para hacer presentaciones comerciales a velocidades de hasta 46 fotogramas por segundo. Un año más tarde, en Francia, los hermanos Auguste Lumière y Louis Lumière desarrollan, con un interés científico y experimental, el cinematógrafo, entendido curiosamente como “la grafía del movimiento”⁴¹. En marzo del 1895 presentan su primera película *Salida de los obreros de la fábrica (La sortie des ouvriers des usines)*, considerada oficialmente el punto de partida de lo que se podría llamar cine tal y como se le conoce hoy en día⁴². Los Lumière quieren demostrar que el movimiento puede ser representado en imágenes, por ello, en soporte celuloide muestran un filme realizado fotograma tras fotograma y lo proyectaron frente a un público el 22 de marzo de 1895 en la Sociedad Francesa de Fomento de la Industria Nacional. De esta manera, inician el concepto de sala de cine y obtienen un gran éxito. En la película, se puede observar que el cine primitivo en sus comienzos es espontáneo, los planos son de campo abierto por los márgenes, con muchos

³⁹ *Blacksmith Scene #1* es un cortometraje dirigido por William K.L. Dickson, un inventor escocés-francés que trabaja para T. A. Edison en sus estudios Black Maria. Tiene una duración de 36 segundos, es la primera película mostrada en exhibición pública a través de un kinescopio el 9 de mayo de 1893 y es el primer filme donde los actores interpretan un papel durante 24 segundos.

⁴⁰ Edison lleva a cabo el diseño electromecánico mientras en uno de sus laboratorios uno de sus empleados, William Kennedy Dickson, por aquel entonces el fotógrafo oficial de la compañía de Edison, trabaja en el desarrollo fotográfico y óptico. Es por lo que gran parte del mérito de la invención pertenece a Dickson (Dickson, 1895; Spehr, 2011), aunque este hecho va a ser una constante en obras e inventos vinculados a Edison.

⁴¹ El **quinetoscopio** es diferente al cinematógrafo en la técnica de la reproducción y, además, es incómodo, pues el espectador debe de estar agachado para mirar dentro de “la caja” y la visión es individual y pequeña. El cinematógrafo, en cambio, permite las proyecciones públicas y amplias, muy parecido al cine actual.

⁴² Hubo 3 intentos para rodarla, pero la versión más conocida ha sido interpretada erróneamente en ocasiones como una grabación de unos obreros saliendo de la fábrica sin haber sido avisados, es decir, como un periplo de carácter etnográfico. Sin embargo, a pesar de presentar actualmente un interés antropológico (como otros filmes de los Lumière y de otros realizadores de la época), los obreros y las obreras de la fábrica sí que estaban sobre aviso, por lo que estamos atendiendo a una película documental que fue rodada con el consentimiento y el conocimiento de quienes aparecen. Las personas no eran actores ni actrices, sino auténticos trabajadores de esa fábrica, pero durante el rodaje actuaron levemente para evitar el tumulto en la salida manteniendo el orden y no chocando con los compañeros. De este modo, la cámara fija podía captar una mejor puesta en escena. También aparecen vestidos y vestidas con ropa elegante que no solían llevar en sus salidas de la fábrica.

elementos en la imagen a la vez y una exterioridad debido a la fijación de la cámara, la ausencia de relación de continuidad entre los planos (o *raccord*) y de progresión narrativa, siguiendo a numerosos analistas, entre ellos Noël Burch (1981), Tom Gunning (2006) o Christa Blümlinger (2006). Estas características dan la sensación de que las imágenes han capturado un *trozo* de realidad, por lo que también pasa a llamarse “cine de mostración”, frente a lo que se denominará “cine de atracciones” (Burch, 1987).

En esta época, los creadores y los productores (roles ejercidos por la misma persona en muchas ocasiones) presentan un interés en explotar la novedad y rivalizar con la competencia, no solamente en la misma zona geográfica como, por ejemplo, París, sino también a escala internacional. Un ejemplo de ello son las patentes que Edison registra para que los hermanos Lumière no exploten el cinematógrafo en Estados Unidos⁴³. Su objetivo primordial consiste en sacar el máximo rédito posible sin reflexionar demasiado sobre el impacto de este nuevo medio. Por lo tanto, las novedades técnicas y estéticas tienen como fin mejorar la experiencia del espectador y obtener una mejor recaudación. Uno de los atractivos cabales que presentaba esta novedad es la sensación de realismo, por ello se esfuerzan en superar la dificultad de cómo “coser” la imagen al espectador y establecer mecanismos para lograrlo⁴⁴.

⁴³ Cuando Edison ve en Nueva York el éxito de una exhibición del cinematógrafo, rediseña su aparato para que pueda proyectar en sala y lo patenta. Los Lumière se niegan a pagarle las patentes y, en consecuencia, no pueden proyectar más en Estados Unidos, pues sus máquinas no pueden pasar la aduana. Este es el germen de una industria proteccionista en Estados Unidos que se abre más tarde camino en Europa.

⁴⁴ En los inicios del cine, podemos observar un desplazamiento de los actores a los laterales poco justificado, frontalidad, escasa profundidad de campo en los interiores, exceso de actores en cada plano, etc., podría semejarse aún a una obra de teatro. Se quiere trabajar en el “realismo” de la imagen por la fascinación que despertaba en el espectador, así que poco a poco se introducen técnicas para estos “procesos de codificación” (Comolli, 1971 para mejorar la claridad narrativa y la inmersión del espectador. El modo de representación institucional (MRI), por oposición al modo de representación primitivo (MRP), según la terminología propuesta por N. Burch, propone cambios tendentes a introducir protagonistas que llevan el liderazgo de la acción, ubicando en una posición central lo más relevante y reducir el número de personajes secundarios. En 1906 surge el primer manual para los actores donde queda prohibido mirar fuera de la escena, que en el cine les impide mirar a cámara (Burch, 1987), ya que se considera una apelación al espectador que anularía la ilusión voyerista de estar mirando por una mirilla. El abandono de la hiperactuación a partir de 1920 a favor del realismo psicológico contribuye también significativamente a la

Sobre la evolución de la representación filmica, tal y como expone Wanda Strauven (2006), ha habido diferentes enfoques a la hora de definir con exactitud el periodo histórico del llamado cine primitivo o de los comienzos. Strauven recoge la visión compartida de André Gaudreault y Tom Gunning, quienes sugieren una distinción entre los dos sucesivos “modes of film practice”: “On the one hand, the “system of monstrative attractions” which covers *grosso modo* the period 1895-1908; and, on the other, the “system of narrative integration” which defines the period 1909-1914.” (Strauven, 2006, pp. 14-15). Estas primeras películas también son estudiadas por Burch, quien considera el cine narrativo “narraciones visuales” (Burch, 1981). Esta transformación supone la fundación del cine como narración cultural y el inicio del desarrollo de los mecanismos lingüísticos internos que permiten transportar al espectador a un mundo distinto, a la realidad *viva* que se muestra en la pantalla. Las películas narrativas dan la sensación de ser mucho más ficcionales de lo que puede ser el “cine de mostración”.

Las películas de ciencia ficción están presentes desde el cine de los inicios, es el segundo medio extraliterario más antiguo de dicho género y, sin duda, el más popular, aunque tal y como apunta Manfred Nagl (1983)⁴⁵, no ha solido recibir una atención crítica ni una revisión histórica satisfactorias. Nagl defiende que la mayoría de los críticos no se han centrado en estudiar el contenido ideológico de este cine y de los productos culturales

formación del lenguaje cinematográfico. Otro cambio es hacer un espacio habitable en la pantalla para que el espectador. Por ello, el MRI pasa a priorizar las localizaciones interiores, en oposición a los exteriores del MRP. Burch a ese fenómeno lo llama “la pulsión mimética”. Un ejemplo que evidencia este hecho es la película *Cita por teléfono* (*Appointment by Telephone*) (1902) de Edwin S. Porter, donde ya se aprecia continuidad espacial (dentro y fuera de la cafetería). Para Burch (1987), el MRP termina su etapa en 1906 y el MRI está totalmente configurado en 1916, con el largometraje de Griffith *Intolerancia* (*Intolerance*), aunque su implantación es el resultado de un proceso progresivo que tienen lugar a lo largo de varios lustros. En todo caso, los historiadores del cine han elaborado distintas interpretaciones de este proceso.

⁴⁵ Nagl *et al.* (1983) en su ensayo *The Science-Fiction Film in Historical Perspective* defiende la importancia de dar una definición genérica de la ciencia ficción y de prestar atención a películas individuales, series de televisión, imitaciones plagiadas, secuelas legítimas, etc. También pretende evidenciar el proceso mediante el cual la industria cinematográfica se consolida primero y luego se convierte en parte integrante de un conglomerado de medios de comunicación masiva que se manifiesta en la comercialización de productos derivados de películas y programas de televisión de ciencia ficción, pero también en el carácter ideológico de esas películas como mercancías.

derivados, olvidando la herencia de la ficción literaria que reciben (de novelas, leyendas, mitos, etc.), ya que la inspiración y la adaptación han estado presentes desde los inicios del cine. Mención especial merecen algunos de los primeros trabajos de una de las realizadoras pioneras, Alice Guy Blaché, con obras, como *Esmeralda* (*La Esmeralda*, 1905), filme de diez minutos basado en la novela de Víctor Hugo *Nuestra Señora de París* (*Notre-Dame de Paris*, 1831), en el que aparece el personaje de Cuasimodo; o *Vida, nacimiento y muerte de Cristo* (*La Vie du Christ*, 1906), de 33 minutos, que versa sobre los textos bíblicos.

3.1.1. El uso de la fantasía como elemento clave para contar historias, el caso de *El hada de los repollos*, de Alice Guy Blaché

Una obra rompedora de ciencia ficción nos llega de la mano de Alice Guy Blaché⁴⁶ en su primera película⁴⁷ *El hada de los repollos* (*Le Fée aux Choux*, 1896)⁴⁸. Asimismo, por lo que incumbe a la ciencia ficción (más adelante, se comentan las diferencias entre la ciencia ficción y la fantasía), introduce elementos que se corresponden con la ficción

⁴⁶ A. Guy está considerada la fundadora del cine narrativo y de la narración cultural por superar el cine de “demostración” de los Lumière y sentar las bases de lo que en el futuro se ha considerado ficción. Casi la totalidad de la historiografía clásica y parte de la moderna atribuyen a Georges Méliès el haber sido el primero en llevar a cabo todas las actividades relacionadas con la realización y producción de un filme, desde su idea inicial hasta su proyección (De Lucas, 2011). Sin embargo, es un hecho histórico constatado que es Alice Guy la primera persona en hacer un cine narrativo y ser, en ese sentido, la primera persona cineasta en realizar cine profesional y mantenerse económicamente solo con este oficio. La historia sitúa a Méliès como el primer director, no como el primer director hombre, y esto se debe a que el historiador G. Sadoul se inventa la subcategoría de “mujer directora” con la finalidad de reservar el título de “primer director” para un hombre. Cuando Guy abandona Francia y se muda a Estados Unidos, llega a competir en Hollywood como productora y directora independiente. Su extensa filmografía (más de 1000 películas confirmadas) constata toda una vida dedicada al cine (McMahan, 2002).

⁴⁷ Debido a las dificultades técnicas de la época y a estar en proceso de investigación y experimentación del medio, Guy perdió este filme, tuvo que rodarlo nuevamente cuatro años más tarde en formato de 35mm (la versión de 1896 aún estaba en formato de 60mm). El filme dura 1 minuto. La fuente de esta información es la misma directora, quien lo contó en numerosas ocasiones a lo largo de su vida (McMahan, 2002; De Lucas, 2011; Dargis, 2019). Más tarde, la versión de 1900 se perdió y fue hallada en un archivo sueco en 1996 por Alice McMahan, lo que permitió orientarse en relación con la versión de 1896 (ya que se conocía por las descripciones de Guy) y reconsiderar una parte de la historia del cine. La copia de origen está en los archivos del Svenska Filminstitutet (Suecia) (De Lucas, 2011).

⁴⁸ El filme tiene una adaptación posterior (*Sage-Femme de Première Classe* (1902, Alice Guy)).

especulativa (McMahan, 2002), ya que presenta una realidad fantasiosa: un hada⁴⁹ que hace nacer niños de las coles. Esta irrealidad se basa en el viejo relato francés (mito y cuento infantil) “*Les garçons naissent dans les choux et les filles dans les roses*”. Es decir, desde el comienzo, la imagen cinematográfica de carácter fantasioso encarna a antiguos mitos (Hastie, 2002), una idea sobre la que también insiste Jennifer Wild: “Les conventions de la tradition littéraire du XIXe siècle présentes dans les mémoires de Guy-Blaché sont repérées afin de rendre visible à nouveau ce qui a été rendu invisible: son statut d’auteure.” (Wild, 2006, p. 05). De este modo, los mitos culturales adquieren forma en el cine, en el que encuentran una nueva manera de ser encarnados, conservados, perpetuados para la prolongar la transmisión cultural y convertirlos en una *realidad* durante la proyección. Cabe añadir que uno de los elementos casi inherentes a la ciencia ficción son los efectos especiales y las técnicas de rodaje vanguardistas. En este sentido, Guy defiende la necesidad de experimentar con los recursos técnicos del medio, tanto en este filme, como en otros⁵⁰ (McMahan, 2006; De Lucas, 2011).

3.1.1.1. El uso del cine fantasioso para mostrar actitudes subversivas y parodias del género desde los orígenes: *Les Résultats du féminisme* (1906) y *Officer Henderson* (1913) de Alice Guy

⁴⁹ El personaje está interpretado por la directora, ya que también es la actriz principal (McMahan, 2002).

⁵⁰ Otras innovaciones técnicas son el uso sofisticado del espacio dentro y fuera de campo, reducir los filmes en el montaje (Guy Blaché, [1915] 2002; Musser, 2006; McMahan, 2006), las sobreimpresiones (ej.: en *Las navidades de Pierrot* (1900)), introducir la imagen centrífuga o descentrada dejando a algunos personajes incluso fuera de campo y haciendo que lo importante quedara en los márgenes y no en el centro (ej.: *El chico de las barricadas* (1902)), hacer lo contrario centralizando la imagen (ej.: *Vida, nacimiento y muerte*

de Cristo (1903)) introducir la proyección al revés (para hacer el movimiento hacia atrás) (ej.: en *Una casa demolida y reconstruida* (1913)), usar la doble exposición del negativo, las técnicas de retoque de la imagen ya rodada, la introducción de la cámara lenta y rápida, usar grabaciones con un gramófono al tiempo de las imágenes, etc., así como introducir y trabajar con muchos géneros fílmicos, desde las parábolas religiosas hasta al género policíaco.

Los enfoques posestructuralistas entienden el discurso como constitutivo de regímenes de verdad sobre los sujetos, como prácticas que forman al individuo (Foucault, 1971; Lefanu, 1988), al tiempo que regulan la subjetividad corporizada mediante la identidad de género, entendida como agencia (*agency*) de control subjetiva (de Lauretis, 1989; Butler, 1990; Burns, 2003). Cada referencia al cuerpo conlleva una representación particular, y la manera en que percibimos o experimentamos el cuerpo está siempre mediada por el lenguaje. Al entrar en el ámbito de la representación, las personas se ven impulsadas y obligadas a ajustarse a los códigos normativos establecidos.

Sin embargo, siempre ha existido la posibilidad de burlar la norma a través de expresiones, actitudes subversivas y parodias del género. Estas son una práctica habitual durante las celebraciones carnavalescas del Medievo, tal y como analiza Mijaíl Bajtín (1974) a raíz de sus estudios sobre la cultura popular, la risa y el carnaval en la Edad Media y el Renacimiento a través de la obra de Rabelais. Para el autor, las celebraciones carnavalescas mantienen un énfasis por lo terrenal y lo grotesco, e implican la destrucción temporal de la cultura oficial, de las jerarquías, de las prohibiciones y las normas. Estos acontecimientos afirman la renovación popular y ofrecen momentos de unión entre distintas personas, a pesar de sus diferencias, a través del humor popular, la parodia y la risa como armas comunitarias contra las imposiciones. De este modo, la cultura oficial es vista y opinada por grupos sociales ajenos a las élites, ofreciendo una perspectiva distinta. Asimismo, cuestionan la rigidez del orden y plantean la posibilidad de construir una nueva realidad: “el grotesco (...) ofrece la posibilidad de un mundo totalmente diferente, de un orden mundial distinto, de una nueva estructura vital, franquea los límites de la unidad, de la inmutabilidad ficticia (o engañosa) del mundo existente” (Bajtín, 1974, p. 43). Bajtín afirma que los carnavales implican la construcción de una realidad paralela a

la oficial, “un segundo mundo y una segunda vida” (Bajtín, 1974, p. 11), que abogan por la transformación.

En nuestra opinión, no resulta complicado relacionar el presente filme con la cuestión del cine primitivo de ciencia ficción, ya que el cine comienza siendo el “teatro de los pobres” (Burch, 1981). Alice Guy, en su película *Les Résultats du féminisme* (1906)⁵¹, plantea un intercambio de roles entre hombres y mujeres que no consiste solamente en realizar tareas distintas a las habituales, sino en encarnar al *género* opuesto y reproducirlo en tareas cotidianas (micropolíticas, también referidas actualmente como micromachismos) y en sus propios cuerpos, mostrando la interiorización psíquica del poder y las “reacciones fisiológicas de lo cultural” (Herrera, 2011). Los hombres juntan las piernas, caminan despacio, muestran timidez, están pendientes de los demás, alguno incluso es quejica y molesto (el hombre que le pide a su esposa que cuide del bebé un rato). Las mujeres son vivaces, violentas, posesivas, competitivas, individualistas y protectoras (como la señora que defiende a un hombre de una mujer que lo incordia, después le ofrece amablemente el brazo y se van a un parque y luego lo acosa sexualmente). La parodia es clave en el tratamiento que aquí se da al tema de las relaciones sexuales. Los hombres son tímidos, conservadores y se niegan a tener sexo con las mujeres, quienes tienen una sexualidad impulsiva e insistente, resaltando que “la sexualidad femenina ha sido invariablemente definida en contraste tanto como con relación al varón” (De Lauretis, 1989, p. 21). Aunque es difícil conocer las intenciones reales de Guy al realizar esta película, no hay duda de que para muchos puede ser un simple filme cómico, para otros puede ser una aterradora representación de los roles

⁵¹ Esta película se versionó en Estados Unidos 1912 bajo el nombre de *In the Year 2000*. El género de la obra ha sido considerado como ciencia ficción por algunos autores (Bouchard, 1991, p. 03; McMahan, 2002, p. 232; Ward Mahar, 2006, p. 51), una postura que aquí consideraríamos exagerada.

femenino y masculino por “la crueldad de la sátira” (Bajtín, 1974, p. 35). De esta manera es resumida *In the Year 2000* por el departamento de *The Moving Picture World*⁵²:

Un gran número de pronósticos a menudo nos aterrorizan con visiones de lo que será cuando las mujeres gobiernen la tierra y el tiempo en que los hombres serán subordinados y adjuntos. Es una cuestión necesaria a decidir y a tener en cuenta – entre caballeros, a fin de cuentas⁵³.

Es importante exponer la revisión crítica de este ejemplo cinematográfico para entender que la cuestión de género y los actos políticos subversivos están presentes e inspiran, a través de la creación de esta realizadora, desde el inicio del cine narrativo, lo que muestra la importancia estructural que mantiene la división sexual en la sociedad. Las películas de ciencia ficción tratan desde el inicio asuntos que implican una total transformación para la humanidad (viajes espaciales, revoluciones tecnológicas...), así que resulta interesante encontrar esta propuesta fílmica con clara xxx de género sexual en los mismos orígenes del género cinematográfico, que no pasa desapercibida en su tiempo, a tenor del impacto social y mediático que causó.

No hay duda de que este filme ofrece una reflexión profunda y reveladora que, al igual que la motivación o el sentido del carnaval, reside en “el mundo de los objetivos superiores a la existencia humana, es decir, el mundo de los ideales” (Bajtín, 1974, p. 11). Desde el inicio del filme hasta el final, no hay ningún cambio en los roles y, por lo tanto, no realiza una vuelta al orden social real que calme el temor del espectador: no existe un

⁵² *The Moving Picture World* fue una de las primeras revistas influyentes sobre la industria del cine americano y estuvo en activo desde 1907 hasta 1927.

⁵³ Extraído de McMahan (2002, p. 234) y traducción mía.

“tesoro ideológico final” (Burch, 1987). La fuerza de este filme de Guy, al proyectar en los hombres los comportamientos establecidos a las mujeres, es que permite al espectador tomar distancia y activar su capacidad crítica a través de la risa popular, con un discurso crítico que desnaturaliza la relación hegemónica entre sexo y género.

En *Officer Henderson* (1913) Guy decide ir más lejos vistiendo a los hombres como mujeres y haciendo que se comporten como ellas, lo que amenaza con perturbar el orden normativo. Hasta el final de la película se experimentan los placeres inquietantes del travestismo; en el cierre “se propone un final tradicional que proporciona satisfacción y tranquiliza al espectador, ya que todo continúa en su lugar: que los hombres son todavía hombres y una mujer todavía mujer” (McMahan, 2002, p. 233, traducción nuestra). Aunque McMahan argumenta que este cine de Guy es auténticamente ciencia ficción feminista, consideramos que no sería una afirmación del todo acertada, ya que carece de elementos tecnológicos y tramas relacionadas en ellos. Pero es interesante rescatar la opinión de la autora, quien se apoya en que Guy plantea sociedades futuras utópicas y distópicas (juega con esta ambigüedad), representa tabúes e imágenes incómodas, y muestra lo *masculino* y lo *femenino* como posiciones concretas en un marco social normativo (aunque cabría recordar que en la época las legislaciones de diferentes países no reflejaban la igualdad de derechos aún).

3.2. Viaje a la Luna, de Georges Méliès

La siguiente película relevante para nuestros objetivos de investigación es *Viaje a la Luna* (*Le voyage dans la Lune*, 1902) de Georges Méliès. A pesar de que la historiografía clásica

y parte de la moderna hayan insistido en atribuirle la fundación de la ciencia ficción a este realizador (McMahan, 2005, 2006; De Lucas, 2011), actualmente con el mayor conocimiento de campo de que se dispone hoy, la decisión no se sostiene. Realmente, ha sido complicado atribuirle a *Viaje a la Luna* un género específico (Dixon y Foster, 2008), aunque existe un amplio consenso en nombrarla ciencia ficción (Fischer, 2000; Creed, 2009; Seed, 2011). Por una parte, la ciencia ficción se ha interpretado como la mostración de una hipótesis o alternativa distinta a la realidad que debe presentarse, al menos, de un modo convincente, y debe ser congruente con el saber y/o interés científico del momento. Si las posibilidades que ofrece la película son extraordinarias y sin intervención tecnológica, puede considerarse de género fantástico (ej.: capacidad de habla en los animales de forma mágica), ya que “el género de ciencia ficción requiere, en su relato, el protagonismo de una o más tecnologías que, en el momento en que se narra la historia, aún no existan” (Abraham, 2005, p. 21). Con respecto a *Viaje a la Luna*, el cohete espacial no existe en la época, a pesar de que la hipótesis científica sí que estaba formulada. Por una parte, la narrativa se centra en una historia fantástica y en elementos no tangibles más que en la tecnología. A pesar del gran consenso mencionado, aún hay autores como McMahan (2005) quien sostiene que este filme contiene una crítica carnalesca a la lógica del pensamiento occidental y a las ambiciones imperialistas, pero que nunca tuvo la pretensión de presentar una temática principalmente centrada en lo tecnológico. Por su parte, Vincent Pinel (2006) considera este filme como “un germen de la ciencia ficción o, más bien, del género de fantasía” (De Lucas, 2011, p. 66), ignorando *Le Fée aux Choux* (1896) realizada en el mismo contexto seis años antes.

Más allá de las múltiples interpretaciones que ha tenido, el filme construye mundos ficcionales sin apenas referentes en la realidad tangible, pero la forma de acceder a dichos referentes es a través de medios semióticos. Por lo tanto, no se corta la relación

entre la ficción construida en la puesta en escena y el contexto de origen de la producción. George Méliès escribe el guion conjuntamente con su hermano Gastón Méliès, y ambos se inspiran en una gran variedad de fuentes, casi un *collage*, pero, principalmente, atienden a la obra de Julio Verne *De la Tierra a la Luna (De la Terre à la Lune Trajet direct en 97 heures*, 1865), y *Los primeros hombres en la Luna (The First Men in the Moon*, 1901) de Herbert George Wells. Esto es otra muestra de que, desde sus inicios, el cine de ciencia ficción (o su germen en el cine de fantasía primitivo) ha tomado sus influencias en gran medida de narraciones anteriores (mitos, literatura...), en grado significativamente mayor que otros géneros cinematográficos.

3.2.1. Una breve lectura de género de *Viaje a la Luna*, de Georges Méliès

Viaje a la Luna (1902) es uno de los trabajos más extensos e importantes de Méliès. En ella, se aprecia su manejo sobre el montaje y su conocimiento sobre las posibilidades temporales y espaciales que ofrece la posproducción. Asimismo, presenta una forma novedosa y divertida de representar lugares desconocidos y de proponer aventuras arriesgadas que los personajes deben superar. Se trata del primer discurso cinematográfico que introduce extraterrestres (otro personaje fantástico diferente al hada de Guy) y que viaja al espacio exterior. Sin embargo, este filme no solamente tiene intención de entretener, sino que ofrece mensajes sobre la sociedad del momento. La película permite ser analizada al menos desde tres dimensiones: el mensaje social que transmite, las nuevas formas de plantear la experiencia cinematográfica y la ideología en el constructo del discurso en cuanto a las políticas de género se refiere.

En primer lugar, la historia matiza el interés social por la fama, el orgullo, el honor y el prestigio, como se puede apreciar en las escenas de las ceremonias y desfiles de despedida y bienvenida. Además, muestra la importancia del inicio de la era industrial y del avance tecnológico, pero sin abandonar el trabajo manual y la mente humana para la construcción de cualquier proyecto.

En segundo lugar, la obra de Méliès pone en escena una capacidad tecnológica inimaginable en la época. Sin embargo, esta lejanía con la realidad (al contrario que *El hotel Eléctrico* (1905) de Segundo de Chomón, la cual se analizará más adelante) permite al espectador soñar en positivo con respecto al desarrollo científico. Al mismo tiempo, exige la presencia de las personas en el control de los nuevos aparatos y en ningún momento la nueva tecnología (el cohete en forma de bala) se comporta con autonomía, sino que es un aparato al servicio de la humanidad. Con la llegada de los humanos a la Luna, se produce un choque cultural, tienen una trifulca con los selenitos e intentan asesinarlos, lo que muestra una desconfianza e inseguridad frente a quienes representan la alteridad, el Otro (Peñalosa, 2019). Puede decirse que Méliès plantea la ciencia ficción como metáfora para la reflexión humana, pues el viaje de los investigadores es también un viaje interior hacia las ansias de poder y de expansión de los hombres.

En tercer lugar, como en más ocasiones durante su larga filmografía⁵⁴, Méliès asigna a las mujeres labores de apoyo hacia la acción de los hombres: preparan el viaje,

⁵⁴ No hay que olvidar que Méliès forma parte de los cineastas que introducen en el cine primitivo el desnudo de las mujeres, concretamente, el cuerpo de algunas mujeres que alcanzan un estándar de belleza. El director rodó su primera película de tono erótico en marzo de 1897 *Después del baile* o *Después del baile, la tina* (*Après le bal*), de un minuto de duración, con su pareja, Jehanne D'Alcy (quien años más tarde logra ser una actriz reconocida). En ella, la protagonista simula un desnudo mediante una malla de color crema que cuesta trabajo distinguir de su piel. La narrativa consiste en llegar de una fiesta con un vestido de la época y que una empleada doméstica la ayude a desvestirse; luego entra en la tina desnuda y la empleada le echa agua; después, la protagonista sale de escena con una toalla. Para que se apreciara la sensación de -la inexistente- agua cayendo sobre su cuerpo usa arena de tono oscuro. El eje sobre el que pivota la cinta es la mostración del cuerpo de la actriz, hasta llegar al desnudo, la parte más importante. Este tipo de filmes (de Méliès y de más directores) proyectados con relativa discreción a cambio de dineros uno de los

acompañan en los viajes de ida y venida... Su presencia es secundaria o figurativa (asistente, azafata, secretaria...), lo que resulta una perspectiva muy clásica en comparación con los filmes de Guy, por ejemplo. La división sexual de las acciones es visible y los personajes llevan indumentarias diferentes según su género (Duckett, 2009), por lo que es fácil localizarlos por grupos en pantalla:

(...) la mujer ejerce como fuerza de trabajo y subordinada (militarmente) al hombre (...), al tiempo que aparece con un atuendo marinero, en el que destaca los menudos *shorts* con que están vestidas, prenda que denota una fuerte carga erótica para la moral de la época y reservada para los espectáculos del *music-hall* o las revistas de cabaret (...). Es decir, la mujer reúne la doble condición de explotación laboral y como objeto de placer voyerístico. (Peñalosa, 2019, p. 266)

En esta línea, otros elementos que conforman la obra también están marcados por el género. Por ejemplo, la Luna parece ser de género femenino, según se infiere por sus labios, ojos y sonrisa, aunque más adelante abordaremos la ambigüedad de esta cuestión. Se vincula, así, la mujer con la Luna (al igual que en muchos relatos mitológicos) como es frecuente en otras de sus obras en donde el tema de las estrellas, el Sol... son personificados por mujeres jóvenes y bellas, ellas, mientras que el astro, por el contrario, adopta el cuerpo de hombres bruscos⁵⁵. Quizás una de las razones por la que Méliès decide hacer esto, consciente o inconscientemente, responde a la idea de mujer como cuerpo-territorio de conquista. Esto implicaría ver el cuerpo de las mujeres, en primer lugar, como un objeto en sí digno de ser decorado y capturado por la cámara y, en segundo

gérmenes de la complicada relación entre la producción y realización cinematográfica y las mujeres, tanto fuera como dentro de la pantalla. Otras cintas de Méliès que emplean el cuerpo de las mujeres como reclamo son *Danza en el harem* (*Danse au sérail*, 1897), *La tentación de San Antonio* (*La tentation de Saint-Antoine*, 1898), *Triste noche de bodas* (*Le Coucher de la mariée* o *Triste nuit de nocces*, 1899) o *La sirena* (*La Sirène*, 1904), aunque realmente habría muchas más, de tinte erótico que estarían perdidas (Leal y Barraza, 2016).
⁵⁵ Como en *Viaje a través de lo imposible* (*Le Voyage à travers l'impossible*, 1904) del mismo realizador.

lugar, como un territorio donde conviven, chocan y negocian tensiones políticas y disputas relacionadas con el poder de los hombres (Santa Cruz, 2008).

En esta línea, también se establece una jerarquía del deseo que bebe de la perspectiva psicoanalítica freudiana, según el cual el deseo femenino es el deseo de ser deseada⁵⁶, mientras que los hombres proyectarían sus acciones y deseos sin necesitar ser deseados (Mulvey, 1975, 1981; Mirizio, 2000). En *Viaje a la Luna*, los viajeros son quienes desean alcanzar y llegar a la Luna, lo cual es un sueño inaccesible hasta ese momento. Su ambición es alcanzar otro territorio, por lo que lo *femenino* sirve como alteridad y es una metáfora de territorio de conquista. Esta lectura pretende ampliar la interpretación de colonialismo e imperialismo que lleva a cabo McMahan (2005), comentada anteriormente, o Peñalosa (2019). Desde esta perspectiva, puede interpretarse el famoso plano de la Luna con la nave espacial incrustada en su ojo de otra forma, ya que la Luna se ha personificado (como en muchos otros relatos anteriores), pero, paradójicamente, queda inmóvil y no expresa ninguna mueca de desacuerdo o sorpresa, sino que se mantiene sonriente y pálida frente a la llegada de los viajeros. De hecho, la fuerza narrativa de la película se basa en la Luna, pero los protagonistas y los que empujan la acción y la guerra son los hombres (si no son los terrícolas, son los soldados selenitos⁵⁷ (otra dualidad)); la Luna, por su parte, no determina ninguna acción narrativa, solo contemplativa.

El debate en torno al sentido o sentidos que cabe atribuir a la luna de Méliès es significativo, ya que algunos analistas consideran que la luna es hombre y le dan en ese aspecto una interpretación crítica diferente (Duckett, 2009). Incluso se ha apuntado que

⁵⁶ El deseo de ser deseada provoca, además, el narcisismo femenino, por el que las mujeres rivalizan en su intento por ser el objeto de deseo más deseado por los hombres (Mulvey, 1975; Mirizio, 2000).

⁵⁷ En realidad, son acróbatas del Folies-Bergère (Duckett, 2009).

la imagen de la luna era un resto de la publicidad de una producción teatral de Méliès *Les Farces de la Lune e les Mesadventures de Nostradamus* (1891) (Duckett, 2009). En cualquier caso, la búsqueda de significados es una constante en los abordajes sobre este filme. En la cultura y en la mitología popular existe la creencia de que la mujer está vinculada, de alguna manera mística, con la Luna como astro. Este mito proviene de una creencia enraizada en la cultura patriarcal que consiste en vincular a las mujeres con figuras simbólicas que hacen referencia a ella (el agua, el mar, las mareas, la luz que ilumina en la oscuridad...), entre las que se encuentra la Luna, que ha sido considerada un elemento misterioso y lejano que mira con cierto misterio a la Tierra, desde la poesía de la Antigua Grecia, con una tendencia que se ha conservado hasta los textos actuales (Read y Gill, 2019). Asimismo, el pensamiento binario la ha colocado en diferentes productos culturales en un lugar secundario con respecto al Sol (Read y Gill, 2019). Se trata de una especie de topología de género astral que ha quedado en el imaginario social como resultado de la proyección de los estereotipos de género en los astros. En continuidad con estas ideas de carácter místico, el “poder femenino” se habría construido a partir de la fertilidad, el amor y la protección de la vida. Hay una asociación recurrente entre los ciclos de la Luna y las mujeres, como la tierra fértil que es fuente de vida que acoge, regenera y cuida.

En la Luna de Méliès el poder político está dirigido por hombres, el rey y los soldados, quienes se enfrentan a un posible nuevo orden traído por los viajeros. Al llegar a su destino, los investigadores hallan una naturaleza exótica, desconocida y húmeda, una especie de selva con hongos, setas gigantes y ríos en un ambiente tropical, además de encontrarse con un sistema de gobierno primitivo con el que no se entienden. Por lo tanto, esta cinta realiza un traslado de la narración mitológica al cine narrativo, ya que muestra

“la vinculación que existe entre las mujeres y la Naturaleza, yuxtapuesta a la Cultura (hombres)” (Osborne, 1993, p. 67).

Paralelamente, el filme es pionero en plantear una reflexión y una crítica al imperialismo colonial. Son los hombres liderados por un hombre⁵⁸, y ninguna de las mujeres presentes en el filme, quienes deciden en el grupo de sabios, viajan y emprenden una aventura arriesgada motivados por la curiosidad y la ambición. A su vuelta, los reciben con una gran acogida, como los protagonistas de una hazaña. En suma, en *Viaje a la Luna* lo femenino viene encarnado por la figuración (las actrices figurantes) y, posiblemente, la Luna, la cual se dibuja como grande y con poderío, pero no es más que un territorio a poseer y descubrir, desde el abordaje de este análisis.

3.3. Otros filmes pioneros en la ciencia ficción

Otra propuesta interesante por el empleo de la tecnología y el espacio en donde se desarrolla la acción viene de la mano del cineasta español Segundo Víctor Aurelio Chomón y Ruiz con *El hotel eléctrico* (1908), una película que conjuga los nuevos descubrimientos tecnológicos de su época para promover una argumentación de ficción. Al contrario que Méliès, quien propone un cohete espacial, la tecnología de la película de Chomón tiene referentes directos en su época (electricidad y automatismo), y con ellos construye una realidad utópica que el espectador puede considerar como una hipótesis de futuro sobre las posibilidades que la energía eléctrica brindará a la humanidad. Chomón

⁵⁸ Méliès interpreta al profesor Barbenfouillis, astrónomo que lidera la expedición lunar.

introduce el catastrofismo, la tecnofobia y la distopía, ya que los visitantes al hotel encuentran ventajas en el automatismo de los objetos destinados a la comodidad de los huéspedes (un germen de la idea actual de domótica), pero también les suceden hechos imprevistos y negativos al final, aunque la película lo trata en clave de humor. La responsabilidad del descontrol la tiene un encargado del hotel⁵⁹, quien, estando ebrio, cambia unas frecuencias y provoca el caos. Por lo tanto, cuestiona la capacidad humana de controlar a la máquina y del necesario dominio sobre la tecnología, ya que ante un descontrol puede suceder un desastre.

Aunque lo/as anteriores directore/as continuaron con la realización de películas de ciencia ficción y de muchos otros géneros, cabe señalar las tendencias y los ejemplos más revolucionarios del género⁶⁰. Por el interés de la presente investigación, un filme que cabría mencionar es la película soviética *Aelita, la Reina de Marte* (*Аэлита*, 1924) de Yakov Protazanov, de 120 minutos. Inspirada en la novela que lleva el mismo nombre escrita por Lev Tolstói en 1922, en su narrativa se hallan influencias de la teoría social y la lucha de clases ubicadas en el viaje interplanetario. La película intercala elementos de ciencia ficción con el relato de la vida de la nueva Rusia revolucionaria, donde la clase trabajadora es parte activa del poder y de la cultura. Sin embargo, también existe corrupción e incluso intentos del capitalismo externo por introducir su germen. La historia

⁵⁹ Como curiosidad, es importante destacar que las famosas casas automatizadas en el cine de ciencia ficción contemporáneo podrían tener su origen en esta película, como es el caso de *Las mujeres perfectas* (2004) que será analizada en esta investigación. Se observa cómo la casa ha sido una arquitectura especialmente llamativa para el género de la ciencia ficción y el control sobre ella y sus huéspedes a través de la tecnología; en consecuencia, opera una metáfora entre la arquitectura física/habitable y la arquitectura política de control.

⁶⁰ Cabe hacer un inciso para añadir que, a partir de mediados de la primera década del siglo XX, el cine ya se había convertido en un negocio rentable para las grandes productoras y se empezó a utilizar el gran potencial del medio para llegar a las grandes masas, especialmente después de la Primera Guerra Mundial. Es cuando la admisión de las mujeres en el cine se relajó y fueron excluidas de cualquier participación en papeles u oficios decisivos (McMahan, 2005). A raíz de esto, la teoría feminista ha criticado las jerarquías industriales y los procesos de producción (la histórica relegación de las mujeres al *scriptgirl* y al montaje, a actividades alejadas de la capacidad creadora y de reconocimiento social, como el guion, la realización o la interpretación de grandes papeles como actrices).

cuenta cómo el ingeniero Loss recibe señales de radio desde Marte, así que sus amigos y él deciden viajar hasta allí y se encuentran con una sociedad en declive con el reinado frustrado de Aelita⁶¹ y una dictadura ilícita que le impide reinar. Aelita se enamora de Loss y les pide ayuda a los visitantes para organizar una revolución en contra de la dictadura. Sin embargo, esta lucha del proletariado marciano es aprovechada por la reina para instaurar otra nueva dictadura de la clase dirigente⁶². La película cubre los años 1921-23, coincidiendo con el período de la política de Lenin Nueva Económica (NEP), e ilustra el modo en que la ciencia ficción ha sido un género recurrente con el fin de expresar ideas políticas sin necesidad de manifestarse explícitamente. *Aelita, la Reina de Marte* busca referentes en la realidad social y política en su determinado contexto soviético para trasladar a la pantalla una narración doblemente ficcional y distópica; al igual que *El hotel eléctrico*, la decepción que suscita no es producida por elementos externos como la tecnología, sino por la capacidad del ser humano.

En la década de los años veinte se realiza la que se ha considerado la primera superproducción de ciencia ficción, *Metrópolis* (1927) de Fritz Lang, la cual marcará un hito en términos estilísticos, ideológicos y de producción. El filme es considerado como una obra del expresionismo alemán, quizás porque acumula un gran número de tramas y escenarios expresionistas, pero al estar mezclados con romanticismo, futurismo⁶³ y otras

⁶¹ Aelita ha sido un nombre rescatado para nombrar al personaje femenino revolucionario, Aelita West, de la serie televisiva de ciencia ficción *The Peripheral* (2022), basada en la novela homónima que William Gibson publica en 2014. En la serie, Flynn Fisher, una humilde jugadora de videojuegos, probando uno, descubre una conexión con una realidad alternativa futura (Londres 70 años más tarde). Para acceder, usa un casco de realidad virtual que la traslada a dicho mundo donde tiene el cuerpo de una replicante, pero ellos lo llaman “muñón” (*polt*, en el original). En este cuerpo, ella vive en esa realidad, pero no es libre del todo porque los residentes de ese mundo pueden conectarlo y desconectarlo, y solo tiene conciencia cuando está conectada. Aelita es un personaje que creció en el seno de una familia adinerada y formaría parte del grupo privilegiado, no obstante, es un personaje revolucionario que emplea sus medios y habilidades para cambiar su mundo y convertirlo en un lugar más justo, aunque en ocasiones es despiada.

⁶² En la Unión Soviética, la política Nueva Económica (NEP) implicó la relajación de los principios del comunismo para permitir que el capitalismo entrara a pequeña escala con el fin de revitalizar la economía rusa después de la guerra.

⁶³ El futurismo de *Metrópolis* (1926) está fuertemente influenciado por los escenarios y el vestuario de la artista Aleksandra Ekster en *Aelita, la Reina de Marte*.

vanguardias no puede considerarse una película solo expresionista, como se analizará más adelante. Está influenciada por *Aelita, la Reina de Marte*, pues expone las preocupaciones sociales y políticas del momento histórico, así como algunos traumas existentes en el inconsciente colectivo provocadas por la NEP en la Unión Soviética. *Metrópolis* está situada entre “la cultura tradicional y romántica burguesa alemana y la naciente ideología modernista y futurista, fruto de una nueva fase de la revolución industrial” (Pedraza, 2000, p. 29). Desde esta perspectiva, la ciencia ficción es un discurso que, al igual que todos los demás géneros cinematográficos, constituye un producto cultural determinado por la sociedad en donde se produce. *Metrópolis* pretende hacer evolucionar a la cultura alemana redefiniéndola y actualizándola⁶⁴, pero a través de un estilo que no pueda relacionarse con el romanticismo burgués, considerado decadente en aquel momento.

El género del terror y el género de la ciencia ficción se cruzan en la producción *El doctor Frankenstein* (*Frankenstein*, 1931) de James Whale, inspirada en la novela *Frankenstein o el moderno Prometeo* (*Frankenstein; or, The Modern Prometheus*) (1818) de Mary Shelley, la cual explora temas como la moral científica, la creación y destrucción de vida, y la audacia de la humanidad en su relación con Dios, como se comentará en los análisis. Esta película presenta la figura del científico como una metáfora de Prometeo, quien intentó rivalizar con los dioses. Tanto Prometeo como el científico creador de vida artificial tienen trágicos finales. En *El doctor Frankenstein*, se localiza una emergencia de lo siniestro. La figura del padre (científico) y la representación de su novia (Elisabeth) constituyen los aspectos más relevantes del orden simbólico de este discurso. Henry quiere convertirse en un padre y engendrar vida sin mantener relaciones sexuales con

⁶⁴ *Metrópolis* está situada en el contexto de después de la Primera Guerra Mundial, momento en el que se inicia un rescate y “gradual nacionalización de la industria cinematográfica alemana” (Robinson y Lloyd, 1987, p. 142). Esta superproducción se interpreta como un éxito (Robinson y Lloyd, 1987), ya que tuvo la oportunidad de equipararse a películas de otras naciones emergentes (como Estados Unidos) y que cuestionan la posición de Alemania a nivel internacional.

Elisabeth, su novia, al igual que Dios que es el padre de toda la humanidad a través de su donación simbólica. Asimismo, introduce el horror a lo *femenino*, ya que Elisabeth es constantemente rechazada por Henry y su personaje solamente puede desear el deseo. Así que, en realidad, nadie es una figura paterna para Frankenstein. En *Metrópolis*, el interés por crear una vida artificial feminizada es puramente político y económico, como se verá en su análisis. Sin embargo, en *Frankenstein* se expone una curiosidad y un deseo de Henry de crear vida como padre, aunque luego elude sus responsabilidades y muestra que su deseo no era ser padre, sino apropiarse por medio de la tecnología de la capacidad reproductora/creadora con la intención de asemejarse a un *dios creador*. La conjugación de dos géneros en un mismo filme de ciencia ficción será una constante casi necesaria, ya que, como hemos visto, la ciencia ficción viene definida por el uso de elementos concretos como la ciencia o la tecnología, así que necesita un carácter concreto añadido para saber cómo se gestionará la narración, por ejemplo, en *Frankenstein, será el terror y la ciencia ficción*, en *El hotel eléctrico*, el humor y la ciencia ficción.

En la película de ciencia ficción y terror *La novia de Frankenstein (The Bride of Frankenstein, 1936)* de James Whale, el objetivo es construir una vida artificial feminizada, que, si bien podría haber adquirido un nombre propio o haberse llamado “Frankenstein en chica”, el mismo título del filme muestra una toma de postura. La narrativa filmica adopta una idea alejada de lo que plantea el Frankenstein de Mary Shelley y muestra una fuerte influencia directa de los textos bíblicos al crear una compañera (artificial) para el primer hombre creado. Como se verá en nuestros análisis, esto será una constante en las películas de ciencia ficción seleccionadas para este corpus fílmico. En el filme de *The Bride of Frankenstein* se muestra la impotencia de Frankenstein frente a lo *femenino* (a pesar de ser una criatura artificial, como él), ya que la “novia” lo rechaza y lo amenaza con gritar, y Frankenstein se enoja y hace volar la torre y con ella, también a

esa imagen grotesca y terrorífica de su novia. Frankenstein la asesina, pero también se suicida al destruir la torre para ambos.

3.4. Un breve recorrido histórico del cine de ciencia ficción a partir de los años cuarenta

Tal y como expone Vivian Sobchack (1987), los años cuarenta son una década más bien vacía para el cine de ciencia ficción y no es hasta la década de los cincuenta cuando se comienza a consolidar como un género independiente y fuerte por derecho propio dentro de las categorías genéricas del medio. Una de las pocas producciones sonadas de los cuarenta es la serie de 12 episodios *Las aventuras del Capitán Maravillas* (*The Adventures of Captain Marvel*, 1941) de William Witney y John English, la cual gira en torno a las aventuras de un personaje adaptado⁶⁵ “de los recién nacidos *comic books* de superhéroes” (Moyà, 2013, p. 11).

En la década de los cincuenta, el enfrentamiento entre los bloques capitalista y comunista impulsa el inicio de lo que se ha conocido como la carrera espacial. La memoria colectiva del momento recuerda el uso de armas avanzadas en la Segunda Guerra Mundial y el lanzamiento de la bomba atómica lanzada en Hiroshima (Japón) en 1945 (hecho histórico que será referenciado en *Ex Machina* (2015)). La amenaza de la bomba atómica es una realidad entre la población estadounidense de esa época, lo que lleva a pensar que los avances tecnológicos podían ser demasiado peligrosos. Para Sobchack, la mayoría de la acción y el desarrollo del género de ciencia ficción tiene su origen en Estados Unidos, el cual emplea este medio estratégicamente para mostrarse al

⁶⁵ Como curiosidad, mencionamos la demanda de DC Comics a los guionistas de *comic-books* Bill Parker y C. C. Beck, al considerar que su personaje, el Capitán Marvel, es un plagio de Superman (Moyà, 2013).

mundo como el defensor de todas las naciones del orbe (Urrero, 1994). En esta clave sociopolítica, deben entenderse títulos como *El enigma de otro mundo* (*The Thing*, 1951) de Christian Nyby, *Ultimátum a la Tierra* (*The Day the Earth Stood Still*, 1951) de Robert Wise, *La guerra de los mundos* (*The War of the Worlds*, 1953) de Byron Haskin o *La invasión de los ladrones de cuerpos* (*Invasión of the Body Snatchers*, 1956) de Don Siegel.

Grosso modo se puede afirmar que los alienígenas de aspecto un poco monstruoso en algunos de estos filmes, aun careciendo de imagen antropomórfica, vienen a simbolizar los horrores potenciales de una amenaza exterior con la intención de provocar en el espectador un temor a todo aquello que pueda amenazar el *status quo* del Humano sobre la Tierra. La representación de la alteridad, de lo Otro en la ciencia ficción, es un elemento clave para ofrecer hipótesis destructivas del futuro de la humanidad si no se logra alcanzar un nivel de desarrollo tecnológico superior a cualquier otra inteligencia, fuerza o vida que exista a lo largo y lo ancho del cosmos. En esta época, el cine de ciencia ficción rescata una visión androcéntrica y se muestra como la última esperanza para la continuidad de la vida en la tierra (Lefanu, 1988). Algunas películas que muestran los temibles misterios del futuro son *La mosca* (*The Fly*, 1958) de Kurt Neumann y *El tiempo en sus manos* (*The Time Machine*, 1960) de George Pal.

En la década de los sesenta se puede apreciar un descenso en las producciones filmicas, aunque sí que se realizan algunas películas de peso, unas centradas en la imagen amenazante de la llegada del exterior, por ejemplo, *El pueblo de los malditos* (*The Village of the Damned*, 1960) de Wolf Rilla, y otras más ligeras inspiradas en cómics como *Barbarella* (1968) de Roger Vadim. No será hasta 1968 cuando se inaugure una nueva tendencia con *2001: Una odisea en el Espacio* (*2001: A Space Odyssey*, 1968) dirigida

por Stanley Kubrick. En ella, se plantea una innovadora forma de hacer cine, así como una nueva forma de plantear la ciencia ficción en la pantalla. Para algunos expertos, la portabilidad del género a los medios audiovisuales había implicado en décadas anteriores ventajas como el alcance al gran público, pero también desmejoras como la baja calidad media en comparación con la literatura (Barceló, 2008), siendo *2001: Una odisea en el Espacio* una excepción, es decir, una demostración “del grado de elaboración que puede llegar a alcanzar en el cine la temática de la ciencia ficción” (Barceló, 2008, p. 79). En esta película, las preocupaciones son maduras y elaboradas, y ofrece un porvenir del desarrollo científico y la relación con la vida.

A mediados de los años setenta e inicios de los ochenta, se realizan una serie de películas con posturas muy diversas frente a la tecnología y su influencia en la humanidad. *Las esposas de Stepford* (*The Stepford Wives*, 1975) de Bryan Forbes, una adaptación cinematográfica de la novela homónima con el mismo título apuesta por una visión terrorífica del desarrollo biotecnológico, como se detalla en el análisis fílmico de nuestra investigación. Sin embargo, inmediatamente después se inicia una temporada de grandes producciones con financiaciones importantes, así como el aumento considerable del público interesado por la ciencia ficción. Las películas estrenadas en esta época se convierten en hitos y pasan a ser referentes de cómo interpretar el avance científico y la vida extraterrestre en el imaginario colectivo (Urrero, 1994). Algunos ejemplos son *E.T., el extraterrestre* (*E.T. The Extra-Terrestrial*, 1982) de Steven Spielberg, la cual ofrece una imagen amable de la vida alienígena, y *Alien, el octavo pasajero* (*Alien*, 1979) de Ridley Scott. Esta última realiza un retrato del miedo a la opresión por parte de las grandes corporaciones, transnacionales o supranacionales, así como una fascinación por la biotecnología. Cabe mencionar que la saga de *Alien* también destaca por apostar por una protagonista femenina, como se rescatará en los análisis más adelante. El cine de esta

época plantea realidades paralelas y está en consonancia con la estética ciberpunk⁶⁶. Proliferan también las adaptaciones de cómics y teleseries, como la adaptación cinematográfica de la pionera serie *Star Trek* (1966-1969) en una película con el mismo nombre *Star Trek, la película* (*Star Trek, the Motion Picture*, 1979) de Robert Wise.

En los años ochenta asistimos a una serie de películas magistrales que fomentan el temor a la máquina y la negatividad que aporta a la humanidad, así como el protagonismo progresivamente adquirido por las grandes corporaciones privadas, como *Blade Runner* (1982) de Ridley Scott, *Terminator* (*The Terminator*, 1984) de James Cameron (perteneciente a una saga que también presenta a una protagonista femenina muy fuerte), o *Robocop* (1987) de Paul Verhoeven, entre muchos otros elementos que serán rescatados posteriormente.

A partir de los años noventa, no obstante, se ha tendido a abusar de los efectos especiales y se ha abandonado un tanto el comentario social debido al decremento en la calidad cultural de la generalidad de las películas *mainstream*, apostando por el entretenimiento visual. De esta década se podrían rescatar, por su planteamiento más interesante orientado a la tecnología, la ética y las consecuencias imprevistas de la manipulación científica, serían *Terminator 2: el juicio final* (*Terminator 2: Judgment Day*, 1991) de James Cameron y *Parque Jurásico* (*Jurassic Park*, 1993) de Steven Spielberg.

En el nuevo siglo se ha seguido la tendencia de centrarse en los efectos especiales y la “espectacularización” audiovisual ha ido aparejada a una falta de reflexión y una

⁶⁶ *Ciberpunk*, en su definición más aceptada, se refiere a la estética rebelde del *punk* con el refinamiento del *ciber*. La estética no se refiere a lo individual, sino que es un nuevo modo de dar forma al entorno, por ello determina las ciudades y los ambientes: contaminados, superpoblados, corruptos y violentos. Tiene una fascinación por los cuerpos alterados, retocados o *ciborgs*. Se relaciona con personas que viven fuera de la ley o que la incumplen, que consumen estupefacientes con normalidad y que se oponen al *establishment*, tal y como explica Christian Kirtchev (1994) en *The Cyberpunk's Manifest*. El ejemplo cinematográfico más paradigmático es *Blade Runner*, como se comentará en el análisis de *Las mujeres perfectas* (2004).

pobreza de la experiencia humana. Muchas de estas películas son versiones de otras anteriores que no aportan gran calidad y que muestran la necesidad de nuevas ideas, debido a que insisten en repetir viejas estructuras narrativas con mejoras en efectos especiales, por ejemplo, *Terminator 3: la rebelión de las máquinas* (*Terminator 3: Rise of the Machines*, 2003) de Jonathan Mostow.

Otro ejemplo destacable sería la versión *Las mujeres perfectas* (*The Stepford Wives*, 2004) de Frank Oz de *Las esposas de Stepford* (1975) de Bryan Forbes, haciéndose inevitable una comparación entre ellas, que será abordada en los análisis. La primera versión de este filme de 1975 ofrece una experiencia entre mujeres que la segunda adaptación no logra imitar. La primera mantiene un espíritu de lucha reivindicativa feminista propio del contexto histórico y la segunda es una propuesta de realidad distópica que podría provocar la nostalgia por creencias reaccionarias. La primera queda muy vinculada a la emergencias y advertimientos de Haraway (1991) sobre la necesidad de apropiación de las mujeres del desarrollo tecnológico con el fin de liberarse de las opresiones. Sin embargo, la segunda película da un vuelco y muestra la trastienda del pueblo de cibernéticos: la científica que desarrolla este poder biotecnológico es una mujer, lo cual implica unas nuevas resignificaciones que serán tratadas.

3.5. La mostración del cuerpo femenino en el cine de los orígenes

Debido al alto contenido desnudo que se muestra en películas del corpus como *Ex Machina* (2015), y directamente relacionado con la metodología y al marco teórico que nos concierne, es interesante mencionar brevemente los orígenes de los desnudos

femeninos en el cine y la función de placer visual que cumplían, ya que no son hechos novedosos producto de la modernidad.

La representación del cuerpo de la mujer como espectáculo se inicia solo unos meses después de la primera exhibición del cinematógrafo en el Gran Café de París en diciembre de 1895. Por encargo de Charles Pathé, Eugène Pirou (fotógrafo famoso) produjo una serie de vistas de ingenuo erotismo a la actriz del Teatro Olimpia de París Louise Willy. En *El lecho de la casada* (1896), la cámara sorprende a la señorita Willy mientras se quita el vestido y queda en ropa interior. En el mismo año, se producen *El despertador de la parisiense* y *La pulga* con pretextos tan candorosos como la necesidad de la señorita Willy de cazar una pulga que se le había metido entre la ropa; en 1901 se realiza *El baño de la parisiense*. Otros realizadores copian la fórmula. Oskar Messter filma en Alemania modelos que se desnudan en su habitación o que hacen ejercicio con escasa ropa. El cuarto de baño se convierte en el espacio privilegiado para desarrollar estas miradas dirigidas a los puntos eróticos del cuerpo femenino, destinado a provocar la excitación de los concurrentes en un espectáculo público por el que se pagaba una cantidad de dinero. En 1901 Ferdinand Zecca filma *Lo que se ve por el ojo de la cerradura*, película en la que la lente se introduce por el ojo de la cerradura y se identifica con la mirada de un lúbrico personaje que espía a una vecina mientras se desnuda (una escena muy similar se produce en *Ex Machina* (2015)). En ella aún no pueden verse planos cortos, sino medios y generales, propios del Modo de Representación Primitivo.

Por su parte, George Méliès toma su primera película de tono erótico en marzo de 1897, la ya mencionada *Después del baila, la tina*, con su amante Jehanne D'Alcy, que simula un desnudo mediante una malla de color crema (que cuesta trabajo distinguir de su piel). Méliès realiza varias citas del mismo tinte durante su etapa *stag film* (Rosen,

1987), algunas son *El indiscreto en la playa* (1897), *Danza en el harem* (1897), *Broma de modelos* (1898), *El sueño del astrónomo* (1898), *La tentación de San Antonio* (1898), *Triste noche de bodas* (1899), *Los siete pecados capitales* (1900) o *La sirena* (1904).

Antes de que en Francia alcancen un éxito en taquilla, en Estados Unidos también están filmando contenido erótico con mujeres. Son breves actuaciones de las figuras más populares del circo y del *vaudeville*: bailarinas, acróbatas, contorsionistas... que desfilan desde 1893 ante el kinetógrafo. El objetivo de la cámara revela ya la elección de complacer al público masculino con fantasías eróticas mostrando los movimientos ondulantes de las bailarinas. Un ejemplo que da cuenta de ello es *Carmencita* (1894), de Kennedy Dickson de 21 segundos para los estudios de Edison en West Orange (New York), donde el vestido de la actriz gira y se eleva sobre sus rodillas.

El desnudo femenino en el cine no es, pues, un fenómeno exclusivo de la modernidad, sino una expresión recurrente que tiene raíces profundas en la historia del cine y la representación visual. Desde sus primeras manifestaciones, el cuerpo femenino ha sido un objeto de fascinación estética, simbólica y narrativa. En las primeras etapas del cine, los desnudos, aunque presentes, son tratados con un alto grado de discreción debido a restricciones sociales, culturales y legales. Estas representaciones iniciales se limitan a contextos muy específicos, como las películas de contenido erótico o experimental, y están dirigidas a un público reducido, casi clandestino. Sin embargo, durante las décadas siguientes el cuerpo femenino comienza a integrarse más abiertamente en el discurso cinematográfico, muchas veces sin encontrar una justificación narrativa (Mulvey, 1975). El desnudo femenino se consolida como un recurso recurrente para captar la atención del espectador y también para satisfacer la demanda del público desde un prisma masculino.

IV. ANÁLISIS DEL CORPUS FÍLMICO

4.1. *Metropolis*: el origen cinematográfico de la creación de vida

La icónica película *Metropolis* (1927) está dirigida por Fritz Lang y basada en la novela *Metropolis* (1926) de la escritora y guionista Thea von Harbou, esposa del director, quien también hace la adaptación a guion. Fue producida por la UFA en una época en la que Alemania quiere llamar la atención sobre su cinematografía a escala mundial. La película traslada al espectador a una sociedad futura distópica ubicada a principios del siglo XXI, la cual está altamente tecnificada y dominada por la oligarquía de una élite que tiene sometida a la práctica totalidad de la población. En este apartado se analiza la versión del 2010, la más íntegra hasta la fecha⁶⁷. Cabe mencionar que en 2001 quedó seleccionada como Patrimonio Audiovisual de la Humanidad por la UNESCO, convirtiéndose en la primera película de la historia en ser inscrita en dicho patrimonio, y siendo una de las pocas hasta la fecha⁶⁸ que goza de dicho reconocimiento.

⁶⁷ Tras su estreno alemán en 1927, la película fue editada por los estudios Paramount con 30 minutos menos que el montaje original. Más tarde, la UFA (Universum Film AG), la volvió a editar cortándola más con fines de exportación. El original se creyó perdido, hasta que en 2008 se descubrió que el museo Cine Pablo Ducrós Hicken de Buenos Aires guardaba una copia adquirida a finales de los años veinte con 25 minutos más de metraje de la que se tenía constancia hasta la fecha. Tras muchos meses de restauración por parte de la fundación Friedrich Wilhelm Murnau, en 2010 se estrenó la versión de *Metropolis* más cercana a la original en la Puerta de Brandeburgo con ocasión del 60° Berlinale.

⁶⁸ Eichhammer, B. (s.f.). *Metropolis breaks many records*. *SisterMAG*. https://issuu.com/sister_magazine/docs/en_sistermag42/s/29850; United Nations Educational, Scientific and Cultural Organisation. (s.f.). “*Metropolis*”-*Sicherungsstück, Nr. 1: Negative of the restored and*

Desde su estreno, la película se convierte en un icono del cine de ciencia ficción y la producción de sentido de su discurso establece las bases para la construcción de los imaginarios cinematográficos del futuro, especialmente en cuanto a la creación de vida artificial. En consecuencia, sienta un precedente para la intertextualidad filmica que ha llegado hasta la actualidad. El cine de ciencia ficción, por su parte, se consolida en esta época como contenedor de críticas sociales, de esperanzas y de miedos, y pasa a cumplir una función más reflexiva, tal y como afirma ya la prensa especializada de la época “Few things reveal so sharply as science fiction the wishes, hopes, fears, inner stresses and tensions of an era, or define its limitations with such exactness. (Gold, 1956)⁶⁹. Thomas Elsaesser (2000) considera, incluso, que esta película tiene un papel de almacén o base datos de la imaginería e ideologías del siglo XX. Un ejemplo de ello sería la complejidad del concepto de metrópolis, el cual abarca en el filme aspectos amplios como la mitología, la religión, la ciencia, el desarrollo... y afecta al concepto de ciudad de las urbes actuales a escala mundial⁷⁰ (Yijing, 2014; Golding, 2019).

Este filme es la primera gran superproducción que aborda la complejidad de los avatares y que utiliza un personaje femenino como objeto científico y creación artificial. Con esto, se configura lo que es *femenino* en el cine de ciencia ficción, definiéndolo como manejable y automatizado, al tiempo que se toman una serie de precauciones frente a su peligrosidad y siniestralidad. La obra sienta las bases del abordaje del género (*gender*) en las grandes producciones de ciencia ficción y da, por así decir, una posición distinta a lo *femenino*, inexistente en el medio hasta la fecha (Telotte, 1983; Kac-Vergne, 2016), pues

reconstructed version 2001. Memory of the world register.
https://es.unesco.org/sites/default/files/germany_metropolis.pdf

⁶⁹ La cita de Horace Leonard Gold, quien fue fundador y editor de la revista *Galaxy Science Fiction*, proviene de su ensayo titulado *The Influence of Science Fiction* (1956) (como se cita en Amis, 1961; Glissant, 1984; Tarratt, 2012).

⁷⁰ Esto también se aprecia en el trabajo Rodger, quien analiza las relaciones entre la metrópolis y sus habitantes, y con el estado contemporáneo, haciendo referencia a dicho filme (Rodger, 2014).

si bien en *Ballet mécanique* (1924), de Fernand Léger, se muestra la interacción rítmica entre el ser humano y el objeto, *Metropolis* lleva este asunto a otro nivel, en parte porque rescata viejos mitos artísticos y culturales presentes en la cultura occidental desde la Antigua Grecia (Predraza, 1998; Bacon, 2019).

Este filme se ha analizado desde diferentes campos, enfoques y marcos teóricos, lo que trae a colación las palabras de Erik Tängerstad (2012, p. 152) al respecto: “Apparently, the complexity of the film is so great that nobody appears comfortable with it”. Andreas Huyssen por su parte, después de haber estudiado a los críticos Axel Eggebrecht y Siegfried Kracauer, concluye que la clase y las relaciones de poder en la moderna sociedad tecnologizada podrían considerarse las bases temáticas e ideológicas de la película, y partiendo de estas premisas, lleva a cabo el desarrollo del análisis. Por el tema que nos ocupa, de *Metropolis* fundamentalmente habría que señalar que consolida los códigos iconográficos de la autómatas, entendiéndose estos como los rasgos fisiológicos, comportamiento, vestimenta, etc. que convierten en identificable inmediatamente a un personaje en pantalla (Casetti y di Chio, 1991). De este modo, se regula la construcción de la ginoide como una figura definida, un personaje reconocible por convención (Bacon, 2019) y con un significado fijo. Concretamente, esta figura queda insertada en el propio código fuente de la ciencia ficción como una creación del hombre –bien de un científico dentro del discurso cinematográfico, y/o bien del autor/director de la obra–. Por esa razón, tras analizarla se descubre el código implícito (Chatman, 2013) del corpus de esta historia de creación de andróides feminizados, o lo que Vivian Sobchack llama un “cognitive mapping” de las relaciones tecnosexuales en el mundo de su composición, y su influencia posterior (como se citó en Ruppert, 2000).

Desde nuestro punto de vista, para entender la ideología escrita en el discurso fílmico de *Metropolis* es necesario analizar el filme de una manera descompositiva. Es por ello por lo que en este análisis se tienen muy en cuenta la época de realización y sus condiciones históricas y culturales (algo que también se considera en las otras películas del corpus fílmico, pero en menor grado). Atendiendo a que no existe un método universal de análisis de filmes (Aumont y Marie, 1988), se aplica a *Metropolis* un análisis más completo y detallado debido a la pertinencia de considerar el peso que tienen para su construcción de sentido, desde la perspectiva de género, distintos factores (estéticos, ideológicos, sociológicos, históricos, intertextualidad, etc.). Con ello se persigue no caer en la neutralidad analítica, sin tampoco provocar un exceso de interpretación desajustes que pueden surgir fácilmente por la distancia histórica con el filme, factor que en más de una ocasión ha condicionado el análisis de esta película. Estos puntos de contextualización son particularmente relevantes para el abordaje del personaje de María, pues en ella confluyen una pluralidad de influencias literarias e ideológicas, así como los códigos estéticos y culturales que continúan permeando el cine contemporáneo, como se verá especialmente en el análisis de *Ex Machina* (2015).

Las cuestiones de género en el caso de este filme recaen mayoritariamente en el personaje de María. No obstante, también definen las relaciones con los personajes masculinos, especialmente las amorosas, y de los masculinos entre ellos.

4.1.1. La topología social en la dualidad de este pequeño cosmos

El título de la película, *Metropolis*, evoca un entorno urbano, pero en realidad esta denominación solo se corresponde con la ciudad de los obreros, que se encuentra en el

subsuelo. Sobre esta se alza la Ciudad de los Hijos, donde vive la élite que controla el poder económico y tecnológico. Estos niveles físicos son una evidente metáfora de la subalternidad de los obreros provocada por la diferencia de clase: solamente hay dos clases sociales y están radicalmente diferenciadas por una relación jerárquica, no igualitaria. La película recurre a dualidades y polos opuestos (de hecho, prácticamente todos los personajes y elementos mantienen esta dicotomía) para enfatizar las tensiones inherentes a una sociedad dividida.

La creación de una *maschinenmensch* (*máquina-humana*) autómata a imagen y semejanza de María, una luchadora activa por los derechos de los obreros sirve al oligarca Joh Fredersen, para impedir la revolución que se está gestando en los niveles subalternos, y también para controlar a su hijo Freder, quien gracias a María descubre el verdadero coste que para la humanidad tiene su vida de privilegios (Dixon, 2019).

Si se atiende a la historia de Europa de la primera mitad del siglo XX, se aprecia que es después de la Primera Guerra Mundial cuando Alemania comienza a interesarse por el desarrollo de nuevas tecnologías, hecho que coincide con una migración rural masiva hacia la ciudad con motivo de la expansión industrial. Esto implica la urbanización masiva de personas que, además, trabajaban bajo pésimas condiciones laborales. Con la llegada de estos grandes grupos de personas comienza la creación de una nueva clase social, la cual ya atrae la atención de críticos de la época como Siegfried Kracauer (1930), quien establece una relación entre dicha clase y los modos de filmación en el cine. Este teórico afirma que existen varios enfoques a la hora de crear planos y escenas, y, por lo tanto, esto afecta a la manera en la que se percibe la capacidad de la cámara como instrumento. Partiendo de una perspectiva marxista, la cámara puede ser una “progressive social tool or as a more passive and descriptive psychological one

associated with societies fears and desires” ((Kardish, 2010), como se citó en Hedges, 2015, p. 15). También su coetáneo Walter Benjamín (1933) defiende que, aunque la cámara sea una herramienta y, como tal, neutral, su uso nunca está exento de las condiciones de producción. Esto evidencia la ideología o la intención del mensaje a transmitir, lo que refleja la conciencia y la experiencia filmica de los realizadores, y también de los estudiosos de la época, como apunta Terry Eagelton (1998).

En esta línea, *Metropolis* realiza una representación de las malas condiciones de trabajo de los obreros y sus comportamientos disciplinados. Un ejemplo de ello es un plano subjetivo de Freder que sugiere una crítica a la deshumanización del proletariado en una sociedad industrializada. En dicho plano, frente a una explosión en la que los obreros se están recuperando e intentan normalizar la situación para volver al trabajo, el joven imagina que la máquina está viva, que es un monstruo que devora trabajadores (una *human-eating monster*), quienes van ingresando en la gran boca ordenados, en silencio y con comportamientos mecanizados. Se trata de una idea que influenciará más tarde a Charlie Chaplin para *Tiempos modernos* (1936). De hecho, ambas películas guardan puntos en común, ya que, a la marcada ideología de género y al clasismo conservador (Byrne, 2003) tradicionalmente atribuido a *Metropolis*, actualmente hay voces que añaden una lectura racial. Entre ellas se encuentra la de Heidi J. Nast (2015), quien parte de Jacques Lacan (1958) para psicoanalizar la representación de la maquinaria industrial en el cine, especialmente en estas dos películas. Para la autora, ambas son “singularly important in securing and stabilizing the White working class male subject as an exceptionally productive one” (p. 766).

Tras la presentación de los espacios que marcan la narrativa del filme, todo un descubrimiento para Freder al inicio del filme, el joven decide visitar a su padre Jos en

una escena en la que se observa la sobreprotección bajo la que vive él y, se supone, también sus amigos privilegiados. Joh es la única autoridad de gobierno en Metrópolis y tiene una relación contenciosa con sus empleados de oficina, así como con su hijo, pues mantiene una distancia jerárquica, filtra la información que recibe y le da un trato condescendentemente. Dentro de la élite también existen dualidades producto de relaciones de poder basadas en el control de la información, como los que conocen la realidad obrera (Joh o sus empleados de oficina) y los que no (jóvenes atletas)⁷¹.

En el primer encuentro entre Freder y María, él se enamora de ella y la sigue hasta la Sala de Fábricas. En esta escena, a través de un montaje cabalgado, se ofrece un plano subjetivo de Freder mirando a María donde se produce un alargamiento del tiempo del plano. Este tipo de secuencias sirven para que el tiempo del discurso sea mayor que el de la historia, en pro de privilegiar las emociones y la mirada de los personajes masculinos (Mulvey, 1975). Cuando la narración llega hasta aquí, en esta escena, Freder ya se ha constituido en protagonista y héroe de la historia, y busca satisfacer sus intereses románticos con María en el mundo arriesgado que acaba de descubrir. Freder sufre unas carencias afectivas y unos conflictos internos, como se plasma en su relación con María y con Joh, que le mueven a protagonizar la búsqueda de su verdadero amor o una relación adulta (Byrne, 2003).

La creación de estos personajes protagonistas presenta los rasgos propios que la narrativa occidental atribuye al “héroe” y a la “princesa”, en la propuesta que elabora Vladimir Propp (1928) (a partir de análisis de los cuentos populares rusos) o a los actantes “sujeto” y “objeto”, en la de Algirdas Greimas (1966). Estos modelos de personajes,

⁷¹ Esta gestión de la información sería una de las típicas situaciones de las que años más tarde parte la Escuela de Frankfurt para sentar las bases materialistas de la crítica histórico-social de la Comunicación (Sierra Caballero, 2011).

profundamente arraigados en la narrativa occidental, configuran la producción y organización del género femenino y del masculino clásicos en la narrativa cinematográfica hasta la actualidad.

4.1.2. Los significados constantes y la segregación social: corrientes artísticas y comparativa con otros filmes

Metropolis ha sido entendida, en primer lugar, como una obra modernista (Morris, 2001; Sánchez Biosca, 2004; Murphy, 2007; Golding, 2019) que presenta una estética considerada mayoritariamente expresionista (Berson et al., 1993), o lo que Huyssen (1981) considera una mezcla sincretista de expresionismo y Nueva Objetividad⁷² (*Neue Sachlichkeit*) teniendo en cuenta la estética y el contexto, pues la autora entendería que, paradójicamente, se cruzan “two diametrically opposed views of technology we can ascribe to these two movements” (Benesch, 1999, p. 382).

En cambio, también se han hecho análisis de influencias del expresionismo y el futurismo, los cuales aseveran que se trata de un discurso donde ambos movimientos se cruzarían en perfecta sintonía (Pedraza, 2000; González Chávez, 2006). De hecho, Aenne Willkomm, la directora de vestuario y diseño de la UFA, declara en 1927 que el vestuario de la película contiene “referencias futurísticas” las cuales, además, revelan “el realismo

⁷² Movimiento artístico alemán que se da durante un breve periodo entre la adopción del plan Dawes y el auge del nazismo. En cuanto a la aproximación ¿de este movimiento? hacia la tecnología, podría definirse como *más humana* y preocupada por alcanzar el realismo (Michalski, 2003), alejada del anterior abordaje futurista, extremadamente bélico y con “una postura fundamentalmente misógina” (Benesch, 1999, p. 382) que había condicionado el desarrollo tecnológico (Marinetti, 1909). Se destaca una argumentación de contraposición constante con *aquello* entendido por *anarquía*, un llamamiento al empoderamiento de los varones mediante la tecnología, y la defensa y persuasión de sentir odio hacia las mujeres, en su capítulo El desprecio a la mujer: “en su estado actual de esclavitud intelectual y erótica, la mujer, encontrándose en una situación de inferioridad absoluta desde el punto de vista del carácter y de la inteligencia, no puede nunca ser más que un mediocre sujeto legible” (Marinetti, 1968, p. 67).

y la autenticidad de lo fantástico”⁷³. En esta línea, Dennis Fischer nombra a *Metropolis* como el “monumento del diseño Art Decó” -lo que también denota la inspiración de Lang en los rascacielos neoyorquinos (Elsaesser, 2000)-, y a la encarnación diabólica de María como “la mujer fantasía del Art Decó” (2003, p. 206), movimiento vinculado al expresionismo, según el autor.

Lang por su parte, minimiza en su día la influencia expresionista en su obra (Fine, 2007, p. 283), alegando que él ni siquiera sabía “qué era el expresionismo” (Lang, como se citó en Grant, 2003, p. 91). No obstante, la declaración del director tampoco ha zanjado esta polémica, ya que lo relevante, desde el análisis del discurso, es el modo en que las influencias artísticas se aúnan en esta obra. En esta línea, ha habido una proliferación de abordajes distintos, los cuales difieren de la valoración común de que *Metropolis* es una película puramente expresionista por el contenido y por la estética (Killisch, 2019). También hay lecturas diferentes sobre la confluencia de elementos góticos, anacrónicos, contemporáneos y futuristas (Borbély, 2012). Algunos estudios concluyen, incluso, que para que su narrativa tenga sentido se debe considerar una obra *anti-expresionista* (Tängerstad, 2012) con el argumento de que el peso del arte medieval es mayor.; Esta hipótesis se basa en ejemplos como que los rascacielos son la causa de los disturbios y que la reconciliación ocurre frente a la catedral medieval. Con una interpretación diferente, Luis Buñuel llega a decir “Metrópolis son dos filmes pegados por el vientre” (1927), ya que, por un lado, encuentra una narrativa insustancial, pomposa, pretenciosa y cargante, y por otro admite el impacto audiovisual, especialmente el efecto plástico.

⁷³ Otros estudios de la moda en las representaciones culturales durante la República de Weimar abordan *Metropolis* como una referencia de dicha época, como el trabajo de Ganeva, Mila (2008) *Women in Weimar Fashion: Discourses and Displays in German Culture, 1918-1933*.

En este sentido, son particularmente valiosas las investigaciones de Vicente Sánchez Biosca sobre el cine durante la República de Weimar, *Sombras de Weimar* (1990), junto con diversos trabajos como *Del otro lado: la metáfora, los modelos de representación en el cine de Weimar* (1985), *Vanguardismo y problemática del filme alemán de la República de Weimar* (1985), *Cine y vanguardias artísticas: conflictos, encuentros, fronteras* (2004) o *Ambigüedades urbanas en el cine de los veinte* (2007). En ellas el autor realiza análisis exhaustivos de los modelos y características de representación del cine de la época. Sánchez Biosca considera, de manera aclaratoria, que *Metropolis* (1927) “desde su mismo título, estaba llamada a encarnar un icono de la modernidad” (2007, p. 02). El argumento que le lleva a defender esta postura es la propia conceptualización de las particularidades formales de la escuela alemana, por lo que coincide también en numerosos puntos con otros autores (elementos góticos, ciudades, la pequeñez del universo humano, la pulsión, el personaje de María...), pero se destacan en el presente análisis brevemente con el fin de subrayar las cuestiones formales de montaje. Para Ricardo Parodi (2007), quien parte de los trabajos de Sánchez Biosca y de Gilles Deleuze (1990), el montaje alemán de la década de 1920, tanto en lo que se conoce como expresionismo, como en los movimientos que supuestamente rivalizan con él, como el *Kammerspielfilm*, se distinguen por lo que Sergei Eisenstein llama “montaje en cuadro” y por la representación del movimiento en términos de iluminación. Parodi encuentra diferencias clave entre la escuela americana y la alemana: en la primera, el movimiento se representa como un continuo, como la prolongación de cuadro a otro del mismo movimiento, como sucede, por ejemplo, en escenas de persecución; en la escuela alemana se desarrolla el montaje de cuadro (falsamente considerado “estático”). Para Sánchez Biosca,

uno de los modelos de representación presente (o latente) en el cine de Weimar - el equívocamente denominado "expresionista" - tendía a una fuerte resistencia del encuadre, es decir, a una negativa a formalizar un espacio de referencia que se articulara sobre la diversidad de planos (variación de puntos de vista, ángulos, escala, etc.). Tildar, sin embargo, a dicho modelo de "primitivo" no puede resultar más inexacto. Porque estos planos poseen una minuciosa segmentación de espacio en su interior. (1985, p. 65)

Se interpreta que sería dentro del cuadro donde aparece una particular forma de representación del movimiento. “La luz se podría considerar que representa al movimiento, difumina los costados del cuadro mismo y tiende a borrar los contornos de las figuras” (Parodi, 2007, párr. 3), como se observa en el uso de la iluminación en *Metropolis*, especialmente en algunas escenas destacadas, donde “la luz es un elemento formador del espacio” (Biosca, 1985, p. 87), una utilización común en el mal llamado cine expresionista.

A la vista de lo dicho, cabe mencionar que en la ciencia ficción es un hecho la constante de recrear temáticas inquietantes, puntos contradictorios, personajes que obedecen a la distinción entre Sujeto-Objeto y la puesta en escena de elementos de diferentes épocas y orígenes. La ciencia ficción es el género que habría heredado y perpetuado estos elementos desde el origen del cine de vanguardia. Pero esto no se queda en Occidente. De hecho, en la citada película soviética de ciencia ficción *Aelita* (1924) también se encuentra ya dicha confluencia. En esta línea, el historiador y crítico de cine Tom Gunning considera que “*Metropolis* is conceived basically as a series of sensations, a film of disparate attractions rather than narrative integration, and that Lang simply

didn't care that much about pulling it all together in a final satisfying coherence" (2000, p. 79). Efectivamente, el filme que nos ocupa pertenece al cine clásico mudo, una época en la que los cineastas heredan las formas de trabajo anteriores (la cinematografía-atracción (Gaudreault, 2006)), pero no pueden ni deben ser considerados primitivos por su avance técnico y por su propia capacidad metodológica de realización (Sánchez Biosca, 1985). El perfeccionamiento de la técnica de Lang, así como un abordaje más serio del cine (Roberts, 2015), y de las preocupaciones modernistas (Gunning, 2019), serían más logrados por el director en su posterior película *Mujer en la Luna* (*Frau im Mond*, 1929) (Langenberg, 2001). Anton Kaes define el (quizás) exceso de iconicidad en *Metropolis* como una abundancia de "intertextual references and resonances" (1993, p. 148) y, de acuerdo con esto, acepta la intertextualidad como la principal estrategia textual y dispositivo estético empleado en el filme.

Por otra parte, a nivel temático, los debates políticos, sociales y culturales propios de la modernidad son constantes en *Metropolis*, así como cuestiones que subyacen en el subterráneo del discurso como el psicoanálisis (Benesch, 1999; Borbély, 2012; Nast, 2015; Kracauer, 2019), en auge en la época. Algunos de estos asuntos son la mística religiosa (la creación, la tensión entre creador y criatura, el apocalipsis, los pecados capitales, la purificación del pecador...), el crecimiento tecnológico (la utopía combinada con la tecnofobia), la pérdida de performatividad del *padre* (las confrontaciones generacionales, la rebeldía de la juventud...), la *femme fatale*, la inseguridad con el pasado y el futuro, la posición crítica sobre el pasado, etc.

Respecto a las transformación y tensiones provocadas por el auge tecnológico, la película crea y nos transporta a un microcosmos formado por las dos ciudades opuestas, sin hacer ningún tipo de referencia al extranjero u otros lugares. Esto sirve de mensaje de

unificación territorial e ideológica en vistas a una futura hegemonía de la máquina, entendida como herramienta de instrumentalización de la población, y también, con lo que se acuerda con más autores, como mensaje nacionalista (Fisher, 1991; Rodrigo Mueller *et al.*, 2020).

Otros elementos, como la actitud de los obreros al entrar en la fábrica, la arquitectura de ambas ciudades (racionalista *vs.* vanguardismo, tecnología, vehículos...) o el control del dueño a través de pantallas (no es físico), muestran la poca libertad que existe en este universo. En otras palabras, la vigilancia es aceptada como una de las dimensiones centrales de la modernidad (Bauman y Lyon, 2013). Sin embargo, este filme va más allá, al poner un especial énfasis en el cuerpo (físico) de los obreros y hacer referencia a la vigilancia jerárquica y minuciosa de este (en este caso, a su fuerza productiva), así como al control de los tiempos (actividad cotidiana). Recuerda a la historización de lo carcelario descrita por Michel Foucault, de la que cabría destacar aquí:

Los trabajos forzados son una forma de encarcelamiento. El presidio es una prisión al aire libre (...) habían constituido toda una práctica represiva, yuxtapuesta a la "justicia regular" (...) El encarcelamiento, con fines de transformación del alma y de la conducta, hace su entrada en el sistema de las leyes civiles [en este caso, la ley de Joh] (...) el castigo es una técnica de coerción de los individuos; pone en acción procedimientos de sometimiento del cuerpo —no signos—, con los rastros que deja, en forma de hábitos, en el comportamiento; y supone la instalación de un poder específico (Foucault, 1975, pp. 107-123).

Si bien Lang continúa tratando las inquietudes típicas de la modernidad en películas posteriores, en este filme lleva a un nivel más visionario que sus coetáneos la problemática disciplinaria en relación con toda una sociedad. La automatización procedente de las máquinas ha contagiado a la gente (una idea futurista), especialmente a la clase obrera, la cual vive en una ciudad-dormitorio y su única actividad consiste en ir a trabajar a la fábrica, excepto por sus reuniones clandestinas con María. Esto coincidiría con el análisis filmico que realiza Heidi Nast (2015) desde la perspectiva del psicoanálisis de, en el que asevera que a pesar de la subordinación del obrero en *Metropolis*, este se identifica de algún modo, pero deliberadamente, con la máquina.

Un dualismo intertextual importante se encuentra entre *Metropolis*, que se presenta como la ciudad-madre, y Babilonia, la ciudad-prostituta. La Ciudad Alta representa la Torre de Babel que casi es derribada cuando los trabajadores se rebelan (Müller, 2015; Angeli, 2018) e inundan la Ciudad Baja. María se encuentra con los obreros en las profundidades de las catacumbas de *Metropolis*, un símbolo de estratificación social. Este espacio, ubicado en el nivel más inferior, refleja una creciente oscuridad a medida que se desciende, enfatizando la opresión de aquellos que habitan en las sombras de la ciudad. La extrema ausencia de iluminación en este escenario responde a un clásico símbolo de estratificación en el cine, pues a mayor nivel de pobreza, menor exposición a la luz solar y acceso a la electricidad (Kercher, 2017)⁷⁴. Tanto la clase dominante como la obrera mantienen una relación de hiperdependencia con la máquina y la gestión de cómo emplearla se convierte en un ejercicio biopolítico. En el caso de los obreros, la fábrica les

⁷⁴ La estratificación con varias plantas inferiores todavía es un recurso mantenido hoy en día en la ciencia ficción, especialmente en aquellas con un trasfondo de crítica social, por ejemplo, en *El hoyo* (2019) de Galder Gaztelu-Urrutia. En este filme, esta estratificación es llevada al extremo, ya que existen más plantas inferiores inesperadas para los personajes y para el espectador, en los que las condiciones de vida aún son peores en comparación con las de arriba, que ya se consideraban inhumanas. El paso del protagonista en *El hoyo* por los peores niveles provoca que fragüe en su mente la revolución, convirtiéndose en una especie de mesías entre Jesucristo y Don Quijote de la Mancha.

marca los ritmos de trabajo/vida, y les artificia el tiempo. Esto es ilustrado cuando “[the] work never stops and the workers operating the machines finish when they are exhausted and replaced by another worker so that the production continues” (Hedges, 2015, p. 50), lo cual tampoco se relaciona con el ciclo natural de la luz (Hedges, 2015). En el filme de Lang, el nivel más subterráneo y oscuros es un lugar donde María da sus discursos socialistas a los obreros, pero tampoco habría una “bajada a los infiernos”, metáfora empleada por Francisca Ramón y Josep Prósper (2020) para hacer referencia en la representación fílmica al descenso hacia las realidades más difíciles de la vida, especialmente para aquellos que viven en la pobreza.⁷⁵

En esta línea, *Metropolis* es una película en la que la supervivencia es un punto axial clave⁷⁶. Los personajes se esfuerzan por sobrevivir en un sistema que favorece a una jerarquía latente. Por este motivo, los obreros manifestarían el conflicto interno del funcionamiento del sistema con sus reuniones en las catacumbas (subterráneo). En la

⁷⁵Esta “bajada a los infiernos” muestra cómo los personajes se ven obligados a enfrentar sus propias limitaciones y desesperaciones, lo que los lleva a tomar decisiones moralmente cuestionables. Este descenso no solo es físico, sino también simbólico, hecho que sí que ocurre en el filme coreano *Parásitos* (2019) de Bong Joon-ho, (Ramón y Prósper, 2020) -que también trabaja con distintos niveles para mostrar la segregación social-, pero no en *Metropolis* porque los obreros no residen en las catacumbas todo el tiempo.

⁷⁶ Este mismo eje axial basado en la supervivencia lo encontramos en la serie surcoreana *El juego del calamar* (2021) de Hwang Dong-hyuk, la cual no ha sido catalogada como ciencia ficción por la naturaleza de sus efectos especiales, aunque existe un debate al respecto. Ha sido definida mayoritariamente como una realidad distópica de *thriller* y *survival*. La topología en los espacios donde se desarrolla la trama se esfuerza por mantener la jerarquía física por niveles entre los diferentes roles que juegan los personajes. No por el asunto de los colores y signos en sus vestimentas para controlarles a golpe de vista, sino por la construcción por plantas, niveles y compuertas del edificio carcelario en la isla del juego, además de otros elementos como la tarima, el altavoz o la pantalla a lo alto con los que se comunican (los que están arriba) con los jugadores. Otro ejemplo es la habitación de los VIPs a través de la cual los espectadores adinerados observan a los jugadores y con la miniatura del juego del puente de cristal actualizándose, además; el control a distancia de la iluminación del puente; la ventana a lo largo desde donde observan a los jugadores durante el juego final del calamar, etc. Asimismo, la construcción del edificio en *El juego del calamar* también respondería a un típico orden de las plantas heredada del psicoanálisis: en el subterráneo, se sucede la incineración de los cadáveres de los jugadores (el eslabón más débil) y se revela el conflicto con el funcionamiento interno del sistema, el cual se basa principalmente en las dificultades económicas que también están atravesando los guardias rojos (inferiores al líder y a los superiores), los cuales intentan mejorar su situación económica con el tráfico de órganos de los cadáveres o de los moribundos. En la primera planta, está el hábitat (dormitorio, zona de estar...) de los jugadores y los juegos. En la segunda, se encuentran las estancias del líder, los controles remotos de la primera planta y la zona VIP.

primera planta, está la Ciudad Baja y la fábrica; y la siguiente que vemos, arriba del rascacielos y con acceso con un ascensor, es el lugar desde donde Joh lo controla todo y tiene las reuniones con otros hombres de clase alta.

Esta lógica de contrastes también se aplica al personaje de María, ya que porta consigo el peso de la disparidad entre ciudad-madre y ciudad-prostituta. Ella evoca a la Virgen María (Wharton, 2003), tiene un papel de intercesora más que de mediadora e invita a los obreros a ser pacientes, a esperar un mediador para que los rescate y los defienda a través del diálogo. Sin embargo, María también tiene una doble, y en su versión robot engaña a los hombres y las mujeres para que violentamente destruyan las máquinas, lo que derivará en una inundación en la que por poco se ahogan los niños. La autómatas encarna las características de una *femme fatale* y consigue que suceda lo mismo que en Babilonia: aprovecha la falta de entendimiento para enfurecer a los hombres y provocar el caos.

Las paradojas en el universo de *Metropolis* son continuas. Por una parte, es muy moderno y con un alto desarrollo tecnológico en aras de mostrar el progreso, según la visión alemana del resentimiento por la pérdida de la última confrontación bélica (Fisher, 1991) y los problemas económicos, como la inflación (Eisner, 1998). Por otra parte, la modernidad no guarda relación con el progreso social y provoca segregación: la clase trabajadora vive bajo la tiranía de Joh. Pareciera ser que la ciudadanía la adquirieran únicamente los habitantes de la Ciudad de los Hijos y el resto contarían con una ciudadanía de segunda, prácticamente esclavizados, vivieron en el subterráneo del suelo/sistema y trabajando para que los engranajes de la maquinaria capitalista continúen girando.

El papel de las mujeres (como masa social, como figurantes) está tanto en la Ciudad de los Hijos como en la de los obreros, al servicio del patriarca familiar, sin transcendencia social o política. Esta representación de las mujeres traza un discurso de género distorsionado en relación con la experiencia de las mujeres del modernismo y la urbanización de Alemania en las décadas de 1920 y 1930, al igual que podemos encontrar en otros filmes como *Berlín: Sinfonía de una gran ciudad* (1927) (von Ankum, 1997). En la Ciudad de los Hijos, las mujeres solo aparecen como prostitutas en Yoshiwara (el burdel), y en Metrópolis son las esposas de los obreros, encargadas de la crianza, o, en otras palabras, encargadas de la reproducción de mano de obra. Ellas no trabajan en la fábrica -fenómeno que tampoco ocurrió según el rigor histórico⁷⁷, sin embargo, sí que se unen a la rebelión de los obreros, que son en su totalidad hombres.

En este microuniverso, el cerebro que controla el funcionamiento del sistema es Joh, pues así lo transmiten sus acciones, su preocupación por mantener el orden entre sus empleados, sus muecas pensativas y sus reacciones controladas. Lo opuesto a él es su hijo Freder quien lo vive todo con una gran emotividad, se aprieta el pecho, dramatiza las situaciones, etc. Freder representa el corazón, las emociones y tiene el rol de mediador entre los obreros (la fuerza productiva) y su padre Joh. Freder decide solidarizarse con los obreros cuando ve a María hablándoles con tranquilidad, empatía y seguridad (papel de madre) y transmitiéndoles el valor de la paciencia y la espera del mediador, es más, ellos la escuchan como a una autoridad moral. Freder ya ha visto antes a María con la visita de los niños pobres a los Eternos Jardines (una mezcla entre lo arquitectónico y lo vegetal ubicada en la Ciudad de los Hijos), pero en esta escena descubre que es ella quien está esperándole a él, inerme, junto a los obreros (funcionarían como una metáfora de los

⁷⁷ Katharina von Ankum compila una serie de estudios que analizan y documentan la diversa participación activa de las mujeres en Alemania durante esa época en el mundo laboral y social, con un enfoque particular en Berlín. Esta recopilación responde a la variedad de medios, tanto literarios como cinematográficos, que presentan representaciones sin rigor histórico en este aspecto (von Ankum, Katharina, 1997).

hijos de María en las catacumbas), a modo de familia huérfana de padre, sin posibilidades, así que decide adoptar el rol vacante, *que falta*, y luchar para protegerles.

Esta escena de las catacumbas presenta muchos simbolismos. En primer lugar, María no sabe que Freder va a llegar durante su petición profética, pero él aparece como un mesías. Freder, como personaje, se sitúa en la frontera entre la élite y los obreros porque pertenece a la clase privilegiada. De este modo él también tiene una figura de autoridad, pero Freder no piensa como él y Joh es muy intransigente, la relación entre ambos se distancia (más que fracturarse) y Freder, en su empatía con los obreros, aún se siente más frustrado. Esta posición de rebeldía/dependencia de su padre le otorga una perfecta posición de frontera que le ofrece protección, pues su padre no va a atentar contra su persona (solo quiere detenerle), así que no tiene el mismo temor que podría tener un obrero.

En el cristianismo, el papel de intercesora lo porta “la Virgen” porque “es el puente entre dios (Joh-Espíritu y cerebro) y la humanidad (obreros, las manos)” (Pedraza, 2000, p. 62), y Jesús de Nazaret el de mediador. La figura de María no solamente es de Madre como se ha explicado, sino que es de virgen al mismo tiempo, pues encarna las características atribuidas al “ángel del hogar” y Freder, el hijo del semi-rey/semi-Dios, tiene un rol de “príncipe” que se encuentra en una etapa de juventud y rebeldía de su vida, y volca sus aspiraciones románticas en María y le acompaña en sus sueños utópicos de libertad. De este modo, María es la portadora de una maternidad virginal apuntada desde su primera escena y sellada al final con los niños rescatados, por lo que “no sólo se cae en las contradicciones misóginas de los futuristas, sino que hace de ellas un monumento tan reaccionario como su concepto del pacto social mediado por el hijo del Amo” (Pedraza, 2000, p. 68). En realidad, su relación es muy arquetípica (heteronormativa),

pues ella es una pobre obrera y él un mesías, un salvador... que cumple el rol de *Deux ex Machina* no en la narración (en la narración este rol lo porta el científico-creador), sino de una manera intertextual con su relación con María.

Existen diferentes elementos que definirían la diferencia entre intercesora y mediador de ambos personajes, comenzando por la jerarquización entre los géneros culturalmente construidos en la narrativa que se acaba de mencionar. En primer lugar, atendiendo al lenguaje cinematográfico, a Freder se le otorga el privilegio de tener planos subjetivos (Brinton, 1947; Mulvey, 1975; Machado, 2009, etc.), o lo que Edward Branigan, quien trabaja con el punto de vista (POV), ha considerado que debe analizarse formalmente como POV (1975). A través de estos, se muestra su perspectiva de la realidad (ej.: primera vez que ve a María con los niños) y sus dobles visiones (ej.: monstruo-máquina que devora obreros).

En segundo lugar, ambos personajes están preocupados por la situación de injusticia y representan la parte emocional, empática y justa. Pedraza afirmaría que el punto de vista de Freder “se construye en términos de religión, simbolismo y poesía porque en la película no es un obrero ni un mecánico, sino poeta y amante” (2000, p. 50). Partiendo de ahí, esto nos sirve para entender que el “corazón” o el sentido común de Freder tiene metafísicamente un nivel más elevado que el de María también.

El punto de vista de María no es poético, simplemente su función, desde que se fragua la revolución, es de acompañante. Ella es sencilla y pacífica, y su capacidad como intercesora no tiene transcendencia política, cosa que Freder sí que puede conseguir como puente entre lo privado (las catacumbas hay que interpretarlas como el entorno doméstico de María y su familia (obreros-*hijos*), escondidas, oscuras, profundas y siniestras, y lideradas por una mujer/Madre/virgen) y lo público (tiene libertad para circular y

conversar con Joh). De este modo, el rol como mediador de Freder y como héroe va adquiriendo más relevancia a medida que María pasa a un segundo plano.

En tercer lugar, cuando ambos personajes se cruzan en las catacumbas parece ser que Freder y María son hermanos gemelos. Esto es logrado con un mecanismo de *attrezzo* y cámara de igualación de sus personajes (sería lo que se ha identificado en la cultura occidental como el encuentro del alma gemela (Herrera, 2018)); todo ello unido a sus muecas cariñosas, pero al mismo tiempo, ambiguas y filiales, aunque finalmente, se sella con un beso como signo de entrada en una relación heteronormativa en el final (donde también está Grot, el capataz de los obreros, olvidado por la mayoría de los análisis debido a su poco guion). Paralelamente, esto implica la reconciliación entre dos clases sociales y la aceptación de subordinación por una de las partes.

En un principio, pueden parecer figuras redundantes porque comparten un objetivo político y social en común, sin embargo, lo que comparten es una aventura, pero no los roles dentro de ella: Freder continúa encargándose de los asuntos políticos y de protección, y María es la encargada de salvaguardar a los niños (ej.: es quien se encarga de los niños tras la inundación, los llama para que suban a una escultura y allí angustiada, espera de nuevo la llegada de Freder). Pedraza argumentaría que las diferencias entre ellos pueden ser de varios órdenes, bien “María es la precursora como el Bautista y Freder el mediador como la Virgen” (2000, p. 63); o bien desde la teoría de Jung “ambos están en la relación de *animus* y *anima*”⁷⁸ (2000, p. 61). Desde el punto de vista de Jung, cumplirían esos roles, pero desde la intertextualidad religiosa cabría un matiz, y es que se apuntaría más bien a interpretar el papel de María como intercesora (como la Virgen)

⁷⁸ La psicología de Jung detecta una parte femenina en la masculinidad que la llamó *anima* y una parte masculina en la feminidad que la llamó *animus*.

quien prepara los escenarios para que Jesús de Nazaret lleve a cabo sus obras (como en el pasaje de las bodas de Caná).

No se tiene que olvidar que Freder es quien tiene el punto de vista dominante tanto en planos, como en sus sueños, que enriquecen al texto narrativo dándole significados. Por su parte, Branigan afirmó en un principio que “we do not consider, however, whether all mental process shots - revealing the dreams, fears, hopes, etc, of a character - are based on the POV structure [point of view]” (1975, p. 58). Contrariamente, Mulvey (1975), Eberwein (1980), etc. concretarían la interpretación más aceptada: “Most “dream sequences” we can think of employ a mixture of subjective point of view shots and objective shots of the dreamer precisely because a dream as captured in film is a filmic dream -a psychic mirror of memory and desire.” (Eberwein, 1980, p. 199)

En la película, la subjetividad de Freder es convertida en objetividad, ya que la «realidad» es llevada a la puesta en escena a través de planos que sustituyen sus ojos (Mulvey, 1975). Para el espectador, se ha construido un mundo en el interior de la pantalla y es Freder quien pone el foco en los elementos que le interesan de esta «realidad», por lo tanto, esta composición discursiva impone su punto de vista y lo convierte en portador de la «verdad».

Siguiendo con los dualismos opuestos/complementarios, cabe introducir a otro personaje: Rodwang, el científico-creador de María robot. Es un personaje complejo quien se interpreta a una persona extraña y dentro de él, confluyen a su vez otros dualismos paralelos: científico y mago; desarrollo tecnológico y anacronismos (la casa con fachada medieval); amistad y traición (hacia Joh); amor y despecho (hacia Hel (la esposa fallecida de Joh)), elitista (vive en la Ciudad de los Hijos y fue amigo personal de Joh en el pasado) y anárquico (ordena a María robot provocar el caos).

Al mismo tiempo, también representa puentes entre fronteras, pues su casa es la única que comunica con las catacumbas con la gran ciudad elitista. Este personaje vive rodeado de seres artificiales (como María robot), de personas vivas (como Joh) y de personas muertas (las catacumbas guardan las osamentas de los antepasados o el fantasma de Hel en su cabeza). Joh y Rodwang son dos dualismos que representan la toma de decisiones, el poder del saber y el control del microcosmos. Ambos son figuras fálicas que buscan estudiar, conocer y dirigir la vida de los individuos. Joh estaría interesado en la fuerza productiva de los cuerpos (la vida orgánica): promueve relaciones de poder entre los habitantes de Metrópolis (mujeres y hombres) para controlar la producción de mano de obra (reproducción humana), vigila la actividad diaria de los obreros con los ritmos de trabajo y la mecánica tecnológica. Rodwang estaría interesado en crear seres con vida artificial, cuerpos nuevos y no humanos (aquí estaría nuestro límite de referencia), concretamente androides que fueran obreros mecanizados: pretende producir vida nueva con el fin similar al de Joh.

Existe un personaje que la película abandona y apenas es mencionado (el gran ausente), pero que en la novela tiene mucho peso: Hel. Hel estuvo casada con Rodwang, pero Joh consiguió que lo abandonara y tuvo un hijo con ella: Freder, pero Hel murió durante el parto (lo que pone fin a su vida útil como personaje). Pareciera resultar que ambos hombres habían superado el duelo, sin embargo, no es así. Rodwang fue un antiguo pretendiente de Hel y ahora construye la autómatas inspirándose en ella, e incluso guarda un busto gigante con su rostro. A pesar de los años, entre Rodwang y Joh hay inquina y se produce un enfrentamiento entre ellos por venganza que comporta la ruptura de su dualidad: la tecnología y la magia. Lo único que puede volverlos a unir es *sanar*, *enmendar* aquello que los separó, tanto a ellos dos como a Joh y su hijo Freder, pero Hel no está, así que haría falta una doble. En esta línea, la autómatas tiene unas armaduras

construidas (su cuerpo) inspiradas en Hel, se enciende con electricidad, pero falta introducirle un alma necesariamente *femenina*, con lo que se aprecia la importancia de la división sexual dentro del orden en este universo filmico y la postura esencialista que plantea, es decir tener un *alma masculina* o *femenina*, ser *gendered*, se muestra como la *verdad* o *esencia* de las vidas artificiales. Si bien Joh necesitó a Hel como procreadora de su heredero, ahora Rodwang le volverá a dar vida para darle un uso de revolución destructiva y de entretenimiento erótico.

No deja de ser curioso que el cerebro de María-robot (la parte mecánica que ejecuta las acciones) no sea mencionada en los diálogos. Existe una separación radical entre cuerpo y mente en el abordaje que los personajes, y la obra, toman en relación con el tratamiento de la creación de la androide. Para el *alma* de esta, Rodwang secuestra a María-humana y se la extrae para más tarde, en el laboratorio, depositarla dentro de la ginoide, quien finalmente adopta la corporalidad (*embodied*) de María. Por lo tanto, esta figura doble de Hel queda marcada por ella como inspiración para el artefacto, pero con la apariencia corporal de María y su *alma* (mente). De este modo, María cumple además una misión de intercesora entre estos tres hombres, lo que resulta tratarse más de una cuestión familiar que de la politización que Freder está empeñado en llevar a cabo con su mediación: “la conciliación profunda de los dobles solo es posible en el útero virginal de la madre de María madre y esposa del hijo, esposa del espíritu padre y manto de misericordia que protege a los niños obreros” (Pedraza, 2000, p.77). Por lo tanto, se aprecia como las estructuras de poder en el ámbito privado y en el entorno público se repiten, si no son las mismas, partiendo de la idea del *pater familias*.

Asimismo, la capacidad de reconciliación de María-robot va más allá. Huysen (1981) destaca cómo la *esencia femenina* del robot permite terciar entre dos opuestos

aparentemente irreconciliables: el culto a la máquina de los años veinte y la tradición (para la autora) expresionista que pondera la visión opresiva y potencialmente destructiva de lo maquinal. El método con el que ambas posiciones se acomodan consiste en "reemplazar la amenaza que supone la tecnología de la tradición expresionista por la intimidación que produce la sexualidad fuera de control de la cibernética" (Huysen, 1981, p. 207). Esta interpretación sería acertada, ya que al asociar la máquina con la sexualidad femenina se fragua en *Metropolis* cierto temor hacia una tecnología dominadora que cuestiona el orden patriarcal. De ahí que "los progresos en la emancipación femenina no hicieran sino incrementar la aprensión hacia la mujer equiparando la rebelión de las máquinas con la de las mujeres" (Sala, 1997, p. 57), una base que se introdujo con éxito en la cinematografía a través de esta película: el cruce entre la tecnofobia y el miedo a la desestabilización de la división social basada al mismo tiempo en la división sexual. Esta idea ha permanecido y ha sido un eje axial de la ciencia ficción (ej.: *Terminator 3: la rebelión de las máquinas* (2003)), como se analizará en las otras películas.

4.1.2.1. La figura del científico creador y la de María: sus dualismos e influencias literarias

María representa los tópicos de los personajes femeninos en el cine: la madre/virgen/santa y la prostituta/maléfica/*femme fatale*, lo que ocurre es que, a diferencia de otras narrativas, se conjugan en su misma reencarnación. Sin embargo, el hecho de que sea el *alma* (en ningún momento se menciona que la ginoide tenga cerebro (como propuesta de Inteligencia Artificial), por lo tanto, se interpreta dicha alma como un *hardware*) de María-humana la que le dé vida y corporalidad a la chatarra corpórea hace dudar al espectador sobre si los actos maléficos que está ejecutando María-robot también los podría hacer María-humana en otras circunstancias o situaciones, es decir, si

es su doble cara. La respuesta sería negativa porque en *Metropolis* lo *femenino*, la máquina obedece a su creador/dueño. Ciertamente, los dos personajes de María fáciles de confundir entre ellos en algunas ocasiones vienen a resumir dos tópicos: “el de la mujer fatal y el de la animación de lo inorgánico, que es una de las formas de lo siniestro” (Pedraza, 2000, p. 82).

Esto deriva en una nueva explicación de otra intertextualidad religiosa, pues es una idea religiosa venido del *Génesis II* donde Dios piensa en crear una mujer con la costilla de Adán (haría referencia al personaje de Joh: el gran pensador) y lo haría realidad con su inmenso poder creador (lo encarnaría Rodwang: el gran hacedor). Lo que ocurre en la película es que Rodwang acaba teniendo un papel más activo e implicado que Joh en la creación de María, lo que provoca que ella obedezca a Rodwang. En películas posteriores como *The Stepford Wives* (1975) o *Ex Machina* (2015) el papel del patriarca y del creador es el mismo.

También es interesante señalar el contraste entre los personajes de Rodwang y Joh en este aspecto en concreto. El hecho de que las acciones de Rodwang se hayan asemejado más a un papel creador y cuidador (maternidad) que el de Joh, una *menor masculinidad* provoca que su final sea trágico (como en la mitología, el castigo a Prometeo), pues Rodwang habría pretendido abarcar más de lo que se le habría encomendado y permitido, y con intenciones anárquicas. Sus motivaciones son la maldad y el rencor hacia Joh por haberse casado con Hel cuando ambos eran más jóvenes. Asimismo, la suplantación de vida por la infusión de ella en materia inerte por obra de un científico y mago es un pecado que debe ser castigado por la divinidad (Joh). Joh por su parte, está motivado por sus propios intereses económicos y políticos, en cambio, Rodwang es emocional, ocultista,

sombrío, impredecible y siniestro. Se observa que las estratificaciones de la película funcionan como una *matrioshka* con un mecanismo constante de dualidades.

No obstante, al margen de la relación entre ambos personajes, Rodwang ejercería su rol más sombrío con la escena de la persecución tras María-humana por las catacumbas en forma de túnel, donde la iluminación juega un papel esencial (Biosca, 1985, Morgan, 2015). Es una escena con una carga simbólica muy violenta, ya que María es agredida una y otra vez por Rodwang sin haber además una relación lógica con el discurso o una razón narratológica. En esta persecución, la luz juega un papel fundamental y la secuencia son mayoritariamente planos subjetivos de Rodwang persiguiendo a María, quien es apuntada por el foco y los ojos de éste. La agresión la produce la mirada de Rodwang con la ayuda del foco, y se llega a producir un plano cerrado donde solo aparecen sus ojos y la luz apuntando a la pantalla. No se puede llegar a concluir que este plano sea subjetivo de María, más bien esta agresión sirve para constituir a Rodwang como el antihéroe del filme. La apunta una y otra vez a pesar de haberla encontrado y atrapado, y ella se desplaza de una pared a otra como si una fuerza física la empujara.

Como se ha dicho, la película es una adaptación cinematográfica de la novela de von Harbou, que al mismo tiempo encontró muchas influencias de figuras de mujer autómatas en la literatura. Cabe mencionar por su relevancia *La Eva Futura* (1886) de Villiers de l'Isle Adam. *Metropolis* trata la creación de María-robot concebida como una esclava; el misticismo cristiano encuentra su influencia en *La otra parte* (1909) de Kubin. Es una frecuente del expresionismo darle vida a lo inorgánico para satisfacer un ansia de dominio y placer, y finalmente castigarlos, por ejemplo, el caso de *Mandrágora* (1911) de H. H. Ewers. *La Eva Futura* cuenta la historia de un científico (Edison) y su criatura (la mujer eléctrica Hadaly). Edison fabrica una muñeca novia (una máquina de amar) a

un joven que tiene una novia real, pero que está decepcionado con ella porque es bella, pero no le encuentra el *alma*. Nuevamente, el *alma* o *espíritu* se refiere a la *humanidad femenina*, un término que bien podría interpretarse como género. A la vez que en el discurso filmico se observa que esta *humanidad* estaría compuesta por la «esencia» *femenina* y no podría ser de otro modo, es inevitable realizar una doble lectura e interpretarlo como una tecnología normativa (robótica) que produce sujetos *femeninos* con una producción autónoma e interferible de la subjetividad.

María y su autómeta (un conglomerado de María/Hel/órdenes de Rodwang) encarnan dos tópicos de la época: la *femme fatale* y la animación de lo inorgánico, “que es una de las formas de lo siniestro” (Pedraza, 2000, p. 82). Para abordar a María, habría que analizarla desde la siniestralidad partiendo de Freud, un autor en auge en aquel momento. Para Freud, lo siniestro está relacionado con la represión: revela lo que debería estar oculto, pero sale a la superficie. Ya sea que lo siniestro se exprese a través de un elemento, acción, palabra o situación, siempre despierta pavor y horror. No es sorprendente que Freud relacionara lo siniestro con la figura del castrador paterno. Barbara Creed (1993), quien analiza *monstruos femeninos* a propósito de la noción de *lo siniestro* desde el psicoanálisis freudiano, remedia este enfoque exclusivo en la castración poniendo mayor énfasis en otras fuentes de horror: la mujer, el animal y la muerte. La autora apunta a que estos tres elementos fundamentales de la "otredad" significan lo "siniestro primordial", e invita a una libre aplicación. El punto en común de estos tres elementos residiría en el lugar que han ocupado en el orden sociocultural patriarcal, básicamente son elementos que controlar. Para ello, primero han de ser reducidos e interferidos, definidos y controlados en la medida de lo posible, más tarde se les aplica la siniestralidad, bien como resultado de su invisibilización y desconocimiento,

o bien por aplicación directa. En consecuencia, encarnarían valores vinculados con lo siniestro: represión, misterio, misticismo, maldad...

Esto tiene lugar dentro del modernismo y encaja con la idea de Morris (2001) de definir a María como una obra del modernismo gótico, argumentando que busca la “menace within the familiar, and educing dread in exploration of the unfamiliar”, compartiendo las “Gothic obsessions with the uncanny” (2001, p. 188). En una línea parecida, Bacon (2019) parte del cuento gótico El hombre de arena (*Der Sandmann*) (1817) de E.T.A. Hoffmann y define a la figura de Olimpia como “an inherently Gothic figure as she is not only an uncanny double (...) to a real human -she replaces Clara- but she is also a mirror imagen of the artist himself” (2019, p. 98), para enlazarla con la siniestralidad de María. Esto ha sido una constante en la tradición de estas creaciones y ha estado íntimamente relacionada con explorar los límites del deseo inconsciente (Abalia, 2020), por lo que ha pasado a formar parte de la idiosincrasia de esta figura.

María-robot habría sido el reflejo de su creador Rodwang, ya que ella encarna sus instintos sexuales y sus pulsiones destructivas. Una vez se le inyecta vida a la mecánica corporal, la María-robot es absolutamente distinta a la que yace inerte. El primer elemento de caracterización es el maquillaje abundante en sus ojos y labios, sus gestos corporales serpentinos, la sonrisa pícaro y los guiños de ojo. Ambas Marías se definen en base a sus relaciones con los hombres: María-humana representa “la frontera simbólicamente frágil, que separa la virginidad y la maternidad, el erotismo y el amor filial” (Pedraza, 2000, p. 67). Sin embargo, la autómatas es perversa, siniestra, mezquina y provocadora. Inicialmente, Joh había pensado en emplearla para detener la revuelta de los obreros, pero Rodwang le ordena que lo destruya todo.

Ella decide por su cuenta llevar a cabo ciertas acciones, que fueron acudir a Yoshiwara para seducir a los hombres y para provocar peleas y suicidios. En esta escena, María incita a la rebelión y realiza el famoso baile con indumentaria exótica, la cual se convierte en un momento cargado de erotismo en la época. Este exhibicionismo queda establecido con la puesta en cuadro y el montaje que muestra a María en un contrapicado subida a un escenario, siendo una imagen pasiva de perfección visual, y seguidamente, al público masculino ejerciendo de voyeur. De esta manera, la película ha empleado su potencial voyeurístico para evidenciar a la mujer como ser-mirada-idad (“to-be-look-at-ness”) y “el modo en que debe ser mirada en el interior del espectáculo mismo” (Mulvey, 1975, p. 09). Pero, como se ha comentado, este “baile en apariencia inofensivo solo sirvió para crear un conflicto entre los obreros” (Williams, 2013, p. 33).

Más tarde, María-robot se marcha a las catacumbas e incita a la violencia a todo el pueblo obrero. La escritora de la novela y del guion se habría servido de una virginidad maléfica para construir este nuevo personaje de mujer fría que se divierte, pero que obedece los mandatos de su dueño, sin embargo, cabe destacar que en la película Lang decide llevar a este personaje hacia unos extremos que la novela no había previsto y el guion en un principio tampoco, como cuenta Annette M. Magid (2006) quien realiza una comparativa entre la novela y la película.

María-robot no tiene mucha autonomía, es una esclava con la apariencia de una muñeca seductora, pero la poca autonomía que tiene la aprovecha para hacer el mal. Si situamos este personaje robótico en el contexto de los años veinte, nos damos cuenta de que la figura de la vampiresa y la maléfica ciborg guardan mucha relación. La vampiresa por su parte se refiere a una figura femenina que une el atractivo sexual y la frialdad, lo que alienta un prototipo de villana que consolidó la asociación de lo *femenino* con la

máquina (Huysen, 1981). La posición que ha ocupado la vampiresa en el cine ha sido de traidora hacia el héroe, así como su ausencia de emociones y su falsedad; esto habría facilitado la conceptualización de la ciborg como un ente mecánico distinguido con un grado de perversidad específicamente femenino (Huysen, 1981).

En la mente de Freder (más planos subjetivos), María se ha convertido en una prostituta de Babilonia que baila semidesnuda frente la mirada de los hombres. Los bailes son exóticos y la secuencia incluye planos insistentes en mostrar las miradas de éstos. La misma imaginación de Freder es lo que escandaliza al propio Freder y exagera más esta acción. María danza sobre los pecados capitales y es el monstruo de las siete cabezas, según dice el monje en la catedral. Esta secuencia muestra la gestión del placer que existe en este universo y la aparición de una portadora del caos, del mismo modo que antes fue María la madre la portadora de la Ciudad-Madre. Por lo tanto, la narrativa fílmica anuncia que va a suceder un giro de los acontecimientos y que la encarnación del diablo y el apocalipsis han llegado.

Al igual que en *Viaje a la Luna* (1902), se aprecia una vinculación de las mujeres con el territorio, pues ellas portan el carácter territorial de la ciudad y presentan las dos posibilidades de estados, por una parte, la maléfica: una revolución liderada por María-robot que termina en una inundación de Metrópolis, actúa sola; y por otra, la maternal: María reúne a los niños mientras espera la ayuda de Freder, actúa con roles heteronormativos. Cuando los obreros se dan cuenta de la estafa de María-robot, deciden quemarla en la hoguera, una imagen muy medieval. Ella se quema mientras ríe como endemoniada, pronto desaparece la piel orgánica y queda la armadura metálica, lo cual ofrece al pueblo una imagen terrorífica.

Esta conclusión queda confirmada por las bellas autómatas de los Eternos Jardines. En la novela, se dice que, en la Ciudad de los Hijos, *hay señoritas encargadas del placer de los amos y que fueron un regalo hecho por las manos de un maestro*. Sin embargo, en la película, estos personajes son humanas⁷⁹. Por lo tanto, el discurso fílmico ha preferido aclarar que las prostitutas eran humanas.

Cabe mencionar que en el filme hereda los burdeles de la novela (Yoshiwara en Metrópolis y los Eternos Jardines en la Ciudad de los Hijos), pero realiza un pequeño cambio en los papeles de las mujeres prostitutas en el segundo mencionado. En la novela, no son humanas, pero tampoco máquinas, sino que se definen por ser una creación de naturaleza indefinida; en cambio, en la película, estos personajes son humanas⁸⁰.

4.1.3. El empleo de los universos ficcionales para la transmisión de ideología política: Psicoanálisis, religiosidad y ansiedad social

Es un discurso que llega a la exageración y a la distorsión con la intención de aumentar los estados emocionales y psíquicos del espectador, características propias del cine de la época en Alemania (Bradley, 2018). En esta línea, esto se combina con los numerosos símbolos religiosos que se identifican, así como con los efectos visuales y musicales que buscan transmitir la experiencia interna de los sujetos representados

⁷⁹ Ha habido un debate sobre si esas mujeres también eran robots. Se ha de tener en cuenta que el discurso fílmico da a entender que el científico-creador ha logrado por primera vez un gran avance tecnológico con la creación de la androide, y no cabe ninguna sospecha de que esa sociedad no había alcanzado ese grado de desarrollo tecnológico, ni la convivencia con androides forma parte de su realidad ni normalidad.

⁸⁰ Ha habido un debate en los análisis de esta película sobre si esas mujeres también eran robots. Se ha de tener en cuenta que el filme da a entender que el científico-creador ha logrado por primera vez un gran avance tecnológico con la creación de la androide, esa es la novedad en la historia, y no cabe ninguna sospecha de que esa sociedad no había alcanzado antes ese grado de desarrollo tecnológico, ni la convivencia con androides forma parte de su realidad ni normalidad. En la novela, se dice que, en la Ciudad de los Hijos, *hay señoritas encargadas del placer de los amos y que fueron un regalo hecho por las manos de un maestro*. Sin embargo, en la película, estos personajes son humanas.

(Darsa, 2013). De este modo, se carga de mayor distorsión y espectacularidad, pero también de un esencialismo que paradójicamente, convierte la experiencia subjetiva de los personajes en referentes humanizados con quienes identificarse fácilmente.

En aras de contextualizar, en esta época la presencia del psicoanálisis fundacional -el cual partía de la teoría pulsional biológicamente arraigada de Freud, donde “la fuente es somática (biológica)” (Freud, 1905, como se citó en Lopera, 2019, p.135))⁸¹-, en el bagaje cultural era notable, entendiéndose éste hasta la actualidad como una teoría del funcionamiento de la mente humana y también, una forma de analizar los fenómenos sociales como los movimientos políticos y sociales (Schmidt-Hellerau, Szönyi y Hartke, 2020); por lo que se recurre a sus planteamientos en la época para diseñar y dotar de sentido las relaciones familiares, sociales, amorosas, laborales y políticas.

Por otra parte, sobre las referencias religiosas, el lenguaje cinematográfico de *Metropolis* (personajes, relaciones, narración, temas, planos, iconografía, etc.), están fuertemente arraigados en el lenguaje de la teología judeocristiana (Donahue, 2003).
Partiendo de que

los símbolos [religiosos] son sólo los *vehículos* de la comunicación; no deben confundirse con el término final, el *contenido*, de su referencia. No importa lo atractivos o impresionantes que parezcan, no son más que los medios convenientes, acomodados en el entendimiento humano. (...) El individuo (...) ya no resiste a la aniquilación de sí mismo, que es el requisito al renacimiento en la realización de la verdad, y así madura (...). Se entrega voluntariamente a lo que

⁸¹ Más tarde, el mismo Freud amplió en parte su teoría tras las críticas de Alfred Adler y Carl Gustav Jung, dándole más importancia a otros factores que no fueran sexuales, así como considerar que el contexto sociocultural era otro factor determinante en la formación del individuo y en las patologías, además del factor biológico (Thompson, 2006).

haya de pasarle; o sea que se convierte en anónimo. La ley vive en él con su consentimiento sin reservas. (Campbell, 2014 [1949], pp. 266-267)

Metrópolis se sirve de ellos como herramienta de apelación al espectador con los objetivos, en primer lugar, de ayudar al espectador a dar forma y entender su narración, la complejidad de su mensaje gracias al inspirarse en historias conocidas por el gran público. En segundo lugar, y en la línea del anterior, alcanzar un gran público. En tercer lugar, partiendo de las palabras de Michael Wharton (2003):

I do not want to suggest that Lang intended *Metropolis* as a religious allegory (...) Lang understood the power of symbols, especially symbols relating to subjects close to the viewer's heart, such as politics, economics. . . and religion (...) perhaps even working at a subconscious level. Through this, Lang added a depth and nuance to the film that evokes powerfully ingrained emotions, even in this more secular age (párr. 14).

Se podría afirmar que, sin crear un discurso religioso, se utiliza una gran mezcla de episodios, mitos, leyendas, personajes... recogidos en la literatura judeocristiana (la Torre de Babel, la Apocalipsis, el Diluvio Universal, Jesucristo, la Virgen María...), de iconografía judía (como el pentágono), y también de mitología griega (como Pigmalión y Galatea), entre otras referencias (Donahue, 2003; Bergvall, 2012; Borbély, 2012; Müller, 2015; Michalczyk, 2015; Angeli, 2018). Retomando a Campbell, la película no se centraría en los mensajes que dichas referencias *acomodadas en el entendimiento humano* envían en su versión original, sino que se emplean como vehículos de

transmisión; esto se puede interpretar como un recordatorio al individuo de su origen, de su sentido de pertenencia y de su función en la vida, todos ellos diseñados dentro de un microcosmos.

La relación entre estos puntos y la película es clara, y permite llegar hasta el último objetivo, el cual consiste en pretender, por una parte, apelando a unas referencias, configurar una sociedad con un orden y roles determinados dentro de dicho microuniverso, la cual ha sido considerada como una utopía fascista (Guralnik y Pidoto, 2013), y, por otra parte, apelando a otras referencias, llamar al sentido de revolución, de caos y de destrucción.

En la escena en la que Freder visita a los obreros, se encuentra la primera intertextualidad religiosa potente con el Libro del Éxodo y Moisés, tal y como analiza Anton Kaes (1950), pues Freder, el “príncipe”, considera que los obreros son sus hermanos, los ve como personas (“Quería ver la cara de aquellos que son mis hermanos”) y hace conocer a Joh de la explosión y de su desacuerdo con esa situación desde su papel como rededor. Por una ventana desde la oficina, Freder señala los rascacielos y construcciones de la gran ciudad (“...tú el cerebro de esta ciudad y todos nosotros bajo su luz...”) y pregunta que dónde están las manos que la construyeron haciendo referencia al Faraón, a las construcciones del Antiguo Egipto destinadas a las clases altas y al pueblo hebrero.

En el tramo final de película, se realiza un pacto entre los obreros (trabajo, representado por Grot, el gran invisibilizado), Joh (capital) y Freder y María (amor como cemento de unión entre ambas partes), un final que también dista de la novela (Magid, 2006). Por tanto, el mensaje del final es realmente volver al inicio: no han solucionado muchas cosas, es una película destinada a allanar el terreno a los movimientos fascistas

que vendrían después. Si bien la influencia soviética es obvia, se emplea con la intención de asustar a las clases con menores recursos sobre lo que podría suponer el estallido de una revolución. Se ofrece una especie de solución intermedia con la introducción de un mesías al cual hay que esperar para que mejore la situación del pueblo obrero provocada por la sobreexplotación del capitalismo.

El universo Metrópolis se presenta como aislado internacionalmente como se ha comentado, donde no existe otra nación, incluso se presenta como un dualismo de Babilonia (donde fueron trabajadores extranjeros y no se entendían, quien adoraba a un Dios ofendía a otro... y estalló la revolución). Es decir, las diferencias culturales y religiosas provocaron un caos que no hubiera sucedido con la figura de un mediador que unificara todas las partes.

4.1.4.A modo de conclusión: la interconexión entre clase, género y raza

Una interpretación desde la perspectiva política es que Maria-robot representa la tecnología que tanta gente asesinó durante la Primera Guerra Mundial y que debe ser controlada o destruida. Con este tipo de personajes se busca matar dos pájaros de un tiro, pues nunca está de más incitar al miedo sobre la liberación de las mujeres del rol normativo. Como se ha comentado, la crítica contra el obrero tratado como pieza de una máquina lo retoma Charles Chaplin en *Tiempos Modernos* (1936) (Nast, 2015), y en principio puede verse como una crítica al capitalismo fordista-taylorista de la época, pues la lucha ha sido una acción colectiva y en igualdad, pero el final entendido como “tesoro ideológico” (Burch, 1981), revela la creación de un estado socialista-nacionalista liderado

por un único líder que nada tiene que ver con la tiranía del empresario capitalista, sino que media con los obreros y defiende sus intereses.

Al mismo tiempo, partiendo de la investigación que Huyssen (1986) lleva a cabo sobre la representación de clase en revistas y periódicos de finales del siglo XIX y principios del XX, se observa que *Metropolis* heredó este discurso. Huyssen concluye que las masas proletarias eran descritas constantemente en términos de una amenaza femenina:

Las imágenes de la turba enfurecida como histérica, de las inundaciones envolventes de revuelta y revolución (...) de la figura de la prostituta roja en las barricadas, todo esto impregna la escritura de los principales medios de comunicación, así como el de los ideólogos de derecha (...) cuya psicología social ha analizado Klaus Theweleit en su estudio *Male Phantasies*. (1986, p. 52)

Este discurso filmico apuesta por el intercambio de almas entre dobles en un universo extremadamente dividido, y tal como apunta Hiller, partiendo de Huyssen (1981), esta película expresa “a complex social anxiety about loss of control of the Other” (2015, p. 93), un planteamiento que continua sin distar de los análisis actuales. David Golding, quien ha analizado en los últimos años *Metropolis* reconsiderando el cine modernista desde una perspectiva colonial, considera que la iconografía espiritual constante está obsesionada por un otro animista, denotando el fetichismo de la mercancía por el hombre blanco, algo que, de no funcionar así, favorecería a la agencia de mujeres y a los colonizados (Golding, 2019). Si se regresa al abordaje gótico, recordemos que éste aborrece la naturaleza incontrolada, feminizada convencionalmente contra la racionalidad masculina, aunque la tecnología desenfrenada precipita esta crisis. Al igual que María-robot, los trabajadores también representan la animalidad. Este planteamiento confirmaría

la visión previa de Morris (2001), quien encuentra a los trabajadores en el filme como representantes de la animalidad y busca entenderlo con referentes de la época, como los Principios de Gestión Científica de Frederick Winslow Taylor (1911), los cuales sostenían que “heavy, repetitive metal handling could be more efficiently done by trained gorillas” (Morris, 2001, p. 189). Esto lo relaciona con *Metropolis*:

La fuente inmediata de malestar, el laboratorio de Rotwang, recuerda el lugar de trabajo sin ventanas en una localidad oscura en la que el Dr. Jekyll libera al doble degradado de la civilización, la bestia contenida por generaciones de crianza y socialización. (Morris, 2001, p. 189)

La narrativa ha mantenido su eje narrativo en la creación de María-robot, pero puede haber elementos en el filme que confundan al respecto, por ejemplo, que de alguna manera u otra “the basic relationship shown in *Metropolis* is friendship and loyalty between men” (Tängerstad, 2012, p. 148), eje básico en un discurso patriarcal (Huysen, 1986; Byers, 1989; Springer, 1993; Kirby, 1996; Albert, 2004; Golding, 2019; Bacon, 2019). La lógica narrativa parecería imponer, presentar que su eje narrativo es la destrucción del microcosmos y el inicio de una nueva sociedad tras la unión positiva de Joh (razón), los trabajadores (trabajo) y Freder (corazón), e incluso que los personajes de María es un suceso secundario de la trama, “un satélite”, que puede “ser suprimido sin alterar la lógica de la trama” (Chatman, 2013, p. 72). Siguiendo esta misma lógica de *jerarquía* según la cual “solo los sucesos de gran importancia forman parte de la cadena o armazón de la contingencia”, y dentro de ellos se encuentran “los núcleos [los cuales] son momentos narrativos que dan origen a puntos críticos en la dirección que toman los sucesos”, los personajes de María son un núcleo “que no puede[n] suprimirse sin destruir la lógica narrativa” (Chatman, 2013, p. 71). Para ilustrarlo, ella sería el origen de la

revolución (es decir, de la trama) al convertirse en el motor de Freder para salir de su posición privilegiada y tomar conciencia sobre la clase trabajadora, de hecho, la trama principal comienza con la entrada de María en el Jardín. Además, ella es la líder de los obreros, por lo que ha sido quien ha fraguado la revolución; los problemas comienzan con la creación del robot sustituto y sus discursos incendiarios, y el final requiere su quema en público y la liberación de María, quien anima a Freder a ser el mediador profetizado, y, en consecuencia, se produce la reconciliación entre los puntos ejes. Para Lungstrum (1997), esta creación de mujer robot personifica, epitoma las fantasías masculinas por el control sobre la sexualidad femenina y el cambio tecnológico, en definitiva, se ha de abordar el papel de la tecnología en esta unión es abordar el papel de las mujeres.

Para que esta unión se produzca la tecnología ha de conectar las dos sociedades por diferentes motivos. En primer lugar, en los rascacielos vive la clase dirigente y fueron contruidos por los obreros. En segundo lugar, los trabajadores son quienes manejan y trabajan con las máquinas para dar energía a todas las clases sociales, aunque no les pertenezcan. Por lo tanto, la tecnología ha de ser monitoreada por un mediador entre las dos partes interesadas. Debido a la nueva dependencia de la tecnología, ésta debe ser custodiada y controlada por los hombres para evitar las terribles consecuencias demostradas por el robot femenino, las cuales afectan a los hombres de todas las clases sociales. Este sería el mensaje implícito de *Metrópolis*: ¿cómo negociar con la tecnología? Fabricándola y controlándola, en sí es un estereotipo de género. Por lo tanto, este filme mantiene una apariencia discursiva mostrando una esperanza socialista de mejora de la sociedad gracias a la comunicación entre las partes interesadas, sin embargo, no llega a ningún arreglo real, realizaría un “pacto impostor” entre el capital y la mano de obra (Kracauer, 2019), y envía inevitablemente un mensaje capitalista, eurocéntrico y

patriarcal (Stoicea, 2006), de este modo, la única trama cerrada ha sido la cuestión tecnológica.

4.2. Análisis de la película *The Stepford Wives* (1975)

La ciencia ficción es una proyección extravagante de la producción del mundo real

(Jean Baudrillard, 1991)

The Stepford Wives es una película estadounidense estrenada en 1975 y dirigida por Bryan Forbes. Es un filme de terror psicológico y ciencia ficción que sigue la historia de Joanna Eberhart, interpretada por Katharine Ross. Joanna se muda con su marido e hijos a la tranquila y aparentemente perfecta comunidad suburbana de Stepford, Connecticut. Pronto se da cuenta de que las mujeres en Stepford son inusualmente sumisas y obedientes, dedicadas exclusivamente a sus hogares y familias. A medida que Joanna investiga más sobre la comunidad, comienza a sospechar que hay algo siniestro detrás de esta perfección. Se entera de que los hombres del vecindario han estado reemplazando a sus esposas con robots diseñados para ser perfectas amas de casa, cumpliendo con los ideales tradicionales de feminidad.

Está basada en la novela con el mismo título publicada en 1972 por el escritor estadounidense Ira Levin. La novela pertenece al género de ciencia ficción y cuenta, a través de un *thriller* con momentos álgidos de misterio y de sátira, la opresión ejercida sobre las mujeres por parte de la sociedad de su momento. Su escritura y publicación se ubican en plena Segunda Ola de Feminismo en Estados Unidos, cuando los debates sobre la libertad reproductiva, la sexualidad y los derechos de la mujer a la formación, a la

incorporación al mundo laboral y la denuncia de la desigualdad no-oficial (*de facto*) añadieron fuerza a la lucha sufragista de la Primera Ola (Brioso *et al.*, 2011; Fernández, 2017). De hecho, en 1975 Herbert Gans consideró que *The Stepford Wives* era el primer filme que trataba sobre la liberación de la mujer en la Segunda Ola (Gremler, 2006). La película de 1975 es una adaptación fiel, cercana a la novela, con excepción de unos pequeños detalles omitidos que, en cambio, sí que recoge la segunda adaptación cinematográfica de Frank Oz en 2004, a pesar de que esta se desmarca del libro en cuando a su narrativa general, los personajes y el estilo de terror, para centrarse en la sátira. Como señala William Goldman (el guionista de la película) en 1984, y recoge Samantha Lindop, es excepcional que un título ficticio se lexicalice (se convierta en un término o expresión), ya que “esposa de Stepford” se ha mantenido vigente culturalmente como un significante para un tipo particular de mujer de clase media que está sujeta a una definición patriarcal de la feminidad” (2022, p. 07).

De las tres tendencias de pensamiento-acción que surgen en esta época (el feminismo liberal, el feminismo radical y el feminismo de la diferencia) (Fernández, 2017), cabe señalar dos de ellas porque se plasman en este filme: el feminismo liberal y el feminismo radical, siendo más predominante este último. El feminismo radical ha sido tradicionalmente considerado en el mundo anglosajón como parte de esta Segunda Ola; la Tercera Ola se desarrolla a partir de los años 90⁸², entendida como el producto del avance teórico desarrollado a lo largo de los años 80 (Walker, 1992; Snyder, 2008; Evansi,

⁸² Los acontecimientos que más marcan a la sociedad estadounidense y que son considerados como el inicio de la Tercera Ola soan, por una parte, la aparición del grupo musical punk Riot Grrrl a principios de la década de 1990 -vinculado a un movimiento que quería que las chicas dejaran de ser *groupies* y fueran las artistas en el mundo de la música-. Y, por otra parte, el testimonio televisivo en 1991 de Anita Hill (una mujer negra, psicóloga, abogada y profesora, cuyos bisabuelos habían nacido en la esclavitud) en un Comité Judicial del Senado (exclusivamente masculino y blanco), en el que ella denunció que el juez Clarence Thomas la había acosado sexualmente. Thomas había sido nominado por el presidente de los Estados Unidos George H. W. Bush para la Corte Suprema. Aunque no logró frenar el nombramiento de Thomas, este caso sirvió para difundir otros escándalos de abusos sexuales que sí que acabaron en destituciones.

2015). Esta nueva ola trae consigo unas nuevas visibilidades, como el papel de la clase y de la raza (blanca, negra, mestiza, oriental...) en la organización social estadounidense, tal y como se refleja en bastantes obras (Moraga & Anzaldúa, 1981; Anzaldúa, 1987; Hull *et al*, 1982; Lorde, 1984, etc.), así como el uso de ciertas herramientas conceptuales para el mejor análisis de las dinámicas de poder, como el marxismo, el psicoanálisis o las teorías de la Escuela de Frankfurt. En general, se podría afirmar que teorizan empleando la *interseccionalidad* y la *micropolítica* (Faludi, 1991; Freedman, 2002; Henry, 2004; Gillis *et al.*, 2007; Dunn, 2014). De hecho, progresivamente muchas teóricas feministas emplean la teoría del biopoder, ampliándola y haciéndola más útil (Butler, 1990; Bartky, 1998). En otras películas, se ensancha más el asunto de la raza, según proceda, pero aquí es pertinente puntualizar brevemente el por qué de las *intersecciones*, pues también tiene relación con el establecimiento de las diferentes olas.

Si bien Estados Unidos ha sido un país exportador de tendencias y movimientos con mucho impacto en el resto del mundo, en relación con las fechas de las olas del feminismo no habría un consenso unitario a nivel internacional. A la hora de determinar el inicio de una ola, como periodo histórico, se ha puesto el foco en las internacionalizaciones y en los cambios civiles de algunos países, pero no necesariamente en las vidas, reflexiones y postulados de muchas mujeres desde épocas y lugares diferentes⁸³. Con respecto a los ordinarios, autoras que son exponentes europeas como Celia Amorós y Amelia Valcárcel consideran que el feminismo radical originado por Kate Millett debería situarse en una ola posterior (es decir, una tercera), ya que se han de tener

⁸³ Pongamos el caso de *Vita Christi* (1497) de Sor Isabel de Villena. Como afirma Miryam Criado (2013), Villena escribe “un nuevo evangelio, donde explora el mensaje original y la praxis de Jesucristo, ignora toda interpretación y doctrina misógina (...) se menciona a mujeres para redescubrirlas y reinterpretar estas instancias fuera de la influencia de la cultura misógina patriarcal.” (p. 76). Esta obra escrita en valenciano con título en latín fue el *Vita Christi* más influyente y de mayor calidad durante esta época en Europa, y tuvo mayor éxito editorial que *Tirant lo Blanc* (1490) (Hauf, 1990).

en cuenta los planteamientos de las mujeres feministas durante la Revolución Francesa (Valcárcel, 1991, 2008; Amorós, 1992; Puleo, 1994; Amorós & Miguel, 2005).

Por su parte, Carmen V. Valiña (2019) plantea que el feminismo se va fraguando lentamente y que su auge sucede en Inglaterra y en Francia, países influyentes en ese momento coincidiendo con la Ilustración y la Revolución Francesa, porque se aprovechan estos momentos de cuestionamiento del sistema para explayar ideas cuyas bases ya están en las recámaras. En cualquier caso, se observa que la historia de cada contexto, el ambiente intelectual y las características de los mecanismos opresivos, influyen notablemente en los postulados feministas; con respecto a este último cabría destacar *Backlash: The Undeclared War Against Women* de Susan Faludi (1991). Para ilustrar esto, fijémonos en las palabras de Alicia H. Puleo tras haber leído a Celia Amorós:

La emergencia reciente del *black power* y de los movimientos anticolonialistas se deja sentir en la retórica de Millett. El modelo racial es una clave de análisis de las relaciones de poder en su obra. Si la relación entre las razas es política, como habrían subrayado los teóricos de los movimientos de liberación anticolonialista, también lo es la relación entre los sexos más allá de la pertinencia de la analogía, observemos la apropiación del lenguaje revolucionario del momento por parte de movimiento feminista, fenómeno que puede percibirse también en las reivindicaciones de las mujeres de la Revolución Francesa. Como destaca Celia Amorós (...) las categorías enarboladas por los revolucionarios de siglo XVIII o del siglo XX para denunciar unas relaciones sociales consideradas injustas son radicalizadas y utilizadas por las mujeres para hacer visibles otras relaciones, las que articulan los colectivos genéricos (...) denunciaban que las mujeres, exentas de derechos, eran “el Tercer Estado de la aristocracia masculina”. El término

aristocracia contenía un fuerte elemento crítico hacia los privilegios injustos (...). Resignificado, reapropiado por las mujeres, ilumina un ámbito hasta el momento ignorado por la retórica revolucionaria: los varones constituyen también un colectivo que contradice los principios de igualdad preconizados. En 1970, Millett utiliza el lenguaje de denuncia del momento y afirma que las mujeres son colonizadas por el imperialismo masculino, “colonización interior” más sutil y, por lo tanto, más arraigada que otras (Puleo, 1994, p. 146).

Sin entrar a valorar las puntualizaciones en este momento, nos apoyamos en la reflexión de Puelo para referirnos a este fenómeno histórico como la Segunda Ola, de aquí en adelante, a pesar de que los avances, las denuncias, los retrocesos y las reivindicaciones se repiten a lo largo de la historia en diferentes autoras⁸⁴, países o momentos, por lo que es complicado delimitar etapas. En cualquier caso, se parte de la tesis de que el patriarcado con sus papeles y posiciones sociales no deriva de la esencia humana. Por lo tanto, el origen de dicho orden es histórico y cultural, es decir provocado (Millett, 2010 [1970]), en otras palabras "una construcción social naturalizada" (Bourdieu, 2000, p. 34).

⁸⁴ Pongamos por caso los postulados de Maria Cambrils en 1925 en *Feminismo Socialista*, quien establece una relación necesaria entre el feminismo y el socialismo, identifica la interseccionalidad de clase y la misoginia entre personas de la misma clase social, así como los maquillajes políticos, falsos avances en igualdad y crítica. Casi ridiculiza la postura de la ciencia de la época, la cual busca justificar como natural las desigualdades civiles entre hombres y mujeres, criticando abiertamente las charlas del doctor laringólogo Bartual. Estos postulados no llegarían a la población general hasta décadas después y no será por parte/a través de Cambrils.

4.2.1. La reivindicación feminista de la Segunda Ola y el Sujeto social en Stepford

Las esposas de Stepford cuenta la historia de Joanna Eberchart, una mujer joven casada, madre de dos hijos y fotógrafa por afición, pero interesada en hacerse un hueco en el mundo de la fotografía. La familia se muda a la localidad de Stepford buscando tranquilidad, para estar alejados del ruido y el estrés de la gran ciudad (se presenta, así, un contrapunto entre dos ciudades, al igual que ocurre en *Metrópolis* (1927)). Su marido, Walter, es invitado al Club Masculino de Stepford y hace buenas amistades consiguiendo una rápida integración social. Sin embargo, Joanna se encuentra incómoda y extranjera en aquel lugar. Siente que no tiene nada en común con las mujeres de la villa, pues estas pasan todo su tiempo dedicadas de una forma obsesiva a las tareas del hogar y al cuidado del marido e hijos. Joanna por el momento es ama de casa, pero mantiene aspiraciones laborales y otras inquietudes. Asimismo, sus ideas se muestran alejadas de las de su marido, por lo que mantiene una autonomía, que no encaja con el modo de vivir de la localidad (Elliott, 2008). Joanna entabla amistad con dos mujeres, quienes también muestran una actitud crítica, Bobbie y Charmaine. Se siente identificada con ellas. Joanna aún no lo sabe, pero ellas son, al igual que la protagonista, las únicas mujeres humanas en aquel lugar. Pronto comienzan a indagar sobre el comportamiento obsesivo de las mujeres, el pasado de Stepford y el Club Masculino. Siguiendo un organigrama de la idea de guion que ofrece Antonio Sánchez-Escalonilla (2001), la premisa dramática de este thriller es el enigma y la huida, y la subtrama es una historia de amistad.

En cierto momento, Joanna descubre que sus dos amigas han pasado a comportarse como las demás mujeres de modo repentino, lo que desata el pánico en ella. Finalmente, descubre que el Club Masculino no es más que un laboratorio de robots, autómatas replicantes de las mujeres humanas en cuanto a imagen y voz, pero con un

cerebro fabricado para ser una versión idílica de lo que toda mujer casada debe ser, de acuerdo con la idea que los hombres poderosos de la localidad comparten. Como se comentará más adelante, el marido de Joanna ha ido cambiando de perspectiva y convenciéndose de los valores ultraconservadores a medida que se integraba en la comunidad.

De este modo, la película evidencia el modo en que se lleva a cabo la construcción de género y la recreación de un sexo en un cuerpo artificial con el fin de fabricar un sexo *femenino ideal, idóneo*, que encaje también con ciertas *reglas* corporales estereotipadas, despejando cualquier tipo de indeterminación o subversión corporal. A posteriori, a esas corporeidades se les configura un cerebro que solamente puede ejercer un cierto tipo de tareas, únicamente es capaz de identificar lo positivo y lo negativo de acuerdo con una moral patriarcal, y solo responde a estímulos según dicha moral. Concretamente, sostendrá un rechazo radical ante planteamientos liberadores de cualquier índole, de modo que estas autómatas no corren el riesgo de empoderarse y emanciparse, pues no están configuradas para ello y es objetivamente imposible.

Al final de la película, Joanna ha descubierto su réplica, un robot que es exactamente igual a ella, con excepción de sus ojos. Más tarde, el robot asesina a Joanna bajo la mirada retorcida del líder del Club Masculino, le arranca los ojos y se los coloca a su estructura mecánica. La escena final muestra a Joanna-robot convertida en otra ama de casa comprando en el supermercado y saludando de forma cordial a Ruthanne, la nueva vecina y aún humana, dando a entender que será la próxima en ser asesinada por la conspiración de los hombres. Ruthanne es una mujer negra, un rasgo cuyo interés se comentará más adelante. La película se mantiene en la corriente teórica de la época con el clásico binomio sexo/género (Rubin, 1975), mientras que la fabricación de un cuerpo

femenino estereotipado sirve como metáfora de los cuerpos útiles, del control de los cuerpos a través de tecnologías normalizadoras.

Una manera ilustrativa de introducir nuestra lectura de género es rescatar la obra del pintor José Gutiérrez Solana (1886-1945) que recoge Pilar Pedraza en un capítulo titulado "Un pueblo de autómatas", el cual cuenta la historia de un pintor obsesionado con pintar muñecas y máscaras, que incluso llega a recrear y retratarse con ellas en situaciones sociales y familiares: "Las muñecas sucias de Solana valen tanto como sus mujeres sin voz, sin mirada, pura carne de patata ... carecen de seso sus cabezas (...); el de Solana es un mundo de autómatas palurdos" (Pedraza, 1998, p. 138). Todas las criaturas fantásticas creadas en la fantasía y en la ciencia ficción no son representaciones o parodias de las mujeres, sino un ideal de feminidad creado –según Pedraza y a todas luces- para el disfrute masculino.

La similitud entre un pintor español de inicios del siglo XX y una obra estadounidense de los años 70 es evidente. Levin sabe descifrar el debate y el pensamiento social de la época, el cual, como se ha referenciado anteriormente, realiza un análisis materialista de las condiciones de vida de las mujeres. Por consiguiente, denuncia la discriminación que, en la práctica, de hecho, existía, a pesar de las conquistas políticas y legales. Ambos creadores, Solana y Levin, tienen la misma idea, aunque con propósitos distintos, por lo que puede decirse que la percepción de que la creación de mujeres está en el trasfondo de la imaginación y figuración del pensamiento patriarcal no es esporádica.

En este aspecto, el comienzo de la película resulta revelador: el filme arranca con el rostro de Joanna frente a un espejo y el inicio de los créditos dentro de la casa desamueblada que la familia va a abandonar. Joanna recoge a sus hijos en la puerta del edificio y se suben al coche. Un plano continuo con zum muestra a modo de premonición a un señor caminando por la calle con una muñeca inflable en sus brazos, Joanna se sorprende y lo fotografía. Llega el marido, Walter, con el perro, sube al asiento del conductor y se queja a la esposa de que se había dejado un traje en la antigua casa, lo que la posiciona como una encargada del entorno doméstico no del todo perfecta. En ese momento, la niña le cuenta al padre que ha visto “a un señor con una mujer desnuda”, el padre le cree y le responde "Por eso nos vamos a Stepford", lo que nos aproxima a la disparidad entre los dos sitios.

Para aprovechar todos los simbolismos y significaciones que ofrece este filme, así como la interrelación entre ellos, se debe poner el foco especialmente en los distintos personajes. Esta película está inspirada en una novela de ciencia ficción y terror feminista que realiza una crítica satírica en la época; como objetivo más modesto, aborda los mecanismos de control a los que la generalidad de la sociedad se ve sometida. Los hombres en Stepford son los únicos ciudadanos de pleno derecho, sus esposas tampoco son exactamente compañeras o subordinadas, sino que son asesinadas para ser sustituidas por autómatas, es decir son reemplazadas, borradas.

La película denuncia la unión entre hombres como colectivo abstracto a pesar de sus diferencias en pro de mantener los privilegios y el orden patriarcal. La historia ofrece un doble tratamiento de la subordinación pues, por una parte, existe la crítica feminista y, por otra parte, interpreta la subordinación de las mujeres como la consecuencia de una sociedad cuya estructura base es la jerarquía vertical. En esta línea, se puede establecer

una analogía entre esta teoría de la reproducción y el mensaje de la película si vemos las relaciones de poder entre los personajes, hombres y mujeres, como metáforas de la relación de poder entre la superestructura y la infraestructura althusseriana; la conexión del género con dicha relación es fundamental como herramienta y como instancia de la ideología (De Lauretis, 1989).

La analogía con la propuesta de Althusser sobre la diferenciación de dos aparatos específicos dentro del Estado, el aparato represivo (policía, ejército...) y los aparatos ideológicos del Estado (privados o públicos) que se encargan de hacer interiorizar la ideología dominante (Iglesia, educación, familia, medios de comunicación...), y en esta película parecen evidentes. Cuando la familia llega a Stepford Village, la primera persona que ven, de hecho, es la primera imagen de uno de sus habitantes, corresponde a un oficial de policía charlando con una vecina del lugar. El policía, en tanto instrumento del aparato represivo local, mira con desconfianza el coche de la nueva familia e inmediatamente después, hace un gesto de aprobación. La narrativa ya presenta el pueblecito como una burbuja aislada de la ciudad, un suburbio donde las figuras de autoridad son masculinas y los nuevos miembros solo son aceptados por consenso local. El control y la vigilancia son intrínsecos al pueblecito, elementos que la película copia fielmente de la novela.

Como se ha mencionado, este filme es una distopía feminista de ciencia ficción que mantiene un aire de misterio, pero analizado desde el contexto de la novela, tal y como señala Samantha Lindop en *The Stepford Wives* (2022), cabe mencionar el gusto de Levin por el gótico, “a style of horror concerned with psychological fear, foreboding places, isolation, entrapment and deceit” (Lindop, 2022, p. 15). En el género de misterio, el gesto del oficial de policía al inicio suele ser indicativo de que este personaje conoce

el secreto del lugar o sabe algún tipo de información que la protagonista no conoce; entonces, este es el primer indicio de la conspiración contra Joanna.

Levin afirma que en su obra quiere transmitir esta sensación basándose en sus propias experiencias en Wilton, un pequeño pueblo de Connecticut donde vivió durante la década de los años sesenta⁸⁵. El escritor pudo comprobar de primera mano lo que Betty Friedan⁸⁶, principal precursora del feminismo liberal, preocupada por los malestares sin nombre (Branciforte y Orsi, 2007), ya había denunciado en *La mística de la feminidad* (1963): el malestar psicológico que provoca cumplir con el rol de esposa y ama de casa. Es más, en la década de 1950 y principios de 1960 incluso se diagnostica un trastorno neurótico que afecta especialmente a las mujeres que viven en pueblos. Dicho problema emocional es causado por la pérdida de la propia identidad (Friedan, 1963), no obstante, es valorado como una reacción femenina a la carga voluptuosa de trabajo doméstico y se soluciona recetando antidepresivos. En realidad, el choque entre estos dos factores provoca que, por una parte, las actividades, las rutinas y los comportamientos de las mujeres sean muy similares y, por otra parte, que también lo sean sus estados anímicos y

⁸⁵ De hecho, en 2007 Ira Levin escribe una carta al editor del New York Times donde dice que no le sorprende saber que “Wilton High School has a Stepford principal, one who would keep his halls and classrooms squeaky-clean of any “inflammatory” material that might hurt some Wilton families”, y que es alentador saber que “not all the Wilton High students have been *Stepfordized*” (Levin, I. (Marzo 2007) Political Theater: A Banned Play on the War (5 Letters). *New York Times*. <https://www.nytimes.com/2007/03/27/opinion/127play.html>)

⁸⁶ Resulta relevante mencionar, en calidad de anécdota, que, en un principio, Betty Friedan critica duramente la película *The Stepford Wives*, acusándola de “estafa al feminismo” en el estreno. Es más, cuando sale de la sala de proyección pide que no vayan a verla, tal y como se recoge en Klemesrud, J. (26 de febrero de 1975). *Feminists recoil at film designed to relate to them*. *The New York Times*. Versión digitalizada: <https://www.nytimes.com/1975/02/26/archives/feminists-recoil-at-film-designed-to-relate-to-them.html>, y también hay registro de ello en obras posteriores (Silver, 2002).

sus reacciones fisiológicas como efectos de dichos medicamentos. De este modo, la manifestación de una molestia palpable es minada con una respuesta farmacológica.

Siguiendo este hilo, la narrativa del filme se esfuerza por mostrar la unión imperecedera entre hombres por el mantenimiento de la estructura patriarcal y la dominación sobre las mujeres, pero al mismo tiempo, dicho vínculo es representativo del aparato ideológico estatal, que controla a todas las personas yendo más allá de cuestiones puramente feministas. En los siguientes segundos, se ofrece un plano desde el interior del vehículo en donde aparece un caballo blanco dentro de unas vallas, una metáfora empleada frecuentemente en películas que tratan la lucha de clases, y que en este caso, podría interpretarse como una premonición de la represión que le espera a Joanna.

A su llegada, una periodista con indumentaria elegante del periódico local le pide una entrevista a Joanna como nueva ciudadana. De momento, no se conoce aún el secreto sobre las autómatas, pero se evidencia que esta serie de publicaciones femeninas, en principio hechas por mujeres, diseñan una narrativa social destinada a controlar la percepción que las mujeres tienen unas de otras. La periodista le dice: "Publicaré la noticia en la página de Sociedad del periódico local (...). Es para señoras, así que vayamos al grano. Cuénteme cosas tuyas" (sonrisa pícaro). Joanna está desconcertada y no sabe qué decir, quiere intentar hablar sobre sí misma y su personalidad, pero de entrada le han puesto unos límites en el lenguaje que le obligará a expresarse en *códigos femeninos*, lo que muestra cómo el lenguaje ya comienza a dar(nos) forma como sujetos. Ella no siente que pueda encajar en ellos y se encuentra en un estado de bloqueo. La periodista, con el fin de incitarla, le pregunta directamente sobre la profesión de su esposo y escribe entusiasmada que es abogado, Joanna casi interrumpiéndola le dice "Y a mí, no sé, me gustaría llegar a ser una fotógrafa profesional". La periodista no toma nota y le pregunta

si siente nostalgia de Nueva York. Joanna responde que echa de menos el ruido, para manifestar la inquietud que le producen el extremo orden y la pasividad que impregnan el carácter del lugar.

Retomando a Althusser, su noción de “interpelación” nos invita a pensar en el mecanismo mediante el cual la ideología actúa de tal manera que transforma a los individuos en Sujetos. En este orden de ideas, y mediante la función conativa, llamar a alguien por su nombre propio permite personificar a todo individuo. De este modo, la ideología consigue que cada persona sea una persona en particular pero que, al mismo tiempo, todas sean iguales. Algo de esto hace el periódico local cuando pretende presentar a Joanna como una mujer nueva en el lugar, pero tergiversando sus palabras para que encajen con su línea editorial y se asemeje al único tipo de Sujeto femenino que tiene cabida en Stepford. Aunque su llegada aparezca como una noticia, Joanna no tiene nada nuevo que ofrecer a la comunidad (según la publicación). Solo otra ciudadana nueva en la ciudad, Bobbie, ha leído entre líneas y se ha sentido identificada con Joanna. Esta coincidencia en la discrepancia favorece su encuentro y establecen una amistad.

El Club Masculino es el lugar de encuentro entre los gobernantes de Stepford, en palabras de Walter: "Es un honor que te acepten en él... todos los hombres importantes de la ciudad son miembros ... los de la televisión, los directores, los científicos, el jefe de policía, el jefe de bomberos, el director del hospital, los de la telefónica". Como se observa, no existe ningún ámbito institucional clave que no esté contemplado en el club: medios de comunicación, sanidad, seguridad, ciencia... No es casualidad que, como afirma Walter, la norma más importante es que no pueden entrar mujeres, evidenciando la denuncia que esta película de 1975 hace de la poca presencia femenina en los distintos

ámbitos del poder. En un principio, parece ser que los hombres se reúnen como amigos. Sin embargo, más tarde se descubre que también llevan a cabo actividades políticas que afectan al resto de la población (por ejemplo, deciden sobre cuestiones de Stepford como el "Comité de Nuevos Proyectos"). En última instancia, la película ofrece una metáfora del desmesurado ejercicio de biopoder que se ejerce sobre la vida de las mujeres a través de una intervención que si bien es un simbolismo en lo literal, resulta aún más aterradora en lo simbólico: el asesinato de ellas y la suplantación por unas autómatas, con el fin de denunciar la omnipresencia de los dispositivos de normalización en la sociedad y "la transformación del individuo en sujeto" (Althusser, 1970, p. 187).

Si bien a nivel discursivo la película critica los dispositivos de normalización, dentro de la historia se asemejan más a los dispositivos de disciplina de Foucault al atentar contra la vida-muerte de la persona. Por esa razón, Stepford se convierte en una metáfora del "tejido carcelario de la sociedad (...) conducido por la omnipresencia de los dispositivos de disciplina, tomando apoyo sobre todos los equipos carcelarios" (Foucault, 1975, p. 284). Es más, la ciudad presenta una organización urbana que expresa control y exactitud. Se refleja simbólicamente en las calles y avenidas de la ciudad perfectamente rectas, con unas coordenadas y distancias entre casas exactas. Otro ejemplo es la precisión matemática con las que están construidas las casas, por ejemplo, con las puertas y los buzones colocados frente a frente con una calle recta separándoles. Cada mujer convive con un hombre (gobernante) en una casa, lo que muestra la presencia por doquier de jueces de normalidad, empleando las palabras de Foucault (1975):

Los jueces de normalidad están presentes por doquier. Nos encontramos en compañía del profesor-juez, del médico-juez, del educador-juez, del "trabajador social"-juez; todos hacen reinar la universalidad de lo normativo, y cada cual en

el punto en que se encuentra le somete el cuerpo, los gestos, los comportamientos, las conductas, las actitudes, las proezas (p. 284).

No se podría afirmar que la ciudad de Stepford presente una arquitectura urbana panóptica, pero sí que hay simetría, repetición, multiplicidad, combinación de colores... Por ejemplo, los tonos pastel de los porches, las zonas de césped simétricas..., así como el comportamiento y los movimientos de los coches y de las personas. Todos repiten los mismos rituales en los mismos espacios y tiempos⁸⁷, un fenómeno recurrente en el cine de ciencia ficción sobre sociedades de control, como en *The Truman Show* (1998)⁸⁸, un filme centrado en otro tema transversal de la película de Stepford, la realidad simulada. En el elenco de nueve *tramas maestras* comunes en el cine y en la literatura elaborado por Antonio Sánchez-Escalonilla (2001), nos interesa destacar aquí la “vida dramatizada”⁸⁹, por la coincidencia con *The Stepford Wives*:

⁸⁷ Para conocer las ubicaciones del rodaje se ha consultado en Atlas Obscura (www.atlasobscura.com).

⁸⁸ Esta comunidad planificada al estilo de vida estadounidense suburbano también se produce de manera similar en dicha película, pero adaptándose a las exigencias de esa narrativa. El protagonista, Truman, es adoptado y criado por una productora de televisión (aprovechando una especie de vacío legal). Pasa su vida de manera guionizada, en un espectáculo televisivo mezcla entre realidad simulada y telerrealidad hasta que Truman descubre la verdad, y a pesar de tener sus necesidades cubiertas y muchos elementos (matrimonio, madre, casa, coche, amigos, buen empleo, buenos vecinos, etc.), decide escapar con éxito (no lo pueden retener por cuestiones legales), mientras el realizador/líder lo intenta manipular para que regrese, haciéndose pasar por un tipo de Dios. Es una película muy estudiada en la telerrealidad, la metafísica, el existencialismo, la hipótesis del sueño (por ejemplo, la obra de teatro *La vida es sueño* (1635) de Pedro Calderón de la Barca (1600-1681) o *Las Meditaciones metafísicas* (1641) de René Descartes (1596-1650)), la vida artificial, la teoría computacional de la mente, parecida a veces a la hipótesis de la simulación (para ilustrar, véase uno de los principales textos *Are You Living in a Computer Simulation?* escrito por Nick Bostrom en 2001). Otros ejemplos de películas que tratan la realidad simulada son *Abre los ojos* (1997), *Dark City* (1998) o *Matrix* (1999).

⁸⁹ *The Truman Show* (1998) también estaría en el grupo de “vida dramatizada”, y en el caso de *La vida es sueño* (1635) la ubica en el grupo de “vida como sueño”, aunque el autor reconoce que las *tramas maestras* pueden combinarse, como es “el caso de *El Show de Truman*, donde reconocemos tres cánones dramáticos: Prometeo, La vida como sueño y La vida dramatizada. En *Matrix* hallamos estos mismos y algunos más: amor redentor, el Mesías y el descenso a los infiernos⁸⁹” (p. 118). A Prometeo y a Pígalión (juntos) los habían catalogado antes en *tramas literarias inmortales*, unas veintiuna tramas⁸⁹ que inspiran casi todo aquello que recogen. En el caso de “*Prometeo y Pígalión* [es] la creación de vida artificial” (*corchete mío*) (p. 116).

La vida de los personajes sigue un patrón dramático establecido por un artífice (...) que decide su futuro. Este tipo de tramas propicia una reflexión sobre el destino y la libertad de los personajes. La estructura de estas historias se inicia con la presentación del personaje a su mundo. Después se produce el reconocimiento dramático de su condición y el descubrimiento de autor. Como consecuencia, el personaje se rebela e intenta escapar de su creador y del mundo donde vive⁹⁰ (...) (2001, p. 117)

En *The Stepford Wives*, la ciudad se mueve al unísono y la idea está clara: hay belleza en la geometría. La comunicación urbana a la cual se induce permite pocos espacios de soledad y liberación, más bien invita a que las mujeres estén en contacto cuasi permanente con uno de estos jueces normativos; aún más, la ciudad parece una red carcelaria para ellas, bajo sus formas compactas y diseminadas, constantemente vigiladas y observadas por un biopoder normalizador. Asimismo, la configuración de los *robots* (término procedente del checo que significa ‘trabajos forzados’, ‘servidumbre’)⁹¹ está diseñada para que lleven a cabo la mayoría de las tareas del hogar, la limpieza, la cocina, la costura, la compra de víveres y otros productos, la pequeña decoración, y el cuidado de los hijos. Quedarían excluidas, sin embargo, la administración del presupuesto familiar y la educación de los hijos. Ni siquiera se puede llegar a afirmar que quedan vinculadas

⁹⁰Este fenómeno es bastante frecuente en la ciencia ficción, como es el caso de la ya mencionada serie televisiva *The Peripheral* (2022), donde el personaje protagonista, Flynne Fisher, jugadora de videojuegos, probando uno, descubre una conexión con una realidad alternativa futura (Londres 70 años más tarde). Para acceder, usa un casco de realidad virtual que la traslada a dicho mundo donde tiene el cuerpo de una replicante, pero ellos lo llaman “muñón”. En este cuerpo, ella vive en esa realidad, pero no es libre del todo porque los residentes de ese mundo pueden conectarlo y desconectarlo, y solo tiene conciencia cuando está conectada.

⁹¹ El origen de xxxx proviene del checo y aparece por primera vez en una obra de teatro de ciencia ficción R.U.R. (Robots Universales Rossum) escrita por el autor Karel Čapek (1921), aunque el dramaturgo atribuyó la acuñación del término a su hermano Josef. Su origen es el sustantivo checo *robota* que significa *trabajos forzados, servidumbre*, es decir un robot es un esclavo mecánico que trabaja a nuestras órdenes. La obra se estrena en Nueva York en 1922 y el término llega al español a través del inglés. (Čapek, K. (n.d.). Robot. En *Karel Čapek: English* (s. f.). *Who did actually invent the word "robot" and what does it mean?* <https://web.archive.org/web/20120204135259/http://capek.misto.cz/english/robot.html>; Bustos, A. (2008) Etimología de ‘robot’. *Blog de Lengua*. <https://blog.lengua-e.com/2008/etimologia-de-robot/>)

al ámbito privado porque ejercen exclusivamente dichas actividades. Esto queda confirmado por la declaración de Bobbie: "No soporto esta ciudad. Han declarado ilegales a las sirvientas domésticas y le dan premio en Navidad al ama de casa que la tenga más limpia". De este modo, la normativa de la ciudad infunde un orden social que nada tiene que ver con el bienestar del conjunto, sino que se ajusta a las expectativas de los hombres. Con la construcción de estos robots, nos encontramos ante una feminidad complementaria que es invención de los hombres de la ciudad, un género femenino funcional y adaptado a la masculinidad patriarcal, como cosmovisión y sistema de poder; de hecho, ambos géneros (el femenino artificial y el masculino humano) construyen y sacralizan este modo de organización.

El apoyo entre los "jueces normativos" es cómplice y se concreta en el control estructural y en las reuniones del Club Masculino. Esto funcionaría como una metáfora del acuerdo abstracto entre hombres, a pesar de las diferencias entre ellos, siendo señalado como uno de los pilares del patriarcado por todas las perspectivas publicadas al respecto desde diferentes contextos (Millett, 2010 [1970]; Daly, 1978; Rubin, 1986; Kaufman, 1989; Lerner, 1990; Pateman, 1995; Pollert, 1996; Valdés & Olavarría, 1997; Bourdieu, 1998; Bonino, 2002; Amorós & de Miguel, 2021, etc.). Dicho de otro modo, tal y como apuntan Sofía Strid y Jeff Hearn (2022), las estructuras y los procesos (especialmente, la construcción de la masculinidad) que toman los patriarcados (nótese el plural) varían según las sociedades y culturas, y también históricamente, como nos muestra la antropología comparada (Gilmore, 1990; Mshweshwe, 2020; Sikweyiya *et al.*, 2020). También se encuentra la evolución de las figuras de dioses, monarcas, gobernantes públicos, figuras influyentes... (Elshtain, 1989) hacia su presencia metafórica en el entorno doméstico a través de las acciones de los hombres, como afirma Silvia Walby (1990). Esta autora expone que el patriarcado también experimenta transformaciones

estéticas y reformas para pasar del patriarcado público al patriarcado moderno, este último mucho más sutil, especialmente en las estructuras públicas de poder. Estas historizaciones del patriarcado (y muchas más) serían respuestas críticas a los análisis generalizados y generales del patriarcado (Rowbotham, 1979).

No obstante, retomando el punto inicial, la complicidad entre hombres es una constante necesaria en cada uno de los patriarcados. En este sentido, la película muestra pocas conversaciones entre los hombres en el club porque la narrativa presenta y ordena los hechos mayoritariamente según la experiencia de Joanna, es decir muestra las acciones que ocurren ante los ojos de ella. Un ejemplo de dicha complicidad se encuentra en el pequeño accidente de coche en el aparcamiento del supermercado entre dos mujeres-automatas (aunque nadie allí conoce esta información). Una de las dos señoras es Carol, quien recibe un golpe fuerte en la cabeza y no deja de repetir "Me duele la cabeza. No es nada". El encargado del supermercado, alterado, llama a una ambulancia, llega alguien y se llevan a Carol mientras ella repite las frases. Todo parece apuntar que el encargado no conoce el secreto (quizás no es considerado un hombre suficientemente relevante), pero Joanna se percató de que el coche se ha dirigido hacia una dirección contraria al hospital de Stepford. Carol es trasladada con un coche de policía con capacidad para camillas, no es una ambulancia, ya que pone "Ford Police". Son un policía y un sanitario quienes bajan del vehículo y se encargan de colocarla en la camilla y de subirla. Todo ello apunta a la existencia de una trama perfectamente estructurada e institucionalizada en todos los ámbitos. La sanidad también está implicada y se sobreentiende que, ante la llamada del encargado a una ambulancia al hospital, el hospital anula la petición de auxilio para no levantar sospechas; tampoco reclama nada al accidentado porque es otra replicante. Una vez el espectador conoce toda la maquinación y la intriga, se interpreta que el coche policial lleva a Carol al laboratorio de creación de autómatas en el Club Masculino para

ser reparada ante el fallo en el sistema con el fin de reconfigurarlo y volverlo a la *normalidad*. Joanna ha observado la escena, sabe que ocurre algo, pero no es capaz de explicar con palabras el porqué de la dirección de la ambulancia. Su marido, quien aún no está plenamente integrado en el club, tampoco lo es, de hecho, exclama “¡Es el accidente más amistoso que he visto!”. Esta escena trae a colación las palabras de Foucault (1972) en una conversación con Gilles Deleuze:

La noción de «clase dirigente» no es ni muy clara ni está muy elaborada. «Dominar», «dirigir», «gobernar», «grupo en el poder» (...). Del mismo modo, sería necesario saber bien hasta dónde se ejerce el poder, por qué conexiones y hasta qué instancias, ínfimas con frecuencia, de jerarquía, de control, de vigilancia, de prohibiciones, de sujeciones. Por todas partes en donde existe poder, el poder se ejerce. Nadie, hablando con propiedad, es el titular de él; y, sin embargo, se ejerce siempre en una determinada dirección (...) no se sabe quién lo tiene exactamente; pero se sabe quién no lo tiene. (p. 83-84)

Sin embargo, Carol no termina de ser bien reparada, así que en una reunión social de la comunidad vuelve a mostrar signos de mal funcionamiento, siendo el primero en darse cuenta el líder de Stepford, quien avisa al marido (dueño) de la autómatas, y éste la agarra del brazo y le da una reprimenda fingiendo que su esposa está borracha. Esta escena nos sirve de metáfora de cómo la institución médica y la institución ejecutiva se unen con el fin de llevar a cabo una serie de acciones y procesos que derivan en una omnipresencia de los mecanismos de disciplina. Los profesionales que funcionan como una extensión de dichas instituciones en la sociedad, médicos y policías, actúan como ojos que hacen reinar la universalidad de lo normativo, pero que afecta a título particular,

tal y como explica Foucault haciéndose servir de la explicación que Jean-Baptiste Treilhard⁹² da sobre el nuevo papel del fiscal en Francia a inicios del siglo XIX, el cual es considerado por él como una “verdadera novedad no sólo en la historia de la justicia, de la práctica judicial, sino también en la de las sociedades humanas” (Treilhard, 1808, p. 02). Concretamente, la función principal sería ahora la de vigilar a los individuos para evitar infracciones:

El fiscal (...) es ante todo una mirada, un ojo permanentemente abierto sobre la población. El ojo del fiscal debe transmitir las informaciones al ojo del fiscal general quien, a su vez, las transmite al gran ojo de la vigilancia, que en la época era el ministro de la Policía. Este último transmite las informaciones al ojo de aquel que se encuentra en el punto más elevado de la sociedad: al emperador, quien, precisamente en la época estaba simbolizado por un ojo. El emperador es el ojo universal dirigido a la sociedad en toda su extensión, un ojo que está asistido por toda una serie de miradas dispuestas de forma piramidal a partir del ojo imperial y que vigilan a toda la sociedad.

(...) para aquellos que fundaron el derecho penal francés -que desgraciadamente tuvo mucha influencia en todo el mundo-, esta gran pirámide de miradas constituía la nueva forma de justicia. No me detendré ahora a analizar todas las instituciones en las que siguen vigentes estas características del panoptismo propias de la sociedad moderna, industrial y capitalista. Me gustaría simplemente captar ese panoptismo, esa vigilancia, en la base, en el lugar en el que posiblemente aparece de un modo menos claro (...) mostrar cómo el

⁹² Jean-Baptiste Treilhard (1742-1810) escribe el *Code d'instruction criminelle* (1808), es un político francés, consejero de Estado, partícipe de la Revolución Francesa y jurista de Francia.

panoptismo existe, al más ínfimo nivel y en el funcionamiento cotidiano de las instituciones que enmarcan la vida y los cuerpos de los individuos; me centraré pues en el panoptismo en su relación, por tanto, con la existencia individual (Foucault, 1978 [1973], p. 242-243).

Retomando el asunto de las pocas conversaciones entre los hombres, algo paradójico es que no se presentan como un grupo de hombres obsesionados por el poder, sino que entre ellos mantienen una amistad relajada y comparten aficiones como jugar al billar. Su actitud es más bien pueril y actúan como si sus actitudes fueran lícitas, lo que muestra una interiorización de un sujeto normativo y de un rol concreto, una masculinidad específica que asimilan en Stepford. En otras palabras, se desarrolla dentro de un contexto espacial y temporal definido, lo cual ha sido la tesis de algunos estudios de la masculinidad como concepción determinada por la variación sociocultural, destacando las aportaciones de las antropólogas Sylvia Yanagisako y Jane Collier (1978, 1987), como se recoge en xxxx Gutmann (1998) y también en Fons *et al.* (2010). En este sentido, la película permitiría visualizar el proceso de asimilación de los hombres de una masculinidad necesaria para el mantenimiento de las estructuras de poder de Stepford.

4.2.2. La relación entre lo maternal y la reproducción en serie en Stepford como una evolución del cine de ciencia ficción

El segundo sexo (1949) de Simon de Beauvoir es una obra que tiene un gran valor y significado, especialmente en la época de los años setenta, cuando se estrena la película analizada. Dividida en diversos capítulos, alberga la ambición de llegar a reconstruir

todos los ámbitos de la vida. Así, por ejemplo, en el capítulo Maternidad la autora considera que la maternidad es una imposición disfrazada de destino, provoca que las mujeres busquen su realización personal a través de los otros, de terceros, y esto determina las relaciones entre madres e hijos e hijas. De Beauvoir considera que la planificación de la maternidad es una condición necesaria de la emancipación femenina, pues para la autora es una elección que encuentra su sentido dentro de un proyecto de vida determinado, nunca puede ser un proyecto de vida por sí mismo. En este filme, la narrativa se esfuerza por reflejar esta filosofía en sus protagonistas humanas, o como dice Bobbie, “sin fanatismos”. Sin embargo, con las replicantes diseñadas por los hombres sucedería lo contrario. Sería esta disparidad lo que problematiza esta cuestión. Es más, cabría preguntarse si es casualidad que la maternidad esté con frecuencia en medio de las películas con seres artificiales.

En este sentido, resulta de interés recurrir a la apreciación de la influencia de *Metrópolis* (1927) sobre este género cinematográfico, pues en buena medida sienta las bases de la representación de los estereotipos de género en la ciencia ficción. *Las esposas de Stepford* mantienen dicha corriente, aunque el tono es crítico. Esta influencia proviene de la literatura: “Es bien sabido que la autómeta, llamada en la novela de von Harbou Parodia o Futura, es un calco de Hadaly, la mujer eléctrica que protagoniza *La Eva futura* de Villiers de l’Isle Adam (1886)” (Pedraza, 2000, p. 82). Los rasgos que son coincidentes en muchos análisis son la artificialidad, la instrumentalidad de su existencia, la feminidad normativa heterodesignada por los varones creadores, la docilidad, la estilización⁹³... (Huysen, 1986; Penley, 1991; Seaman-Grant, 2017; Wałaszewski, 2013, etc.), pero la característica más interesante es que no pueden reproducirse, son estériles y cualquier

⁹³ Como apunte, en *Las esposas de Stepford* de 1975 los cuerpos de las mujeres son copiados para la replicante, pero en *Las mujeres perfectas* del 2000 los cuerpos humanos son pasados por operaciones de cirugía estética.

relación sexual o erótica es mecanizada. Estos personajes robóticos vendrían a reproducir lo que Rita Felski, en *El género de la modernidad* (1995), identifica como “the fear of the reproductive body” (1995, p. 191). En *Metrópolis* (1927), María-robot no puede perpetuar su especie y cualquier acto sexual con Freder (el hijo del dueño) está condenado a la infructuosidad. Además de eso, tal y como apunta Huyssen (1986), a través de la tecnología se habría logrado apropiarse de la función maternal, “the ultimate technological fantasy is the creation without the mother” (p. 70).

Para Mary A. Doane (1990), quien en el concentrado capítulo “Technophilia: Technology, Representation and the Feminine” teoriza sobre la relación entre la tecnofilia y la representación de las mujeres en el cine de ciencia ficción (deteniéndose especialmente en *Metropolis* (1926) y en *Blade Runner* (1982)), la ansiedad hacia el cuerpo materno es el eje axial sobre el que pivota dicha relación. La autora afirma en primer lugar que “when technology intersects with the body in the realm of representation, the question of sexual difference is inevitably involved” (p. 20). Más adelante, concluye que el cine de ciencia ficción habría mostrado más interés que otros géneros cinematográficos en mostrar lo femenino materno, y en el *mainstream*, se aprecia cómo las ansiedades masculinas se desplazan sobre el cuerpo materno, empleando la tecnología.

En su libro, Felski utiliza sus recuerdos de Francia y describe las estrechas calles de París donde las prostitutas están comprimidas y parecen indistinguibles, escena que le evocan a la mujer mecánica del cine: “an array of identical, mass-produced, mechanical dolls exemplifying the logic of serial reproduction” (1995, p. 107). En *The Stepford Wives*, se observa que todas las mujeres que son reemplazadas por robots ya han tenido hijos, de hecho, se da a entender que todos los matrimonios de Stepford tuvieron

descendencia en su pasado (cuando la esposa estaba viva). Si bien se encuentran pequeñas diferencias entre los robots creados, se podría afirmar que se aplica la lógica de la reproducción en serie manifestándose tanto en la repetición de los rituales del Club Masculino para la producción de replicantes inspirados en sus esposas (grabaciones de voz, retratos...), como en los resultados finales (psiques limitadas, hiperfocalizadas, retrógradas, antisociales, ropa antigua...). Lo femenino es mecánico, y lo mecánico se asocia históricamente con lo serial y lo producido en serie. Mary Doane (1990), por su parte, reflexiona a partir de Jean Baudrillard cuando cita a Benjamín Walter:

According to Baudrillard: "Reproduction (...) makes something fundamental vacillate." What it makes vacillate are the very concepts of identity, origin, and the original, as Benjamin has demonstrated (...) in "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction [1935]." There is always something uncanny about a photograph; in the freezing of the moment the real is lost through its doubling. The unique identity of a time and a place is rendered obsolete. (...) photographic reproduction is culturally coded and regulated by associating it closely with the construction of a family history, a stockpile of memories, forcing it to buttress that very notion of history (...). (p. 31)

Las replicantes de Stepford son fotografías, imágenes andantes, encarnan un suspiro de la vida de las humanas. En este sentido, *The Stepford Wives* (1975) muestra⁹⁴ con sátira y terror la trastienda necesaria para construir el arquetípico femenino. Teniendo como problemática de origen el control del cuerpo materno, estas tecnologías de

⁹⁴ Se emplea el término "mostrar" y no "denunciar" porque la película no denuncia abiertamente, sino que se centra en representar una historia esperando que el espectador inicie por sí mismo una reflexión en torno a la construcción como sujetos sociales *hombre y mujer*.

producción y reproducción de replicantes funcionan en Stepford para regular los excesos de lo materno: "Technology promises more strictly to control, supervise, regulate the maternal - to put limits upon it. (Doanne, 1990, p. 27).

4.2.3 La exploración del entorno de Stepford, las relaciones entre personajes y la contaminación medioambiental de las empresas

Foucault afirma que el "tejido carcelario de la sociedad asegura a la vez las captaciones reales del cuerpo y su perpetua observación" (1975, p. 285). Es decir, la economía del poder mantiene un funcionamiento panóptico que le permite desempeñar un doble papel; por un lado, es un aparato de castigo y por otra, es al mismo tiempo un instrumento para la formación del saber que esta economía misma necesita. Un ejemplo de esta idea se encuentra en la escena donde Walter lleva a sus amigos del club a casa y permiten a Joanna quedarse en la reunión que esa noche prefirieron celebrar allí. Lo que parece una reunión social es, en realidad, una estrategia para comenzar a analizar su rostro y su cuerpo con el fin de crear una maqueta previa a la replicante. Mientras los hombres charlan y Joanna los escucha, un nuevo amigo de Walter la dibuja detalladamente. Más tarde, el mismo hombre necesita recolectarle datos: su voz, una breve biografía, su caligrafía, etc., lo que explica por qué las replicantes tienen una voz como muy modulada (Krugovoy-Silver, 2002).

La segunda protagonista de la película, Bobbie, es una persona simpática, espontánea e ingenua que comparte con Joanna el aburrimiento en un lugar tan apacible en donde nunca ocurre nada. Dice que ha ido al médico de Stepford y le ha dicho que su "problema es que me gusta la libertad y el ruido". Ambas mujeres se sienten incómodas

por no encajar en la nueva ciudad y comparten pensamientos y situaciones tensas. El hecho de que el interés de un personaje femenino por la libertad sea sometido a consideración médica y diagnosticado como un problema refleja cómo el discurso médico colabora con la construcción y refuerzo de lo que la élite social considera *normal* y *anormal* en cada contexto.

El grupo de amigas se centra en la amistad entre Joanna y Bobbie, personajes complementarios según la tipología clásica de temperamentos⁹⁵ que recoge Sánchez-Escalonilla (2001), o personajes contrastados según las relaciones entre los personajes⁹⁶ de Canet y Prósper (2009). La siguiente amiga en incluirse en el grupo es Charmaine. Es atractiva, pelirroja, deportista y afirma “dominar” a su marido (productor de televisión), quien apenas le exige tareas domésticas (curiosamente, es la única que tiene servicio doméstico). Sin embargo, no se siente feliz porque considera que su marido nunca la ha querido y que más bien se casó con ella para exhibirla ante sus colegas de televisión. Joanna y Bobbie mantienen una conciencia de género más visible que Charmaine, quien se une a todas las actividades, pero piensa que el Grupo de Concienciación que Joanna quiere iniciar es un mero club o tertulia exclusivamente para mujeres donde puede acudir para hablar con libertad y expresar las opiniones que, en palabras del personaje, “se calla”, lo cual convierte a Joanna en la protagonista perfecta, aunque finalmente no tenga éxito (Gallardo y Smith, 2004), por ser la película una distopía.

Cabe apuntar que ninguna protagonista femenina se declara feminista, sino que más bien inician un camino, una transición. Por ejemplo, Joanna manifiesta que quiere

⁹⁵ Partiendo de Hipócrates, Sánchez-Escalonilla recoge dichas categorías y considera que, en el cine, una amistad debe reflejar conceptos como la fidelidad, solidaridad o confidencia, y cree que es una exigencia que el guionista los conozca previamente.

⁹⁶ Partiendo de diferentes autores y películas, explican cómo el contrapunto es una estrategia para definir otro personaje.

que sus fotografías sean publicadas con su apellido de soltera, y no con el de casada porque afirma "querer ser recordada". Bobbie también se presenta como "Bobbie Marco. Marco es por mi marido", pero aclara que ella es Bobbie Markowitz, dando a entender que no siente como propio el apellido impuesto por matrimonio. Sin embargo, a medida que avanza la película, Bobbie comienza a minarse cuando las replicantes le afirman que su vida conyugal y familiar mejoraría si ella se sacrificara y aceptara un rol tradicional. En este sentido, existe una correlación entre su grado de acercamiento a la concienciación feminista y cómo son reemplazadas por robots. Por eso, la narrativa fílmica convierte a Charmaine en la primera autómatas, la segunda será Bobbie y la tercera Joanna, según la capacidad crítica que habían mostrado hasta entonces.

Althusser (1970) identifica "los aparatos ideológicos del Estado", tanto privados como públicos, como los encargados de hacer interiorizar la ideología dominante a las personas a través de un doble juego, no meramente imperativo, sino que debe incluir al interpelado a través de la imposición o convenciéndole, manipulándole. La fuerza bruta queda apartada, y en consecuencia se convierte en "los mecanismos psíquicos de poder" que parecen tener en cuenta al individuo reconociéndole como "una conciencia que puede elegir libremente" (Butler, 1997). Sin embargo, todo forma parte de un juego que busca la misma dominación, incluso más eficaz para el sometimiento que la violencia física. Esta *violencia psíquica* que se enmascara de convencimiento, aunque la película realiza la metáfora en la conversión de autómatas, pretende denunciar la manipulación y la presión ejercida sobre las mujeres por parte de su entorno más cercano para aceptar ciertos moldes a seguir, bien con promesas de felicidad eterna o bien provocando sentimiento de culpabilidad o desvalorización personal (Herrera, 2018). De este modo, "se crea la ilusión de autonomía al mismo tiempo que se garantiza el sometimiento, que es vivido como libre sujeción" (Althusser, 1970, p. 187).

Ilustra bien esta idea la secuencia en que Charmaine, tras convertirse en autómeta, dice: "Este fin de semana lo hemos pasado en un sitio maravilloso él y yo solos, hablando de nuestras cosas, recordando nuestro noviazgo, nuestros amigos (...) Ha sido todo muy agradable. Es como si me hubieran operado de la cabeza (...). Cómo he podido ser tan tonta que no me he dado cuenta de lo que tenía". Con el fin de semana se refiere al secuestro de Charmaine y su asesinato por parte de la autómeta, después le arranca los ojos, simbolismo de alma, y se los coloca. El marido después comienza a introducirle información en la memoria a través de conversaciones que la autómeta ha memorizado, además de la biografía que Charmaine escribiría igual que Joanna y que el científico introduce en el ordenador/cerebro para poder otorgarle a la autómeta una historia propia, una memoria, aunque se le interprete de forma distinta, lo que marcará también la *falsa identidad* de la replicante.

En cuanto al simbolismo del alma, se identifica la influencia de *Metrópolis* (1927) en el sentido de la necesidad que tiene el científico de utilizar el alma de una mujer humana para darle vida a una máquina *gendered*. Por ese motivo, se coloca a María a la fuerza y ésta le da vida y corporalidad al robot (aunque estuviera inspirada en Hel). Las replicantes de Stepford también necesitan el *alma* a modo de *esencia* de humanidad de las antiguas mujeres, aunque antes de ello ya funcionen bien, como se observa en la última escena. El alma se interpreta como una *esencia*, una *verdad* sobre ellas mismas que guarda mucha relación con el género femenino atribuido a su persona, y que al mismo tiempo es lo que le confiere humanidad. Como en la novela, la película emplaza el alma de las mujeres en sus ojos biológicos. Quizá por ello el Club Masculino no fabrica los ojos de las replicantes, es decir los ojos deben ser necesariamente naturales. Esto podría interpretarse como una forma de arrancar el alma al cadáver de Joanna para que: 1) se quede cierta «esencia» de ella en la autómeta, 2) se mantenga simbólicamente el derecho

del marido a poseer el cuerpo de su esposa, así como a decidir sobre su vida (parecido a un animal disecado).

Otra continuidad de *Metrópolis* (1927) a destacar son las relaciones entre los personajes masculinos y femeninos, ya que funcionan como contrapuntos, tal como los entienden Canet y Prósper (2009) al tratar los tipos de relaciones de los personajes., al señalar que “las similitudes y el contraste (...) son dos armas potentes para la caracterización individual de un personaje” (p. 83) y para que establezca su identidad. Esta forma de creación de los personajes se relaciona con la obsesión en Stepford por crear mujeres replicantes con personalidades opuestas a los hombres, e incluso irreconciliables. Como indican Canet y Prósper, esto podría generar en tensiones y enfrentamientos, pero como otro contrapunto, en este filme las replicantes dependen de los hombres para estar “conectadas”, así que la narrativa -como crítica social- impone que su condición sea de complementariedad y subordinación.

Con respecto a la memoria que se le enseña, inserta de forma distinta a la replicante, esto explicaría el rechazo y desprecio que sienten las autómatas ante la experiencia femenina a lo largo de la historia de la ciudad, ya que la periodista cuenta que en Stepford estuvo el primer club de mujeres del Movimiento de Liberación Femenina. Cuál es la sorpresa de Joanna y Bobbie cuando se enteran de que Carol, una esposa replicante, fue la presidenta de dicho club (cuando era humana), y que su marido es *casualmente* el científico del Club Masculino, Frank. Ella admite su pasado, pero lo interpreta afirmando que aceptó ser presidenta porque nadie quería el puesto, perdían el tiempo y no hacían nada útil. Carol insiste en ser muy feliz ahora, en que sus hijos han aumentado el rendimiento académico y que la vida sexual con su marido es mejor que antes, afirma: "Dios sabe que todo va mejor". Tras escucharla, Bobbie queda pasmada y

le plantea a Joanna parecerse más a ella: "A ver si nosotras somos las locas", pero Joanna le dice que no tiene razón y deciden seguir investigando. Esto último sería un ejemplo de las diferencias de personalidad que existen entre ambas amigas, como se ha comentado anteriormente.

Por su parte, la intuición de Bobbie la lleva a investigar a fondo tras esa terrible reunión, pero como sabe que sus argumentos son rompedores, le dice a Joanna que no sería de ella pues teme ser ridiculizada. La búsqueda da como resultado noticias que hablan sobre productos químicos esparcidos por el agua que los estadounidenses bebían y funcionaban como tranquilizantes, sedantes o provocaban la muerte. Los mecanismos de control se identifican como biopolíticos en su máxima expresión: la ingestión de agua y los problemas medioambientales causados por las industrias contaminantes de electrónica, informática e industria aeroespacial y los laboratorios. Bobbie acusa a un gran empresa de la ciudad de echar sus residuos químicos en el río de Stepford y de estar intoxicando a las mujeres. Es primordial recordar que la lectura feminista de un filme también es una denuncia al ejercicio de sometimiento social de todo el conjunto de la comunidad. En este sentido, los diálogos y acciones de Bobbie y Joanna señalan los perjuicios provocados por las grandes industrias, así como el traspaso de poderes del Estado a la gran multinacional como la nueva forma de ejercer el poder que ya se inició por el auge del capitalismo en aquel momento⁹⁷ (décadas más tarde, se les sumarán, o incluso les sobrepasarán los poderes financieros).

Sin embargo, en Estados Unidos en los años setenta, estas poderosas industrias no podían ejercer el poder de forma directa a través de la legislación, pero sí que podían tener

⁹⁷ Esta temática aparece usualmente en la ciencia ficción, por ejemplo, en la película *Alien: el octavo pasajero* (1979): a diferencia de otros filmes en los cuales las naves interestelares pertenecen al gobierno, en esta película la nave Nostromo pertenece a la "Compañía", lo que muestra un cambio de la percepción de las esferas de poder, es decir de los gobiernos a las grandes corporaciones.

una enorme influencia en todo aquello que ingerían las personas. En el filme, Bobbie especialmente identifica esta cuestión y concluye que lo hacen con el fin de controlar a las mujeres y el medio ambiente, además de capitalizar todos los aspectos de la vida. Joanna propone pedir ayuda al gobierno y mandar una muestra del agua al Departamento de Medio Ambiente. Sin embargo, Bobbie le responde que el gobierno es demasiado lento, y por ende prefiere acudir a un laboratorio privado, donde además consiguen en tiempo récord los resultados del análisis gracias al antiguo noviazgo que Joanna mantuvo con el químico, quién quiere saber si ella es feliz en su matrimonio y ella le contesta que sí. Finalmente, los resultados concluyen que no hay nada extraño en el agua, pero Bobbie piensa que algo no va bien y decide mudarse de Stepford (aunque no le da tiempo).

4.2.3. El proceso de automatización como construcción de género y el feminicidio

Las construcciones de género son fuertemente representadas por el discurso fílmico. Sin embargo, no suelen caer en tópicos como el machismo manifestándolo abiertamente, sino que se esfuerza por mostrar una dominación invisible basada en la apariencia de normalidad y/o en pequeños pormenores de la vida cotidiana (los llamados micromachismos). Estos detalles aparecen como la expresión externa de una subjetividad concreta y muestran los referentes de identidad, es decir el conjunto de prácticas constituyentes de género otorgan a los individuos “inteligibilidad”⁹⁸.

⁹⁸ En estas últimas líneas, me he fijado y casi parafraseado a Celia Amorós en su reflexión sobre cómo la ropa connota la posición de un sujeto según los géneros heteronormativos y cita el concepto de “inteligibilidad cultural” de Judith Butler, la cual se les otorga a los cuerpos de las personas según su atuendo y otras prácticas normativas. El concepto de “inteligibilidad” en Judith Butler ha sido una herramienta de análisis útil y adaptable, pero a su vez compleja; se tratará más adelante.

En esta línea, destacaré los ejemplos más llamativos. En primer lugar, la organización política y social de Stepford consiste en la jerarquización vertical. Todas las clases sociales son medias-altas o altas. Las altas reúnen a los "hombres de la casa" en el Club Masculino para decidir asuntos acerca de la comunidad (parece asemejarse a un ayuntamiento) y el presidente del club es el hombre más mayor y de apariencia robusta. Joanna considera que es una persona desagradable, pero Walter lo defiende a ultranza y le dice que posee una empresa de millones de dólares y un doctorado por la Universidad de Berkeley, lo que le confiere una autoridad económica y académica como *juez normativo*.

En el inicio del filme, Joanna ofrece café a los transportistas de muebles de la mudanza. El transportista le responde con un tono alto: "No bebo nada mientras trabajo, señora. Solo cerveza", termina con un tono casi de desprecio al ofrecimiento y se ve desconcierto en el rostro de Joanna. Este mensaje pretende vincular a la mujer al ámbito doméstico, desfamiliarizada con las actividades profesionales de los hombres y, además, la hace parecer torpe y molesta. No deja de ser una trampa más porque si no le hubiera ofrecido café habría sido considerada poco servil, por lo tanto, puede interpretarse que aun dentro del cumplimiento de los roles de género son necesarios los mensajes recordatorios de la desigualdad entre los hombres y las mujeres, así como la reafirmación de los mandatos de la masculinidad hegemónica con la cerveza, producto históricamente tipificado por género (es un *gender-typed product*)⁹⁹.

⁹⁹ Es interesante observar el volumen de estudios e investigaciones dedicadas a la relación entre la cerveza y la construcción de la masculinidad hegemónica. Se llevan a cabo en todos los continentes, desde diferentes campos (psicología, publicidad, comunicación, antropología, etc.) y con fines diversos, pero todos coinciden que la cerveza es un elemento fundamental en la construcción de la identidad social de los hombres (Worth *et al.* 1992, Dumbili, 2015, Siripai y Haywood, 2017, Romero y Álvarez, 2020, Samar y Cantarini, 2020, Siripai, 2021).

A lo largo del filme, se encuentran muchos elementos representativos que conforman lo que De Beauvoir (1949) llama la heterodesignación, es decir el rol que el patriarcado asigna a las mujeres. Así, se entiende que la heterodesignación es una fórmula patriarcal con la que los varones imponen a las mujeres que no asuman su existencia como sujetos, sino que se identifiquen con la proyección que en ellas hacen ellos de sus deseos (Amorós, 1997, 2005). En realidad, este sería el fundamento de la película y la introducción de este concepto es una manifestación diferente de la idea clave que permite interpretar el filme con mayor discernimiento. Una escena paradigmática que reflejaría esta conceptualización sería la primera aparición de una mujer-autómata de Stepford, la recurrida Carol. Esta es fantasmagórica y se produce ante Walter, cuando aún no conoce el secreto del Club Masculino. La replicante aparece de repente, le ofrece comida, le dice que irá enseguida si la necesitan y se marcha como si de un espejismo se tratara. Walter se ha quedado impactado ante la belleza de la mujer y apenas consigue hablar. Cuando ella se marcha, la cámara la sigue mientras desaparece entre la naturaleza del lugar. Ofrece una imagen idílica y angelical. Llegados aquí, la comparativa con Joanna, quien ha aparecido anteriormente, es inevitable, saliendo ésta mal parada en términos de heterodesignación. Esta autómata viste de una forma muy tradicional, con vestidos largos y delantal. Cabe destacar el papel de la moda femenina, la cual recodifica y sella las mercancías como femeninos normativos:

Si nos hemos detenido en estas consideraciones acerca del atuendo es porque nuestras ropas, que aparecen como la expresión externa de nuestra subjetividad y de nuestros referentes de identidad más profundos, se revelan a una hermenéutica feminista de la sospecha como constitutivos de esa misma subjetividad o de la

identidad que parecen expresar (...) de acuerdo con el género a que se pertenezca, el vestido connota posición de sujeto o bien se instituye en la marca de una identidad adscriptiva. (Amorós, 2005, p. 65)

La ropa ayuda a entender también que Joanna y Carol no comparten identidad adscriptiva, ya que Joanna transmite un aire de modernidad y fresca que marcaron los años setenta: pantalones acampanados o cortos, tops, cabello largo y suelto, etc. Asimismo, es una persona observadora, creativa y reflexiva. Sin embargo, la autómatas parece una mujer rescatada del pasado que viene a recordarle a Walter que no todo está perdido: es un personaje plano y ha pronunciado unas frases escuetas en las que no se menciona a sí misma –solamente el nombre- habla de la comida que les trae, de la cacerola, se ofrece a ayudarles... Cuando Walter le dice "Muy amable por su parte", Carol le sonríe enrojecida por haber recibido su aprobación. Su imagen se presenta como agradable y tranquilizadora para ser mirada, es la figura de una madre aceptable y no amenazante. Nos referimos a personaje plano meramente en el aspecto tradicional del término, o como dice Sánchez-Escalonilla (2001, p. 350), "tipos superficiales, vacíos de personalidad, cercanos al arquetipo. Algo así como un cadáver dramático que solo se sostiene por la voluntad del escritor".

En este sentido, las replicantes de Stepford están programadas para ridiculizar o reprender cualquier referente feminista. En relación con esto, tal y como apunta Haraway (1991), es lamentable la falta de organización entre mujeres porque fomenta también la dominación entre ellas, como el ejemplo de la periodista en la entrevista. Frente a esto, en la película se forma el grupo de amigas. De hecho, la película es considerada una obra feminista (enmarcada en el feminismo radical) por la agenda y el espacio para el

empoderamiento que da a los personajes (Boruzkowski, 1987; Helford, 2003, 2006; Elliott, 2008), algo nada común en el cine de la época.

Por otra parte, la película también brinda un ejemplo de dinámica de poder entre mujeres de dos especies; en primer lugar, la hembra humana parece contar con más poder que la hembra artificial, pero más tarde, esto no se revela así. El primer indicio se produce en el grupo de concienciación, donde las mujeres están hablando de sus matrimonios, cuando las autómatas comienza a hablar entre ellas de productos de limpieza y Joanna les pregunta amablemente que porqué hablan sobre eso.,Las autómatas identifican ese comentario como una amenaza, hacen muecas en sus rostros y una le responde malamente: "Nuestro trabajo es lo mejor y es una pena que muchas mujeres no vean lo importante que es. Es tan bueno que si me convirtiese en una mujer famosa y me propusiesen anunciarlo en la televisión lo haría con mucho gusto y lo haría gratis. Así es de bueno". Así, ante cualquier amenaza, las replicantes responden como las extensiones de los hombres de Stepford.

Además de esto, las esposas deben definirse dentro de la comunidad sobre la base de sus maridos y no como sujetos independientes. Por ese motivo, cuando Joanna y Bobbie invitan a pasar a casa a Carol en la ocasión en que va a disculparse por haber estado borracha (en teoría) en la fiesta y en palabras de ésta, haber puesto en ridículo a su marido, Carol se niega. Por el contrario, en el momento en que su marido le dio una reprimenda, se calma automáticamente.

Cabe mencionar una escena en la que hay un diálogo donde aparece una señal de que Walter quiere *ahora* una relación así con Joanna. Cuando el matrimonio discute tras la conversión de Bobbie en replicante (y falta poco para la de Joanna), Walter está enfadado porque su esposa, en estado de shock, condujo de forma temeraria; iba sola en

el coche y la vio la policía. Walter le pide: "Trata de considerarlo desde mi punto de vista". Es más, Walter considera que la discusión es provocada por la locura de Joanna, a quien le dice que está loca y le pide que, por favor, acuda a terapia.

Como se ha comentado anteriormente, la repartición de roles dentro del matrimonio es heterosexista. Walter es el proveedor y el que trabaja fuera de casa ejerciendo una profesión liberal (abogado), manteniendo al resto de la familia. Joanna es una esposa joven encargada de las tareas domésticas y de la crianza. Sin embargo, la película presenta a un ama de casa que mantiene una concienciación feminista importante, conoce los movimientos de *liberación femenina* que se dieron en su país, Estados Unidos, e intenta escapar del yugo de la casa intentando hacerse un hueco como fotógrafa. Entre el matrimonio se llevan bien cuando bromean o no tratan ningún tema relevante, sin embargo, en el momento en que se inicia una conversación que guarde relación con dinero, cuestiones laborales, lugar de residencia o el ingreso de Walter en el Club Masculino, Walter impone siempre su opinión, no a través de argumentos, sino a través de actos. Por ejemplo: cuando le consulta a su esposa sobre el ingreso en el club, ya se ha inscrito; cuando van a hacer la compra, Joanna le pide que no pague aún, Walter pregunta porqué y antes de que Joanna responda, paga, de modo que luego Joanna tiene que pedir a la cajera que le cobre un producto recién cogido aparte; Joanna también cuenta que cuando Walter le consultó sobre su traslado a Stepford, éste ya había pagado la entrada de la casa y ella ni siquiera sabía cómo era la casa; y finalmente, cuando Walter ya conoce el secreto de las autómatas y Joanna asustada le pide que se muden, Walter se niega en rotundo y comienza a ser muy violento. La película no muestra estas actuaciones de

Walter como normales o aceptables, sino como algo que disgusta a Joanna quien, además, critica esta subyugación.

Este proceso *in crescendo* de violencia en Walter es tratado magistralmente, pues muestra la violencia de género como una expresión de dominación patriarcal alejándose de la violencia inherente en el hombre, o en lo masculino, propio en el cine de la época (y buena parte del actual). A medida que el *status* de las mujeres en Stepford desciende, la violencia de Walter aumenta gradualmente, primero gritando (violencia verbal), luego rompiendo objetos de la casa (violencia ambiental) y en último término, encargando a sus amigos del club el asesinato de su esposa -en el cual también participa indirectamente cuando se lleva a los niños a un paradero desconocido y engañando a su esposa sobre dónde están (violencia vicaria), haciéndole chantaje para que acuda al club donde tiene previsto que sea asesinada. Joanna, en su desesperación por encontrar a los hijos, sucumbe a la extorsión. Además, como curiosidad, en la primera escena de violencia visible de Walter aparece una figura de mujer o maniquí por detrás, una decoración que antes no estaba.

Así que, durante esta conversación, Walter ya ha tomado la decisión sobre la vida o muerte de su esposa. Adopta un rol, más que de un juez normativo, de un monarca que identifica Foucault (1971) en las tecnologías disciplinarias del Medievo. La alteración del equilibrio de poderes ha perjudicado la percepción que Walter tiene sobre sí mismo y sobre Joanna, creyéndose autorizado a ejercer el derecho de vida o muerte sobre ella.

Este tratamiento discursivo del feminicidio se acerca a las causas reales y no cae en el victimismo de las mujeres y la crueldad atroz de los hombres. Podría decirse que es el resultado de un análisis antropológico anterior a la obra filmica. La película se ha esforzado por estructurar la narrativa para contar aquello que pretende: mostrar que el

feminicidio sucede cuando las condiciones históricas generan prácticas sociales que permiten atentados contra la integridad, la salud, las libertades y la vida de las mujeres, sin que haya una sanción social y moral ante tales atentados, y menos aún en la época, ya que las sanciones judiciales eran escasas. Las puestas en escena y la narrativa en estos momentos se centran poco en los detalles, más bien toman distancia frente a los hechos representados, como se verían desde fuera. Los problemas de este matrimonio (de Walter) no los convierten en únicos o singulares, sino al contrario, es un proceso gradual de violencia muy identificable. Por consiguiente, el espectador se torna activo y de cara a las causas, sin caer en dramatizaciones en exceso.

En suma, uno de los temas más relevantes de la película es el feminicidio, que se manifiesta como un problema social, político y cultural, y en su globalización metafórica (todas las mujeres casadas de Stepford son asesinadas) se presenta como un genocidio contra la humanidad.

4.2.4. El discurso científico como una tecnología de género y una instancia de la ideología

El movimiento feminista de los años 60 y 70 provoca una ola de cambios sociales, políticos e ideológicos que en ocasiones se han identificado como Revolución Sexual. Sin embargo, este movimiento nunca tuvo ningún tipo de apoyo externo a las participantes en él. La evolución de las estructuras internas de las parejas sentimentales era una asignatura pendiente de la que ninguna institución quiso hacerse cargo. Por esta razón, todos los avances logrados han sido fruto del trabajo a nivel individual de las mujeres en

su inmensa mayoría, pero que han tenido una transcendencia colectiva, tal y como lo planteaba De Beauvoir (1949).

Las mujeres de la época en que se sitúa la película parecen confundidas por intentar tener unas buenas relaciones sentimentales, pero sin cumplir con los cánones tradicionales, y esperan ser aceptadas en sus nuevas formas. Charmaine por ejemplo, es aficionada al tenis y tiene una pista en su casa, pero cuando es convertida en autómeta, su marido la demuele y construye una piscina. Antes, ella daba a entender que su marido le proporcionaba materialmente lo que ella quería, pero que sentía indiferencia hacia sus aficiones y sus sentimientos, y Charmaine lo criticaba por ello. Sin embargo, lo que su marido aparentaba no era cierto, parece ser que le molestaba y no había abandonado el interés por reducirla. Para los hombres de Stepford, la tradición y la religión ya no son instrumentos efectivos de sumisión, e invocarlos no es una táctica eficaz. Por ese motivo, para recuperar los valores arcaicos perdidos, se sirven del nuevo discurso tecnocientífico e implantan una tecnocracia que solo afecta a las mujeres. De este modo, la ciencia reemplaza al discurso religioso, estrategia a la que Foucault se refiere afirmando que: "no se trata simplemente de nuevos descubrimientos; es un nuevo «régimen» en el discurso y en el saber" (1980, p. 179).

Haraway (1991) desarrolla el concepto de "conocimiento situado", el cual es muy amplio, pero son pertinentes para este estudio las situaciones desde las que parte la autora, concretamente la alta financiación en investigaciones de la bioantropología en los primates (humanos y no humanos) en los años 60 y 70, coincidiendo con la aparición en el debate público de cuestiones sobre la violencia doméstica (especialmente, mujeres e infancia maltratada), la libertad reproductora, la violación, el aborto, la paternidad, las mujeres autónomas, la maternidad, las "estrategias reproductoras" de la "mujer", etc. El

discurso científico del momento apuesta por buscar justificaciones y similitudes entre el ordenamiento social humano (patriarcal) y el animal no-humano, observando a especies como los langures y empleando una metodología empírica.

Hoy en día podríamos pensar que las conclusiones de los estudios han sido decididas previamente y que la subjetividad de los investigadores afecta a la interpretación de los hechos observados o a la toma de muestras, o incluso que se esfuerzan por encajarlas como piezas de puzle para obtener un resultado cómodo, es decir que confirme los prejuicios culturales. En este sentido, es interesante la cronología que realiza la bióloga Carolina Martínez Pulido en *El papel de la mujer en la evolución humana* (2003). La proliferación de investigaciones científicas que estudian actitudes ultra agresivas y violentas en animales (especialmente, en especies como los babuinos) coincide con el fin del horror de la Segunda Guerra Mundial. Los fines de dichos estudios son observar lo que estos animales tienen en común con el ser humano, no averiguar por qué son violentos, presumiblemente para justificar *lo que se había hecho*.

Podría decirse que, una vez que la sociedad ya no acude a la religión para que esta explique *su realidad*, acude al discurso científico, donde se inicia una batalla por el control de la discusión, por el saber del discurso. Por estas razones, se podría afirmar que el debate científico sobre los primates ha sido un proceso histórico de producción de historias que han constituido conocimientos públicos¹⁰⁰. Tal y como apunta Martínez Pulido, la ciencia se ha esforzado más en justificar, legitimar y reafirmar el patriarcado que en explicarlo como una toma de poder histórica (Millet, 2010 [1970], Lerner, 1986). Según Haraway, la exposición pública del conocimiento científico se transforma en

¹⁰⁰ Actualmente, fuera ya de los círculos de estudios de primates, sorprende que en la época tuvieran más preocupación por exponer la agresividad de los babuinos que por señalar organizaciones sociales con jerarquías horizontales y no patriarcales, como los macacos o los bonobos.

conocimiento público porque las percepciones de las personas acerca de sí mismas y del conjunto de la sociedad se conforman a través del discurso científico (a lo que cabría añadir que sería aquel que la industria cultural elije destacar); de este modo, se construyen nuestras leyendas o ficciones: "la ciencia es nuestro mito" (Haraway, 1991, p. 134).

En Stepford, los hombres se han servido del conocimiento tecnocientífico, que solo ellos poseen, para manipular el mundo según su voluntad e imponer un "destino" a las mujeres. Sin embargo, no hay que olvidar que las replicantes funcionan como una metáfora de cómo se sucede la evolución psicosocial de una esposa de ciudad a una esposa de zona suburbana, es decir cómo se han aplicado ciertos mecanismos normalizadores y el resultado logrado. En este caso, han funcionado como "tecnologías de género", como "una instancia de la ideología" (De Lauretis, 1989, p. 25) que se impone sobre la anterior identidad de las mujeres y de los hombres. Para ilustrarlo, siguiendo el anterior ejemplo de Charmaine, Charmaine-autómata dice "¿Sabéis qué? Mi marido odiaba el tenis. Pero nunca me dijo una palabra. Y no lo hizo el pobre para complacerme. Bien. Ahora quiero complacerle yo a él. Me siento la mujer más feliz del mundo".

Como se ha comentado, las esposas replicantes salen a menudo de sus casas, pero siempre a tareas vinculadas al hogar (supermercado, floristería...), lo que muestra un yugo doméstico que se alarga en la medida en que la distancia física se amplía. El estado, la carga mental de las mujeres, está permanentemente en la cocina, la limpieza o los niños. La narración fílmica ha elegido un tono satírico para mostrar la última funcionalidad de la autómata con el fin de suavizar el hecho de que también son esclavas sexuales, o como afirma Anna Krugovoy-Silver (2002), están programadas para desear servir a sus maridos. Se observa en dos escenas. La primera es cuando Carol está en su jardín y Frank se acerca, le toca el brazo y ella entra en la casa, y Frank va detrás sonriendo. La segunda

es cuando Joanna y Bobbie entran en la casa de Carol para intentar ser su amiga justo cuando mantenían relaciones sexuales en el piso de arriba, de donde llegan los gritos de Carol elogiando con desorbitada pasión las virtudes de Frank (Krugovoy-Silver, 2002). Tampoco se aclara qué sucede en el futuro con las replicantes, pero se deduce que cuando fallezca el marido las desconectarán¹⁰¹. Esto guarda vinculación con la conclusión de Pedraza (1998) sobre que los automatismos fueron ideados desde el inicio como un instrumento sexual para su creador.

La actitud sexual de las replicantes no coincide con la de las humanas. Ninguna manifiesta tener problemas sexuales en su matrimonio ni critican a sus maridos (esto no coincide con el análisis de Krugovoy-Silver), pero sí que es cierto que el guion incluye comentarios al respecto, ya que en el cine “los personajes no son perfiles ni fichas psicológicas: son historias interiores, conflictos en movimiento” (Sánchez-Escalonilla, 2001, p. 334). Jugueteando con su marido, Joanna le recuerda que no fue su primer amante (fue el químico). Bobbie afirma que su marido ha sido el único hombre con el que ha estado y solamente comenta que “Dave es mejor en la cama cuando sube la bolsa”. Charmaine no habla sobre la vida sexual con su marido, únicamente habla de que los dos chicos jóvenes que invita a jugar al tenis solo piensan en sexo, y Bobbie bromea diciendo que le deje uno para ella. Parece ser que estas opiniones son consideradas un problema por los hombres (coincidiendo con Krugovoy-Silver), y son solventados con las replicantes.

En este sentido, una escena que marca un punto de giro importante en la línea narrativa y contiene un peso simbólico sería cuando Joanna descubre que Bobbie ha sido sustituida por una autómatas, le clava un cuchillo en la vagina y descubre que no sangra.

¹⁰¹ Como si de un ritual Satí se tratase (Kapur, 2007).

Con la avería, Bobbie comienza a repetir frases con fallos en el sistema, revelando al género como una construcción cultural que aquí es una metáfora en la biotecnología de las robots. Y cuando falla cualquier engranaje, la construcción se rompe, se cae al depender de multitud de mecanismos estructurales de los que está sujeto para su mantenimiento y funcionamiento. La frase de Bobbie sintetiza el resultado esperado de este ejercicio biotecnológico: "Quiero comportarme como una mujer y hacer que mi casa parezca un palacio". La película emplea la metáfora de la replicante para mostrar cómo las tecnologías sociales –de género- delimitan, definen la libertad de las personas y conforman la *verdad* acerca de *lo masculino* y de *lo femenino*. Asimismo, es una crítica al orden social y a su interiorización, que al mínimo fallo o brecha que lo cuestiona, se recurre a proliferar y divulgar algunos discursos médicos-científicos, aunque estos a su vez realizan una reescritura de sí mismos según se haya planteado una crisis discursiva provocada por cambios sociales.

En relación con esto, en el filme, las personas que controlan dichos discursos son hombres. Es necesario rescatar la insistencia de Haraway (1991) en el empoderamiento de los discursos biotecnológicos y científicos por parte de la amplitud de las clases sociales y de las mujeres especialmente, ya que el futuro podría ser aterrador si el control continuara en manos de las élites gobernantes. La filósofa y científica, concretamente bióloga especialista en homínidos, invita a ser precavida ante esta cuestión y analizar detenidamente los avances en las distintas décadas:

¿Qué merecería el canon social de hecho y de explicación científica? (...) ¿Por qué y cómo llegaron estas preguntas a tener importancia en el discurso técnico de finales de los años setenta? Una respuesta a esta pregunta nos conducirá de nuevo

a una exploración de la práctica científica como productora social de historias públicas. (Haraway, 1991, p. 137)

Cuando Bobbie se convierte en autómeta, el terror se desata en Joanna, quien parece sentir de golpe toda la presión de una red carcelaria como es Stepford. Se halla vigilada y observada por los numerosos ojos vigilantes¹⁰², atentos a ejecutarle un castigo (el automatismo) para disciplinar su cuerpo y su mente. Como se ha dicho anteriormente, el ingreso en el club ha cambiado por completo la forma de ser de Walter, Joanna no le reconoce. Cuando esta le cuenta la transformación de Bobbie, este se mueve airadamente de un lado a otro:

WALTER- ¿Y qué? Tenía que hacerse limpia antes o después. Tenía todo el aspecto de una cerda. Me parece muy bien que se preocupe de su casa y que ahora la cocina esté limpia. Es su obligación. No creo que sea nada del otro mundo. Es lo normal (...) vivo en una casa destartada y mis hijos tienen aspectos de sucios. Si prestaras un poco más de atención a tu familia en lugar de dedicarte a esa ridícula afición por la fotografía...

JOANNA- (...) Nos iremos de esta casa ahora. Y si te sienta mal o les sienta mal a los niños no tendré más remedio que coger mi cámara y marcharme a hacer fotos por ahí. Y ten la seguridad de que sobreviviré. Es eso de lo que hablo Walter: de sobrevivir.

WALTER- (...) Nos iremos, pero con una condición: que vayas a la consulta de un psiquiatra para que te reconozca (...) No nos vamos a mudar cada vez que te

¹⁰² La primera vez que Joanna tiene una seria sospecha es cuando pasea al perro de noche y casualmente llega a un edificio en construcción. De la nada, aparece el policía (el mismo que en el inicio del filme) para pedirle amablemente que se marche porque ese edificio lo "está remodelando el Club Masculino".

apetezca, simplemente porque a las vecinas les guste tener la casa limpia (...) simplemente por una manía que tienes, eso no es razonable.

Este diálogo es revelador, ya que él finge que no la comprende, aunque conoce perfectamente el secreto de Stepford. Sabe que Joanna está a un paso de salir airosa de la situación de peligro en la que se halla e intenta distraerla y disminuir la fuerza de sus palabras. Joanna adopta una postura de resistencia, lo que hace sentir impotente a Walter, quien le pide que se espere unas semanas para irse de Stepford (lo que faltaba por terminar la fabricación del robot) y la empuja a visitar a una psiquiatra que conoce mientras que “él organiza la mudanza”.

En este sentido, Foucault afirma que la psiquiatría se prolonga en ramificaciones que van a lo profundo del tejido social: psicólogos, médicos, asistentes sociales... y lo llama el "tercer orden de la represión y de la policía" (1980, p. 40). Esta infiltración se extiende en la sociedad, sin tener en cuenta la influencia de los psiquiatras de prensa que divulgan sus consejos, y que al mismo tiempo se convierten en conocimiento público: "la psiquiatrización de la vida cotidiana, si se la examinase de cerca, revelaría posiblemente lo invisible del poder" (Foucault, 1980, p. 40).

Joanna acude a la consulta de una psiquiatra que no es de Stepford y le dice que está ahí porque su marido dice que no "está sana emocionalmente", en sus palabras. La psiquiatra parece comprenderla y le plantea que existen muchas zonas con ambientes distintos a donde ella vive, un lugar que la hacen sentir en el paraíso del psicoanálisis o como Stepford, que lo es para las amas de casa. Joanna le responde que todos los hombres hacen algo maquiavélico para transformar a las mujeres en amas de casa. La psiquiatra

comienza a hacerle preguntas como si de una enferma mental se tratase: "¿Y cómo lo hacen?", Joanna revela los mecanismos de vigilancia *grosso modo*: "Te estudian, te dibujan, te graban la voz...". La psiquiatra la corta y le dice que seguirán viéndose en otras citas, que siente darle cita para la siguiente semana, pero que tiene un viaje de negocios. Es evidente que la psiquiatra no le cree, es demasiada la conspiración y son acusaciones tan graves que ni siquiera se plantea informarse. Joanna le dice que no estará en la próxima cita porque "Seré como uno de esos robots de Disneylandia". Entonces la psiquiatra le recomienda que se aleje de Stepford hasta su próxima cita. Joanna le hace caso y conduce alterada, observando los paneles de las industrias informáticas, químicas, aeroespaciales, farmacéuticas... Vemos estas imágenes rápidas en los planos subjetivos que vienen a revelar la toma de conciencia de está experimentando el personaje.

Cuando Joanna llega a casa, su marido la intenta agredir y comienza el chantaje sobre el paradero de los hijos. Joanna consigue salir de la casa, mientras Walter recibe por teléfono indicaciones del líder de cómo debe manipularla. De repente, el policía acude a la casa y le dice a Walter: "Ya la están buscando. Todo saldrá bien". Joanna vuelve a la casa y Walter le dice lo que el líder le dijo: "Los niños están en la Asociación Masculina (el Club Masculino)". Entonces Joanna se marcha al club. Entra temerosa, pero escucha las voces de sus hijos (s grabaciones que pone el líder) y cae en la trampa. Además de la violencia vicaria, el filme denuncia el perfecto entramado con informaciones privilegiadas sobre los individuos y sus posibles efectos y reacciones ante ciertos estímulos. Nos sirve de metáfora de la múltiple información y datos de la población que los gobiernos y las entidades de carácter privado almacenan para su uso y venta acerca de la salud, la alimentación, la educación, los intereses o las relaciones personales. Joanna ya es un sujeto social, pero la conversión a autómatas es un ideal de género que moldeará su sujeto social hacia posturas más reaccionarias. El Club Masculino sirve de metáfora

de las élites gobernantes, de la economía de producción y del grado de sometimiento social al que se puede llegar con la biotecnología.

LÍDER- Véalo como una nueva etapa.

JOANNA- ¿Por qué?

LÍDER- Porque podemos. Hemos encontrado la forma perfecta para nosotros y para usted. Es usted un buen sujeto. El mejor que hemos tenido. Será más brillante que el resto.

Walter se ha quedado en casa. El líder lo telefonea y le dice que todo va bien, que él siempre tiene razón y que nunca se equivoca. Walter escucha en silencio. El asesinato de Joanna para el líder no es más que otro paso para reafirmar su posición de *tirano* o de *monarca* (en términos de Foucault) dentro de esa comunidad. Walter es una extensión del líder.

Frente a esta situación, Joanna huye despavorida, el líder la deja correr solo porque sabe que no hay salidas y para alargar la tortura psíquica como un ejercicio sádico. Durante su huida, Joanna encuentra una muñeca de porcelana entre la oscuridad, una pista del final de los acontecimientos. Aunque, por otra parte, apunta más a señalar la razón por la que están sucediendo tales hechos y a responder la pregunta de Joanna: "¿Por qué?". La muñeca ofrece tanto al espectador como a Joanna el origen de la conspiración maquiavélica:

La fantasía de la estatua o muñeca (...) es en el terreno de lo conyugal donde abundan más estas metamorfosis. La esposa pierde vida a los ojos del esposo (...) puede ocurrir que el esposo desee tener en el hogar una mujer mineral, autómata

y absolutamente sumisa (...) Todo un programa de vida conyugal *post mortem*, basado en la presencia mineral de la esposa. (Pedraza, 1998, pp. 127-145)

La persecución del líder refleja las influencias de *Metrópolis* (1927), concretamente la escena en la que María corre por las catacumbas perseguida por el científico y la luz de la linterna. El laberinto en el club por donde huyen las mujeres está diseñado para que lleguen hasta la maqueta de la habitación en donde la espera la autómatas para asesinarla y retirarle los ojos. No es posible conocer cómo le provocan la muerte porque no está en campo, pero se ve que la autómatas lleva una cuerda en sus manos que aprieta y estira frente a Joanna. La última secuencia del filme es en el supermercado: resulta estridente por el choque de la modernidad del supermercado y la conservadora imagen de las autómatas caminando por los pasillos paralelos.

4.3. *Las Mujeres Perfectas* (2004): avances, continuidades y paradojas

La segunda adaptación de la novela *The Stepford Wives* fue *Las Mujeres Perfectas* en España¹⁰³ (*The Stepford Wives*) de 2004, protagonizada por Nicole Kidman y dirigida por Frank Oz con guion de Paul Rudnick. El argumento es muy similar a la versión fílmica de 1975, comentado en el análisis de dicha película, aunque cabría mencionar dos diferencias fundamentales que serán examinadas en detalle en este análisis: la tecnología implementada para el control y el final de la narración. La narración sigue al personaje de Joanna, que se traslada a Stepford junto a su familia, dejando de lado su trabajo como directora de una cadena de televisión. Al principio, Joanna queda cautivada por la serenidad y el ambiente impecable de la zona, pero rápidamente comienza a darse cuenta

¹⁰³ Nos referiremos aquí con la traducción en español para evitar confusiones.

de que se están produciendo acontecimientos anómalos. A través de sus interacciones con el vecindario, Joanna descubre que las mujeres parecen encarnar un perfil de esposa dócil, estéticamente agradable y totalmente comprometida con sus responsabilidades domésticas y familiares. Intrigada y alarmada por esta homogeneidad, Joanna profundiza y, finalmente, descubre que los habitantes varones de Stepford tienen un laboratorio secreto y han estado incorporando chips cerebrales a sus cónyuges para que encarnasen dichos roles. Joanna logra desactivar dicha tecnología, destruir el sistema de Stepford y volver a la normalidad a todas las vecinas. Al igual que la anterior versión cinematográfica, es una producción estadounidense, aunque en este caso la adaptación de la novela varía radicalmente, pues se centra en explotar el carácter satírico de la obra, dejando de lado el terror y reemplazándolo por momentos melodramáticos (Lindop, 2022).

Samantha Lindop en su libro *The Stepford Wives (Constellations)* (2022) valora este *remake* de 2004 de manera negativa, no solamente en términos ideológicos, sino también en cuanto a la creatividad y originalidad en comparación con la primera adaptación de 1975 y con la novela de 1972 de Ira Levin. Nuestra postura es desacorde, ya que para hacer una valoración más justa también hay que tomar en consideración otros factores cruciales, como la adaptación al contexto sociocultural y a las expectativas de distribución.

Por lo que respecta a las dificultades a las que se enfrentan los *remakes* de las adaptaciones cinematográficas de novelas, en general, ya escribió André Bazin (2001 [1958]) en su momento: “Destacaremos (...) que la adaptación, considerada más o menos como un recurso vergonzoso por la crítica moderna, es una constante de la historia del

arte” (p. 104). Buena parte de los filmes que han logrado un mayor impacto que las adaptaciones anteriores no provienen de ideas “originales” del propio director, como es el caso de *Las Mujeres Perfectas*. Si bien el presente filme calca en parte las esencias y las emanaciones de la historia, también presenta modificaciones en su adaptación. Esto se lleva a cabo desde un contexto sociológico diferente, que intenta adaptar a la nueva época el espíritu feminista de la obra, lo que provoca una necesaria relectura del discurso feminista, e incluso que se haya podido banalizar en algunos momentos, en nuestra opinión. Más que debatir si el discurso feminista se ha utilizado como inspiración, lo relevante sería determinar cómo se adapta el texto de origen a este discurso fílmico para que este pueda aparecer en la gran pantalla de 2004 y sea inteligible, reconocible y aceptable según las convenciones y sensibilidades del momento (Benshoff, 2015).

Habría dos puntos fundamentales a destacar en esta adaptación. La primera está relacionada con el tratamiento de los personajes, es decir su evolución sociológica “lógica”. Uno de los ejemplos, que se verán más adelante, es que el puesto de la pícaro Charmaine ahora lo cubre Roger, un gay amanerado. La segunda se asocia con la trama argumental, concretamente se ha cambiado el final gracias al complot organizado por Joanna y su marido para destruir el universo Stepford.

Como se ha dicho, la película presenta un afán por mantener el espíritu de la novela, pero con un resultado cuestionable si se interpreta desde el feminismo radical, porque más bien ha pretendido releer algunos de los principios del feminismo para ser absorbidos por los principios del neoliberalismo (Fraser, 2013), como se explica a continuación. Por otra parte, también es cierto que hay mejoras importantes para denunciar la discriminación de las mujeres en el siglo XXI en otros asuntos relevantes. Estas contradicciones quedan plasmadas en algunas modificaciones argumentales muy

llamativas, por ejemplo, las mujeres no son asesinadas, sino que conservan su cuerpo modificado con cirugía plástica; por otra parte, se les introducen chips en el cerebro para convertirlas en amas de casa sumisas.

Cabe mencionar otras modificaciones narrativas, que en realidad son varios errores de guion. *Las mujeres perfectas* han pretendido inspirarse en una escena de la anterior versión, aquella en que Joanna le clava un cuchillo a Bobbie-autómata y esta no sangra. En esta versión, Joanna observa que Bobbie-cíborg no se quema con el fuego de la cocina desde un plano subjetivo. Sin embargo, esto no es coherente porque el cuerpo de los cíborgs es orgánico, y así se demuestra al final con la desactivación de los chips desde el laboratorio y la vuelta a la normalidad de las mujeres. Otro error relevante se aprecia cuando Joanna observa a la replicante (sin ojos) por la que va a ser reemplazada, pero no hay replicantes en Stepford, solo se fabrican y controlan a distancia chips cerebrales. La introducción de estos detalles habría servido para mantener un espíritu cercano al de la historia original de la cual parte, al tiempo que se intenta cohesionar la historia con los avances tecnológicos de inicios del siglo XXI. De todos modos, la incorporación de chips no solamente responde a una economización en los dispositivos de control, sino que narrativamente permite a la heroína una posible solución al problema y vuelta al orden inicial (en la versión anterior es imposible porque son asesinadas).

4.3.1. ¿Un panorama evolucionado? La biotecnología y la gubernamentalidad en la era neoliberal

Del mismo modo en que se ha afirmado que la primera adaptación mantiene un espíritu feminista de la Segunda Ola, la parte negativa que presenta esta versión es que

no mantiene una postura abiertamente crítica y política, sino que es más bien superflua en algunas cuestiones y, además, perpetúa la unión imperecedera entre capital y trabajo.

La politóloga y teórica de género Anna Jónasdóttir, en su libro *El poder del amor* (1993), compara el patriarcado y el capitalismo con el fin de explicar la relación entre ambos modelos de poder. Parecería necesario disponer de otros instrumentos que no fueran solamente la violencia explícita para que ambos se sostengan. En el análisis del filme anterior, señalamos la unión abstracta entre hombres como condición necesaria, pero no la única. En este sentido, Jónasdóttir (1993) resalta especialmente este hecho y considera que la solidaridad y rivalidad entre hombres es igual de necesaria para el patriarcado como lo es la solidaridad y rivalidad entre capitalistas para el capitalismo, por lo que sí que se consideraría que ambos modelos de poder se autorregulan discretamente. Ahora bien, al capitalismo no se entendería sin la relación entre capital y trabajo. Por esta misma lógica, partiendo del feminismo radical de Millet, el cual afirma que el patriarcado es un sistema basado en un entramado de relaciones entre mujeres y varones, Jónasdóttir afirma que las mujeres son una parte activa de la estructura básica del patriarcado, y no un mero medio al que recurren los hombres o un recurso que emplean. Esto queda reflejado en este filme, pues, al tratarse de un producto cultural producido y distribuido en un circuito occidental, se sirve de códigos neoliberales (propios del neoliberalismo como fase evolutiva del capitalismo) y patriarcales para definir las acciones de los personajes femeninos y masculinos, los cuales divulgan valores como la meritocracia, la competitividad, el culto al heteropatriarcado, la veneración a las familias más ricas, la normalización de la desigualdad social, la aprobación de la exclusión social, la trivialización del feminismo, la naturalización de la debilidad de las mujeres y la violencia de los hombres, la frivolidad de las persecuciones homofóbicas, etc.

Asimismo, en este sentido, esta película propone que la situación (negativa) de las mujeres en el siglo XXI es un producto o “una consecuencia del feminismo”. Por lo tanto, el feminismo aquí es entendido como un proceso de individualización y meritocracia, siendo esta última uno de los principales enemigos teóricos para el feminismo, tal y como también reflejan los diferentes textos feministas desde Olympe de Gouges (1748- 1793) que recogen diversos autores, entre ellos Gonzalo Andrés Vidueira (2021) en su crítica a la razón patriarcal y a la meritocracia: “Olympe de Gouges preguntaba a las mujeres en (...) la Francia revolucionaria: “¿Qué ventajas habéis obtenido de la revolución?”” (citado en Alicia Puleo, 1993, p. 160). Si bien la meritocracia se va consolidando como un enemigo durante la Europa revolucionaria, con la llegada de las democracias neoliberales se consolida como una creencia bastante extendida. Partiendo de la conocida obra *Feminismo Inmodificado* (2014) de Catharine MacKinnon, Vidueira explica:

La meritocracia, enaltecida por muchos liberales, termina por defender el abuso impune de grupos privilegiados y por naturalizar la sujeción de los dominados. Sigue una estrategia que destaca casos especiales de mujeres exitosas, resilientes o con poder: esas que sí pudieron a pesar del patriarcado. Pero sabemos que la cuestión feminista “no es si usted, como individuo mujer, puede escapar (...), sino si es socialmente necesario que siempre haya alguien en esa posición (...) y que ese alguien sea una mujer” (Mackinnon, 2014, p. 54). Esto bajo ningún punto de vista debe interpretarse como que la síntesis feminista sea contraria al mérito o a la libertad. Afirma que solamente levantando esas barreras es posible alcanzar una verdadera libertad. El mérito, por otra parte, es un asunto difícil de medir si no se tiene en cuenta la situación de origen y las condiciones en las que se desenvuelve. (2021, p. 103)

Por otra parte, las críticas en materia de igualdad y derechos fundamentales que refleja el filme son fruto de la lucha social previa que las mujeres han logrado alcanzar en 2004 un lugar en la definición de lo políticamente correcto, es decir no es una película comprometida. Estas cuestiones serían asuntos tan relevantes como los feminicidios, la violencia de género, el canon de belleza, las consecuencias de la falta de sororidad, los abusos de poder entre mujeres, la homofobia, el atraso en la deconstrucción de las masculinidades y la igualdad en las oportunidades laborales. Al mismo tiempo, también se alinea con la anterior versión fílmica al insinuar el control corporativo (y la complicidad del poder gubernamental) sobre la sociedad -aunque actualiza la forma y la crítica-.

En este sentido la crítica más feroz que la película de Frank Oz realiza es sin duda, el afán de perfección exigido a las mujeres en el siglo XXI en todos los ámbitos: éxito laboral y académico, ingresos altos, popularidad social, belleza, madre y esposa abnegada, etc. Esto se expresa explícitamente en las palabras finales de la científica/creadora en el final de la película, donde queda patente el grado de inhumanidad al que se puede llegar con la obsesión de perseguir el nuevo ideal de mujer “exitosa” en un mundo neoliberal y globalizado. Por lo tanto, estamos frente a una nueva tecnología del género reescrita en la sociedad contemporánea, un nuevo opio, un inédito arquetipo que, a cambio de unas cuotas de libertad y emancipación, ha querido separar, de manera desacertada e incoherente, la relación entre el feminismo y la justicia económica. Como apunta Nancy Fraser en su artículo “How feminism became capitalism's handmaiden, and how to reclaim it” (2013), hay ciertas ideas en circulación que no han roto con el vínculo espurio entre la economía de las personas y el capitalismo flexible. Las ideas patriarcales

han contribuido a ignorar e infravalorar las actividades no remuneradas (no solo “los cuidados”) y han priorizado los valores culturales de la masculinidad. Asimismo, se han enfocado en conectar las políticas de identidad con el economicismo y se han olvidado de reivindicar una democracia más directa y participativa (Beasley, 1994; Kauppert y Kerner, 2016).

El movimiento de liberación de las mujeres ha sido ininterrumpidamente un campo de batalla por los significados de los valores que defiende, especialmente provocado por parte del neoliberalismo desde la construcción de una sociedad de libre mercado que aceptaba la incorporación femenina al trabajo (Paramio, 1985; Young, 1992; Hartmann, 1996; Fraser, 2013; Cielo *et al.*, 2016; Arruzza *et al.*, 2019; Gago, 2020; Susemichel, 2021). Una prueba común a la que se suele apuntar es el ascenso de algunas mujeres a puestos de responsabilidad, que no ha supuesto necesariamente una mejora en las condiciones de la mayoría de la población. El valor de la meritocracia, así como el racismo intrínseco, el imperialismo y la jerarquización vertical son los pilares fundamentales que el neoliberalismo quiere conservar, reproducir y fomentar (Carrasco, 2006; Prügl, 2015). Podría decirse que esta corriente crítica quedaría sintetizada en las siguientes palabras de Catherine Rottenberg en su artículo “The Rise of Neoliberal Feminism” (2014):

Finally, I pose the question of why neoliberalism has spawned a feminist rather than simply a female subject at all. While this emerging form of feminism can certainly be understood as yet another domain neoliberalism has colonized by producing its own variant, I suggest that it simultaneously serves a particular cultural purpose: it hollows out the potential of mainstream liberal feminism to underscore the constitutive contradictions of the liberal democracy. In this way

further entrenches neoliberal rationality and an imperialist logic. Each woman's success becomes a feminist success, which is then attributed to the USA's enlightened political order, as well as to its moral and political superiority. (p. 423)

Al igual que en otras ocasiones, el sistema cede, por una parte, pero se compensa por otra, para que el *statu quo* no cambie. La estrategia más visible es someter a las mujeres a un castigo paralelamente estructurado: la obsesión por la belleza. Tal y como denuncia Naomi Wolf: “Los estragos contemporáneos de la reacción violenta de la belleza están destruyendo a las mujeres físicamente y agotándonos psicológicamente” (1991, p. 15). Más adelante, en su obra, concluye: "Estamos en medio de un violento contragolpe en contra del feminismo que usa imágenes de belleza femenina como arma política contra el avance de las mujeres: el mito de la belleza" (1991, p. 215). Este punto está muy relacionado con la famosa idea de *Girl Power*, un nuevo tipo de ciudadanía femenina activa, despolitizada y alejada de las organizaciones de mujeres (Harris, 2004; Griffin, 2004; Taft, 2004), la cual está muy relacionada con invertir tiempo y dinero para lograr belleza. En esta película, el mito de la belleza es subvertido pues ninguna de las dos mujeres (humanas) del filme lo siguen. De hecho, Joanna casi siempre lleva la misma indumentaria y el pelo corto, y Bobbie siempre va despeinada y vestida con ropa ancha y bisutería de estilo hippie (en su contexto, pasada de moda). Curiosamente, por el contrario, es el personaje de Roger, el tercero del grupo (quien reemplaza a Charmaine), quien es abiertamente homosexual y “más femenino” que su pareja: Roger es el que lleva/cuida extremadamente su/una apariencia, tanto en el físico como en su indumentaria (lleva ropa elegante, usa prendas de color rosa, bien combinadas...).

En la línea de la *Girl Power*, esta vende un modelo de mujeres que saben comprar y crean su propia identidad a través del consumo que supuestamente las convertirá en independientes. Esto guarda una vinculación con el filme, ya que la conversión en cibernético de estas mujeres, la cual se explicará más adelante, implica también el paso por el quirófano para recibir operaciones de cirugía estética y cambios de imagen que les hacen parecer más jóvenes y bellas, algo que antes ellas no habían elegido hacer. Las cibernéticas, por su parte, siguen escrupulosamente la obsesión o la obediencia a la belleza; de esto cabe destacar tres puntos. En primer lugar, como se ha dicho, se encuentran las cirugías plásticas a las que someten el cuerpo de las mujeres humanas antes de incorporar los chips. El segundo aspecto sería la misma cultura de Stepford, población donde existe (en esta versión) una Asociación Femenina con un spa y una sala de baile comunitarios para las clases de aeróbic. Al configurar los diferentes espacios de la urbe en función de las actividades que se espera que los cibernéticos lleven a cabo parece que la ciudad es la que se adapta a las necesidades de las mujeres, y no al revés. El tercer resulta de la misma configuración de los chips, la cual les condiciona el gusto por llevar ciertas vestimentas y apariencias parecidas todos los días (vestidos de colores vivos y floreados, ceñidos, con corsés, lazos, bordados... cabellos largos, maquillajes, tacones, etc.). Desde que es despedida, Joanna sufre un cuadro postraumático-depresivo y Walter cree que, cambiando su vestimenta, ahora que residen en Stepford, Joanna mejorará. Pero ella no está interesada:

WALTER-. Se acabó el negro (...); sólo las ejecutivas arpías, neuróticas y castradoras de Manhattan van de negro. ¿Es lo que quieres ser?

JOANNA-. Sí, desde que era una niña.

Como se dijo anteriormente, el punto de vista en el discurso es el de Joanna y para el espectador ella no es una persona invalidante (un sujeto castrante), sino que dice lo que piensa y son los hombres quienes la ven de manera equivocada. Se da a entender que, para los hombres, si una mujer no viste como visten las mujeres biónicas no es *femenina* en Stepford. La relevancia de este hecho trasciende lo anecdótico de la pequeña población estadounidense, pues Stepford no es solo un lugar apartado y aislado, sino que es una representación, una metáfora de valores arcaicos, lo que está llamado a despertar la capacidad crítica en el espectador.

No obstante, también queda patente que Joanna ha desarrollado una identidad a raíz del papel que adquirido en la sociedad patriarcal en la que vive, como otras mujeres. En otras palabras, en esta versión Joanna encarna a un modelo de mujer que desde niña quiso ser como las primeras mujeres que alcanzaban una posición de poder en la sociedad. En un mundo jerarquizado y clasista, se da a entender que la forma de liberación de las mujeres es tener éxito en el circuito capitalista, lo que las aleja del interés por la igualdad y las conquistas sociales (Rottenberg, 2014), aspectos que pueden considerarse incluso como una pérdida de tiempo. Lo que se esconde detrás de este giro es un cambio radical en la estrategia del capitalismo, con repercusiones como guerras infinitas, catástrofes medioambientales, niveles sin precedentes de desigualdad social y regímenes autoritarios indestructibles (Chomsky, 2021).

Como se ha explicado en el marco teórico, tras la Segunda Guerra Mundial, la era de postguerra da paso a una nueva forma de capitalismo no-escrito e invisible, globalizado y neoliberal, el cual opera en todos los registros del orden social, es decir la totalidad de la vida y de las relaciones sociales, por esto “el Imperio presenta la forma

paradigmática del biopoder” (Hardt y Negri, 2000, p. 6). La intención sería configurar sujetos muy determinados para que construyan una población alienada y homogénea (Hardt y Negri, 2000; Negri, 2006). Este cambio de paradigma en los centros de poder, las relaciones y las estrategias de poder quedan muy vinculadas a la construcción de la nueva tecnología de género. En relación con la reflexión que lleva a cabo Nancy Fraser (2013), quien postula que el movimiento feminista ha quedado cada vez más relegado a la periferia de los conflictos culturales, lo que pone en peligro la posibilidad de una coalición con las ideologías neoliberales, e incluso de que el sistema económico y político se reapropie de las ideas feministas dando lugar a un sistema que no tiene intención de cambiar las lógicas neoliberales, sino que premia y considera que la adopción de roles tradicionalmente masculinos por parte de las mujeres formaría parte de la solución de la desigualdad estructural entre sexos.

En la película *Las Mujeres Perfectas*, el hogar de los protagonistas cuenta con dos asalariados, siendo ella quien cobra, según Walter “seis cifras más que yo, algo con lo que yo jamás habría soñado”. Los ideales defendidos por la Segunda Ola de feminismo como la democracia participativa o la solidaridad social están ausentes en la representación del filme y solo aparece representada la meritocracia. Joanna cuenta cómo desde pequeña ha luchado por convertirse en la persona que es ahora, sin visibilizar las realidades comentadas. En la anterior versión fílmica de la novela, esas mujeres sí que representan a una mayoría de la población femenina de las ciudades y de los pueblos, pero en esta versión, el éxito de Joanna parece un ejercicio de nacionalismo del sueño americano que presenta a Estados Unidos como el país de las oportunidades y de la meritocracia compensada, siguiendo las ideas de Rottenberg (2014).

Asimismo, el hecho de ocultar, esconder o manipular estas informaciones a la mayoría de las personas es una forma de evitar el colectivismo, al hacer creer que es un problema individual y fomentar el sentimiento de culpabilidad, siendo esta última el mecanismo de control psíquico por excelencia a escala social (Butler, 1997). No admitir que existe un problema es aceptar lo presente como justo, por lo tanto, es una forma de enmascarar la validez de la reivindicación feminista en el 2004. El capitalismo ha evocado la crítica feminista del salario familiar para justificar la explotación o configurar lo que Fraser ha llamado la “ética neoliberal”, utilizando “el objetivo de la emancipación femenina para engrasar el motor de la acumulación capitalista” (Fraser, 2012).

La crítica de los movimientos feministas al control sobre las mujeres enmascarado de paternalismo estatal (como opinar sobre el derecho a la interrupción del embarazo, el debate sobre la comercialización de flibanserin, el cual esconde el tabú de la sexualidad femenina en la tercera edad¹⁰⁴, etc.), el paternalismo o la subestimación dentro de los partidos de izquierda, sería extensible a la película de *Las Mujeres Perfectas*. En esta línea, Fraser destaca la crítica que realizan muchas feministas al poder del Estado, ya que el objetivo es participar en las decisiones gubernamentales y lograr una actuación directa de la ciudadanía. Sin embargo, el objetivo de la emancipación femenina ha sido malinterpretado deliberadamente para legitimar la mercantilización y los recortes al

¹⁰⁴ Flibanserina es un medicamento para el tratamiento de la puntual falta de deseo sexual en las mujeres premenopáusicas. Después de muchos experimentos cruzados, controversias científicas e intensos debates sociales por el hecho de ir dirigido a mujeres, fue aprobado por la FDA de Estados Unidos en agosto 2015. De todos modos, este medicamento no es el único, sino que pertenece al llamado grupo “viagra femenina” (Vyleesi, Addyi...). También existe el mismo debate en Europa. Cuando descubrieron su dudosa y ambigua eficacia, cogieron fuerza las voces de médicas que afirmaban que se trataba de una estafa de la industria farmacéutica, la cual promovía una enfermedad que no existía en las mujeres llamada “trastorno del deseo sexual hipoactivo” con el objetivo de preparar al mercado para ofrecer posteriormente un tratamiento que la curara, incluso han intentado influir en los médicos en las consultas médicas (Meixel et al., 2015). Desde la medicina afirman que no existe una cantidad de deseo sano establecido, por lo que no puede ser tratado desde dicha disciplina. Esto reafirma las hipótesis de los enfoques feministas en las ciencias sociales sobre los efectos psicosociales en los cuerpos y la sexualidad de las personas provocados por factores no-naturales: la invisibilidad de la sexualidad femenina en la tercera edad en los medios de comunicación, el tabú en el debate social, la educación recibida, etc.

estado del bienestar, y deslegitimizar los esfuerzos macroestructurales para combatir las desigualdades en pro de dar paso al neoliberalismo¹⁰⁵.

Las Mujeres Perfectas (2004), a pesar de tener una temática y estética diferente, no deja de esbozar la relación entre cualquier estructura estatal (ausentes en la narrativa) y las corporaciones (Stepford entero y los cuerpos de algunas personas son el campo de operaciones de la creadora)¹⁰⁶. La creadora, Claire Wellington, cuenta al final del filme cómo urdió su plan, tras pensar dónde podría pasar desapercibida una ciudad de robots y entonces se le ocurrió establecerse en alguna zona del estado de Connecticut (Estados Unidos), y de hecho durante años nadie la descubrió ni fue denunciada ni descubierta hasta que Joanna llegó. La narrativa parece apuntar a que la preocupación del Estado hacia los asuntos que guarden relación con la salud y la seguridad ciudadana diverge según la zona del país (ocurre en todos los países), y cómo se emplea la falta de llamada, la normalidad, la homogeneidad y el silencio de la población como argumento para no intervenir. De hecho, Stepford ni siquiera es la propiedad privada de la creadora, sino un pueblo establecido donde cada familia tiene en propiedad su casa y los centros de reunión son comunitarios. Claire presume de que Stepford es un pueblo con más de 200 años de antigüedad, que fue fundado por George Washington y que a su esposa Marta le encantó. No obstante, ahora ella lo controla y gobierna en secreto, y manda utilizando a su marido, Mike Wellington, un hombre al que los demás hombres escuchan. Gracias a la

¹⁰⁵ Las series de televisión y el cine de ciencia ficción, especialmente los futuros distópicos y el ciberpunk, han retratado escenarios donde el poder gubernamental va desapareciendo y son las corporaciones privadas quienes manejan el mundo. Además, por norma general, la población tiene acceso a un alto nivel de tecnología, pero sus condiciones de vida no son muy buenas y hay mucha más desigualdad social, a la vez que pueden vivir inversos en guerras corporativas, por ejemplo: *Alien* (1979), *Blade Runner* (1982), *Terminator* (1984), *RoboCop* (1987), *The Matrix* (1999) o *Firefly* (2002).

¹⁰⁶ Cabe mencionar que la ciencia ficción continua esta tendencia de retratar mundos en los que los sectores privados (grandes corporaciones, financieras, etc.) tienen más capacidad que las estructuras estatales, tanto en series de televisión, películas (también cine infantil), cómics, videojuegos, novelas, etc., por ejemplo: *Final Fantasy VII*, *Dune* (1965), *Héroes* (2006-2010), *WALL•E* (2008), *Hardwired* (2009), *Watchmen* (2009), *Lucy* (2014), *Upgrade* (2018), *Dune* (2021) o *The Peripheral* (2022).

complicidad de los maridos y su lealdad a Mike, Claire pudo llevar a cabo su obra, una cuestión altamente interesante que se analizará más adelante.

4.3.2. La relación entre el desarrollo tecnológico y la crisis de las masculinidades y su extrapolación a la estratificación social

En la película, Joanna descubre que todas las mujeres automatizadas de Stepford anteriormente habían sido mujeres exitosas, como escritoras, ejecutivas o juezas, como ella misma, , que había sido la directora de una cadena de televisión de máxima audiencia, como se ha comentado. Al igual que en la anterior versión, *The Stepford Wives* (1975), Claire, la esposa del líder de la ciudad, Mike (una especie de alcalde), tiene un papel más destacado, en este caso en su vida laboral (la neurocirujana e ingeniera biotecnológica más importante del mundo) y en la anterior versión es la líder de la Asociación Feminista cuando había existido. Todos los maridos de estas mujeres también trabajan en empresas conocidas, pero, o no están, o no se sienten a la altura de sus esposas. Walter, por ejemplo, antes de abandonar la cadena de televisión por el trato injusto hacia Joanna, trabaja en el mismo sitio que su esposa, pero ocupa un puesto inferior. Por lo tanto, se observa una diferencia importante en lo relativo a las condiciones laborales de las esposas, que se han invertido en varios casos en relación con la anterior versión, siendo ellas ahora quienes tienen un puesto laboral de responsabilidad, algo que esta historia se ha esforzado en que sea así. El único matrimonio diferente es el de Mike y Claire Wellington.

Al igual que en la *The Stepford Wives* (1975), en el matrimonio de Joanna y Walter se va deteriorando la confianza y la comunicación entre la pareja a medida que se integran en Stepford, dándose el giro más importante después de que Walter se integre en la

Asociación Masculina. Antes de la conversión de Joanna, en esta versión, Walter y los demás hombres la rodean en círculo y le cuentan los resquemores que sienten en relación con la emancipación de las mujeres. Básicamente se sienten en un segundo plano, consideran que no le hace justicia a su condición de *hombres* y que están cansados de “ser la chica”, en palabras de ellos. En definitiva, añoran la anterior tecnología de género que imperaba en la sociedad y esperan recuperar los privilegios asociados a los roles tradicionalmente impuestos a los hombres y a las mujeres, trayendo de vuelta también las convenciones culturales sobre la *naturaleza* de cada uno.

El personaje de Joanna repite patrones de comportamiento en relación con la anterior versión. Nuevamente, en un primer momento, intenta darle una oportunidad a Stepford y aclimatarse, pero a medida que avanza en su adaptación, se vuelve más infeliz. Presenta, así, los primeros síntomas de una mujer maltratada psicológicamente, puesto que a medida que la pareja va adoptando estereotipos antiguos (lo que implica retomar ciertas relaciones de poder), Joanna comienza a tenerle miedo. Esto se percibe en la escena donde ella está buscando información antigua sobre las mujeres de Stepford por internet, él aparece de repente y Joanna se asusta cambiando en la pantalla del ordenador lo que estaba viendo por una receta de tarta de manzana. Ahora lo engaña, cuando antes lo habría compartido con él. Walter la observa con una mirada fría y fija, y le pregunta qué hace, provocando un momento de tensión. Ella finge encarnar una tecnología del género antigua con el fin de no resultar amenazante y él se tranquiliza y se marcha.

El empoderamiento de las mujeres en el futuro pasaría por controlar los medios de producción y la ingeniería de la tecnología, y no permitir que se emplee para controlar a la población ni que su uso quede reducido a unas élites *gobernantes*, sino que sea un instrumento de liberación, es decir defiende un “artefactualismo” positivo y la

colectivización de la agencia. Haraway (1991) insiste en que la próxima conquista de las mujeres y de todas las clases sociales es con la tecnología en todas sus aplicaciones: informática, biología, medicina, transportes... La autora propone su idea de posthumanismo, la cual podría definirse como “los procesos de “ciborgización” del cuerpo a través de la integración de humanos y máquinas empleadas no ya como herramientas sino como incorporaciones, protésicas o no, al cuerpo humano” (Fusco y Broncano, 2020). *Las Mujeres Perfectas* revela la pesadilla de la autora, pues sucede exactamente lo que ella advierte que pudiera ocurrir, si no se amplía la participación en el poder y el control sobre la tecnología, no únicamente refiriéndose a las mujeres, sino al total de la población, porque tal y como la creadora revela al final del filme, los siguientes en sufrir una “ciborgización” son los hombres.

En *Las Mujeres Perfectas*, la Asociación Masculina ha sabido perpetuar el invento de Claire y concentrar los conocimientos de sus miembros para construir un mecanismo de control a través de una tecnología revolucionaria (chips cerebrales). Existe una modificación en un diálogo inspirado en la anterior versión: cuando a Joanna la van a convertir le pregunta al líder “¿Por qué?”, y él le responde “Porque podemos. Mientras vosotras decidisteis ser hombres, nosotros decidimos ser dioses”. Este nuevo estatus consiste, según Mike, en ser dioses (omnipotencia) y en poder hacer “un parto masculino, el viejo sueño” (Pedraza, 1998, p. 33), lo que denota una vuelta a los orígenes fundacionales de la tradición patriarcal judeocristiana (Dios>Adán>Eva: Dios creó a Adán a imagen y semejanza, a Eva con una costilla de Adán). Dentro de la estratificación social de Stepford, se entiende que los hombres deben ocupar un estrato superior al de las

mujeres. Cuando las mujeres alcanzan una mejor posición que los hombres, entran en una terrible confusión que los lleva a buscar una nueva posición de poder.

La película trata de este modo la crisis de masculinidad de la época contemporánea, aunque se recurra a una “máquina del tiempo” (Stepford) para mostrarlo. Estos hombres inicialmente eligieron casarse con un tipo de mujer y construir un matrimonio en un país de igualdad de oportunidades (según el filme), y la pareja funcionó. Sin embargo, Stepford es una máquina del tiempo que transporta a los matrimonios a otras épocas con otros roles de género. De este modo la balanza vuelve a desigualarse y comienzan los problemas para aquellas parejas que en otro contexto fueron satisfactorias, así que nuevamente el entorno doméstico se convierte en el lugar donde más violencia sufren las mujeres. Se aprecia el factor condicionante de la presión social y los mensajes culturales (industria cultural, moda, arquitectura urbana...) sobre el inconsciente de las personas, presentando Stepford como una metáfora de la arquitectura social que impone un cierto orden a las personas que habitan dentro de ella, una jerarquía horizontal que se mantiene a través de la violencia que se ejerce metafóricamente con los chips. Un ejemplo de cómo Walter (in)-evoluciona gradualmente es cuando él le dice a su esposa “Con tu actitud hay personas que quieren matarte, incluso personas que intentan matarte”. Sin embargo, él apoya a su mujer tras el intento de asesinato y abandona la empresa por la injusticia cometida sobre Joanna. No obstante, tras haber visitado la Asociación Masculina, Walter tiene otra actitud en casa y le dice a Joanna la anterior frase, a modo de riña, por haber intentado colaborar con los hombres de la ciudad (quienes estaban intentando apartarla de la escena) para salvar a una mujer que había sufrido un extraño ataque nervioso, Carol. En realidad, Carol es una mujer-cíborg averiada, en una adaptación diferente de la avería de una autómatas que contienen la novela y la anterior

versión fílmica. Nuevamente, muestra que los hombres no desconfían de las capacidades de Joanna, más bien lo contrario, ya que no quieren que se conozca su secreto.

La discriminación hacia las mujeres y la desigualdad entre sexos necesita de muchos elementos para sustentarse, ya que no es innata a la humanidad; muchos de ellos, se han mencionado como ejemplos en el filme. Además de las discriminaciones más habituales, siempre existe la amenaza constante y silenciosa de la violencia extrema, algo que está presente en la película, donde la discriminación va *in crescendo* hasta llegar al pico más alto, la violencia. . Se infiere que la violencia contra las mujeres, los feminicidios, la violencia física, la violencia vicaria, etc. son un asunto candente en la sociedad y aunque las mujeres no sean amenazadas individualmente, sí son interpeladas como posibles víctimas de una violencia que solo las afecta a ellas, lo cual significa que cualquiera podría ser la siguiente.

Es sabido que la violencia de género extrema no surge espontáneamente. Suele alcanzar picos altos cuando el proceso de empoderamiento y la agencia avanzan. La construcción del género masculino, por contraste, ha jugado mucho a favor de la identidad masculina, hasta hace poco, cuando existe una verdadera crisis de la masculina, ya que, si ser *hombre* es *no ser mujer*, pero si esa *mujer* ya no existe, la identidad masculina no sabe hacia qué objeto arrimarse para auto reformularse sobre la base del contraste (Bonino, 2014). Además, si el cambio de las mujeres consiste, en parte, en asimilar algunos elementos que tradicionalmente han sido masculinos, la desorientación para los hombre aumenta; la forma de resolverlo ha consistido en retroceder sobre posiciones seguras (virilidad tradicional) (Bonino, 2014) y en esta posición más retrograda se recurre a la violencia con frecuencia para imponer sus dictámenes.

La trasposición de esta lógica se aprecia en las decisiones que toman los hombres en Stepford, quienes, al no poder impedir el avance de las mujeres y encontrarse en una posición de inferioridad/igualdad, deciden fabricar un estrato social nuevo (poder tecnológico para quien controla los medios tecnológicos) para ascender a él y mantener a las mujeres alejadas.

Haraway (1991) ya avocina que la tecnología era y continuará siendo el territorio más codiciado por parte de los poderes gubernamentales y corporativos, un auténtico campo de batalla por el control y una lucha de clases, cosiendo el feminismo y el socialismo. Todavía hoy en día, observamos que la autora andaba bien encaminada, porque, aunque las mujeres se han incorporado a ciertos ámbitos sociales y su presencia ya forma en ellos parte de la normalidad (medicina, administración, docencia, comunicación, seguridad, ventas...), el de las ciencias tecnológicas es un campo sorprendentemente aún muy masculinizado. Y si en el pasado la distribución de la riqueza e importancia comparativa entre los sectores era relativamente más equitativa, el sector tecnológico ha logrado hoy una omnipresencia, interdisciplinaridad y dependencia global que no había conseguido imponer ningún otro campo, ni siquiera la banca. Ninguno de los sectores anteriores creaba necesidad y condicionaba los métodos de sus coetáneos, pero el tecnológico ha logrado una presencia obligatoria en casi cualquier aspecto de la vida¹⁰⁷.

Para salir del mencionado circuito capitalista en donde los procesos de deconstrucción social, política y económica se ven sometidos, Fraser (2012) propone recordar y volver al pasado, cuando el sueño de la liberación de las mujeres es parte de la visión de una sociedad solidaria. Como se ha dicho, la película se esfuerza por no caer en

¹⁰⁷ Incluso en países donde se presume de que la población no depende de equipos tecnológicos para vivir, los sistemas de defensa nacionales sí que los emplean.

ningún límite intrínseco y evitar tratar un tema tan complejo, por este motivo plantea una actuación cómplice (entre ambos miembros del matrimonio) para liberar a todas las mujeres, logrando no salirse del circuito capitalista. La película plantea como algo positivo lo que Nancy Fraser (2012) llama “la amistad peligrosa” entre feminismo y neoliberalismo, cosiendo elementos de libertad con el capital tales como la capacidad de elección o la lucha por la prosperidad, lo que provoca que en apariencia guarde coherencia, cuando son prácticamente opuestos.

Como solución, Fraser (2012) propone transformar el *statu quo* dominante que prioriza los valores culturales de la *masculinidad* -los cuales guardan una estrecha relación con la repartición de los recursos-, y batallar por la justicia económica, algo que la película se niega a reconocer, pues Walter se queja de que *él debe cuidar de los niños, decirles que su madre llegará tarde* e incluso advierte que *los niños apenas la conocen*, es decir, la situación familiar tradicional invertida. Joanna se justifica diciendo que “Tenía que dirigir una cadena”, y plantea cómo objetivo que, si ella trabaja mucho fuera de casa, tiene lógica que acumule más capital. La película plantea la incapacidad de la masculinidad por aceptar estos roles de cuidados (Bonino, 2002), pero no plantea una crítica al economicismo y a las políticas de identidad para conseguir una justicia económica que vaya más allá de la alianza entre patriarcado y neoliberalismo, pues ni Joanna lo cuestiona.

Las preguntas son: ¿qué pasa con estas tareas? ¿Por qué hay la impresión de que se rehúyen? ¿Hay alguna incompatibilidad entre las tareas fuera del mercado laboral y el neoliberalismo? El empoderamiento de las actividades de cuidados, sociales y públicas (no remuneradas) producen bienestar, conocimiento e inteligencia colectiva, y es una forma de fortalecer a las personas y de limitar el capital. Por lo tanto, no interesan en la

lógica neoliberal y, en vez de realizar una crítica más profunda, los personajes que los llevan a cabo son tratados negativamente en el filme por no aceptar la nueva situación. Sobre esto, Anna Freixas (2021), en su caso, reivindica el papel de las señoras de la tercera edad:

Habría que revisar el concepto de productividad, porque las viejas tenemos una enorme productividad material, participamos en el sostenimiento de la vida todos los días. Al Estado le suplimos una enorme cantidad de funciones que debería realizar, como la asistencia domiciliaria, ayuda directa a nuestros hijos, alimentación... incluso la evitación de suicidios gracias a que construimos grupos de apoyo. ¿Quién sostuvo el país en la crisis de 2008? Los viejos y las viejas con sus pensiones. Hasta hemos pagado los alquileres de nuestros hijos. ¿Cuánta de nuestra pensión se dirige, al final, hacia esas generaciones jóvenes que no nos creen productivas? Es una cosa que clama al cielo (párr. 5).

En relación con la incomodidad de llevar a cabo las tareas domésticas, existen muchos ejemplos en el filme. La familia de Bobbie no es igual que la de Joanna; el marido, Dave, también trabaja, aunque no se dice en qué, pero no es nadie famoso. Bobbie es una famosa escritora que está encantada de trabajar desde casa la mayor parte del tiempo, escribiendo y usando el correo electrónico. De este modo, tiene la oportunidad de estar con sus hijos, aunque al mismo tiempo no quiere ser la única encargada o supervisora del hogar e intenta igualar estas responsabilidades con su marido. Sin embargo, desde que han llegado a Stepford, Dave está peor que nunca y se esfuerza por implantar un modelo de familia más antiguo. Bobbie se muestra indignada y no cede,

aunque los sarcasmos y las presiones de Dave son constantes, incluso delante de la gente, hasta que finalmente resuelve el conflicto implantando los chips a su esposa.

4.3.3. Las tecnologías de género y la homosexualidad masculina: avances, continuidades y paradojas

La película arranca hereda de la anterior versión filmica que el desarrollo tecnológico no ha servido para la liberación de las mujeres, sino todo lo contrario. Los créditos iniciales son largos y vale la pena detenerse en ellos. Muestran múltiples imágenes de los años sesenta, setenta y ochenta de mujeres en la publicidad, en la televisión y en el espectáculo con la intención de retratar el lugar que ocupaba la mujer en los Estados Unidos durante esos años, el cual consistía en dedicarse a las tareas del hogar, ser ama de casa, tener interés por contraer matrimonio y mostrar abnegación por el marido. De alguna forma, simplifica la experiencia femenina del pasado y más que denunciar la subordinación y la minoría de edad, reduce la importancia social que tuvieron. Así que más que pretender hacer un retrato, se muestra cómo se las representaba en los medios de comunicación, cómo se las veía y valoraba. Todo ello es cosido con la cuestión tecnológica, ya que a medida que se ha ido desarrollando, el pensamiento social no ha evolucionado con ella. Por ejemplo, todos los electrodomésticos son hiper tecnológicos y las señoras aprenden a manejarlos. En estos créditos, también aparecen los maridos, la gimnasia y las técnicas de belleza.

Este inmovilismo es comprobado por Joanna con su nueva casa súper modernizada: alta seguridad en puertas y ventanas, electrodomésticos inteligentes y controles sanitarios a través de la orina (un guiño al uso de los datos médicos): “Where it

will test your urine for blood sugar, protein and body fat”. Al principio están fascinados, especialmente Walter, quien iba que mudarse a una ciudad apartada de Nueva York sería favorable para la recuperación de Joanna. Al igual que Walter en la anterior versión, también toma la iniciativa de trasladarse allí, pero por motivos distintos (mejorar la salud de su esposa), lo que denota una evolución positiva en la masculinidad. No obstante, a medida que va pasando el tiempo, Joanna se percató de que la nevera, en vez de informar sobre los alimentos que faltan, parece que le da órdenes para ir a hacer la compra: “Falta zumo, falta leche”. El momento más evidente es cuando Joanna le pide a Walter volver a mudarse, él se niega y Joanna decide salir de la casa. Es entonces cuando cuando se da cuenta de que Walter ha cambiado el código para abrir la puerta sin su permiso y le pide que le abra, él se acerca vacilando muy lentamente e introduce el código. Más que una casa a su servicio es una casa diseñada para el control sobre la vida de sus habitantes, especialmente de las esposas.

Como se ha dicho, Joanna era la directora de una cadena de televisión. A pesar de la apariencia de modernidad en su etapa en la televisión, el filme también muestra en esas escenas la evolución de las mujeres y las complicaciones psicosociales que surgen con respecto a las identidades y los choques culturales. Las primeras escenas del filme ya puntualizan dos de los caracteres centrales de la obra: la crisis de masculinidad y la violencia contra las mujeres. La cadena presenta un nuevo programa en donde vemos a una mujer que abandona a su marido para irse con un hombre exageradamente musculado y un grupo de actores porno (hombres musculados y mujeres). Vale la pena detenerse a tratar los cuerpos de estos hombres.

4.3.3.1. La representación de los cuerpos de los hombres

La industria cinematográfica, en respuesta al cuestionamiento del orden patriarcal y los cambios en los roles de género durante las décadas setenta y ochenta, introdujo una nueva representación del cuerpo masculino más visible y expuesta, caracterizándose por acciones violentas y una acentuación de la fuerza física, como se ha visto en el marco teórico. Como resultado, surgieron diferenciaciones entre hombres, donde el éxito se vinculó a la fuerza, convirtiéndose en un ícono cultural asociado al género masculino, según Yvonne Tasker (1993). Esta sobrevaloración del cuerpo masculino refleja una afirmación triunfal de la masculinidad tradicional (Badinter, 1993), y representa una "reacción histérica" Tasker (1993) ante la crisis de la identidad masculina dominante. Así, se puede observar cómo los climas sociales se traducen en significados cinematográficos. Piénsese que, en la anterior versión de este filme, en *Metrópolis* (1927) o en la generalidad del cine primitivo y el cine clásico, estos cuerpos no son tan recurridos. A pesar de que la mostración del cuerpo de las mujeres y de los hombres no cumplen con una analogía (Kuhn, 1991; Badinter, 1993; Tasker, 1993), es cierto que la industria cinematográfica saca más rédito y aprovecha la introducción de esta representación del cuerpo masculino para emplearla como un reclamo y como una mercancía.

Siguiendo este orden de ideas, Joanna está reunida con los accionistas de la cadena que en su mayoría son mujeres, dando a entender que son ellas las que ahora han desarrollado un tipo de producciones televisivas donde los cuerpos de los hombres son empleados como una herramienta para el consumo televisivo, es decir vienen a enseñarnos una especie de nueva *feminidad* basada en criterios patriarcales. Muestra una conciencia de género trivial y capitalizada que ha perdido el espíritu de lucha colectiva por la libertad y la justicia. La narrativa fílmica hace que Joanna viaje al pasado (en Stepford) para revivir junto con sus amigos un momento histórico que han olvidado y realizar un aprendizaje a través de sus aventuras.

4.3.4. El abordaje de la violencia machista en las democracias neoliberales: escondiendo el polvo debajo de la alfombra

Antes de acudir a Stepford, a Joanna no le interesan los movimientos sociales, solamente realiza programas de entretenimiento buscando índices de audiencia, aunque para ello tenga que exponer los resquemores y clichés sociales en narrativas televisivas basadas en el conflicto y la pelea. Tras la proyección del programa, aparece el otro participante, el marido abandonado que ha acudido al evento para asesinar a Joanna bajo el grito “Matemos a todas las mujeres”, revelando la razón de odio que le empuja a asesinar. Joanna consigue escapar de los tiros, pero antes de ir allí, este hombre ha intentado asesinar a su exesposa, quien está en la UVI, y a algunos de sus actuales compañeros, quienes también están ingresados (el más musculado no sufre daños). El hombre es arrestado en el evento y su periplo violento se termina. Más tarde, Joanna se reúne con su jefa trivializando lo ocurrido. En esta reunión, es despedida por sorpresa bajo el argumento de que los accionistas no van a aceptar sus programas nunca más y que no pueden permitir que hunda la cadena. Se le da a entender que ella es la responsable de los actos del asesino, pues se la considera la causante de los actos criminales de un señor que ya conocía los riesgos emocionales de acudir a ese *reality*. Joanna no se lo espera, no lo logra comprender y aunque acepta el despido pacíficamente (su jefa la felicita por tomárselo de manera “elegante”), luego sufre una reacción física y mental tan fuerte que debe ser ingresada en psiquiatría.

La empresa prefiere responsabilizar a Joanna en vez de exigir justicia para todos los afectados, incluida Joanna, que ha sufrido un intento de asesinato con arma de fuego. Ella es castigada social y laboralmente, lo que incluso le afecta psicológicamente, ya que

más tarde Joanna le confiesa al marido que ha estado pensando sobre si el asesino tenía razón y merecía estar muerta por ser ella, por “ser quién soy” e “importante”. La violencia y los asesinatos en privado y en público por parte de un antiguo participante en un programa de televisión desmejoran la imagen de la cadena, así que los accionistas deciden limpiar lo ocurrido despidiendo a Joanna y enterrando debajo de la alfombra, en vez de formar parte de la solución. El modelo de jefa que representa Joanna es el prototipo de mujer exigente con los demás y obsesiva con el trabajo. La crisis emocional tan profunda que sufre podría indicar que ella es “humana” en realidad, pero también que no ha sido tan fuerte como lo podría haber sido un hombre, lo que se puede interpretar como una debilidad propia de su “condición femenina”. Con su despido, la “dama de hierro” ha sido derribada, acaba ingresada en un hospital y Walter acude a su auxilio. Cuando Walter llega, Joanna suspira su nombre y le pregunta qué ha ocurrido, Walter la pone en situación y se comporta como un compañero leal que se ofrece a cuidarla debido a su estado de salud. Es Joanna quien le pide mudarse en esta versión, pero es Walter quien elige Stepford y lo organiza todo.

Una vez se mudan, en el momento en que pasan la comprobación de seguridad de la policía de la entrada de Stepford, comienza la cuenta atrás para el matrimonio. Mientras Walter conduce y Joanna viaja en el copiloto sedada y con un mal aspecto, él observa a una bella mujer biónica y, sorprendido, la compara con su esposa. Al reunirse con la agente inmobiliaria, Claire, los mecanismos normativos comienzan. En primer lugar, Claire alaga el aspecto de Walter y del hijo, y le dice a la niña que es “tan guapa como una princesita de cuento de hadas”, a lo que la niña le responde “qué cursilada”, y Claire reacciona riéndose y diciendo que “es un poco triste”. Al final del filme, se sabrá que

Claire en realidad los preseleccionó para venderles la casa, que es neurocirujana e ingeniera genética, pero que se pasa todo el tiempo haciéndose la tonta, aunque aquí asoma un poco de verdad, cuando hace que no entienda el tratamiento de electroshocks que está siguiendo Joanna y la llama “pilita alcalina”.

4.3.5. La localidad de Stepford como una sátira de los valores neoconservadores

Al día siguiente de su mudanza, Joanna descubre que su casa ya ha sido amueblada y decorada. Aparece Claire y la recoge en su coche para enseñarle la ciudad. A través de esta presentación, se puede apreciar que Stepford es un lugar idílico donde las clases altas residen; en palabras de Claire: “Stepford es un paraíso para las familias de Connecticut, aquí no hay delitos, ni pobreza, ni inseguridad”. Con muchas realidades a las que no ver, recuerda a la ciudad Celebration que la Compañía Disney construyó en Florida en la década de los noventa a 8 kilómetros de sus exitosos parques de atracciones (el Walt Disney World), aunque el fundador Walt Disney no llegó a realizar en vida (Goodnough, 2004)¹⁰⁸.

¹⁰⁸ La ciudad diseñada por Disney buscaba reflejar sus valores, presentando una comunidad sobria con arquitectura colonial y casas de tonos pasteles, organizada con lagos y bosques. La compañía seleccionaba a las familias compradoras según su nivel socioeconómico, raza y creencias, imponiéndoles normas de comportamiento cívico y estableciendo una policía para hacerlas cumplir. Sin embargo, esta idílica localidad no logró mantenerse bajo estas estrictas condiciones. La localidad continúa existiendo, pero Disney la vendió en 2004 a una promotora porque comenzó a haber problemas. En un principio, los habitantes se quejaban de que les podían multar por pequeños detalles, como por ejemplo dejar su bote de basura junto a la acera, pero más tarde fue un atractivo para los ladrones por su fama de albergar familias con recursos. Asimismo, la vecindad se preocupó porque en la escuela faltaban maestros y por las continuas visitas de turistas al pueblo (no era una urbanización cerrada), de hecho, hubo casos de desapariciones de turistas. Por esos motivos y por dejar de reflejar los valores Disney, la compañía decidió venderla por un precio inferior al que le costó construir. Diseñada para 20.000 personas, actualmente está poblada por unas 11.000, la renta per cápita es superior a la media del Estado de Florida y el 91% de su población es blanca, solo el 11,22% de la población es de origen hispanoamericano, el 1,52% es afroamericana y el 3% asiática.

Stepford también ha sido diseñada para reflejar unos valores conservadores, pero en este caso especialmente centrados en ciertas políticas de género. La arquitectura urbana desvela una división de los espacios, masculinos o femeninos. Si *Metrópolis* (1927) se esfuerza por crear en su narrativa una dicotomía constante entre clases altas y bajas, Stepford lo hace en términos de género. La Asociación Masculina está situada en un imponente edificio neocolonial con una decoración conservadora y lujosa, donde predominan los sillones de cuero, los juegos de mesa, la madera y una paleta de colores oscuros (marrones, negros...). Por su parte, las mujeres se reúnen en un balneario (sin nombre) dedicado a la gimnasia y la belleza, decorado con una paleta de colores claros (blancos, marfiles...), donde hay espejos y salas muy luminosas. Existen otros muchos ejemplos de esta dicotomía: los hombres conducen coches deportivos extravagantes y descapotables (rojos, negros...) y motos, las mujeres conducen monovolúmenes familiares de colores discretos. En un baile, Claire canta con el micrófono y dice: “Stepford stallions love their mares. All men left, all men right. Rope that filly, she won't bite”, empleando términos biológicos para referirse a las personas, de este modo naturaliza ciertas relaciones de poder.

En pocas palabras, la ciudad es una parodia de los estereotipos de la época sobre los géneros sexuales, además de ser un mundo idílico donde solo reside gente rica y blanca. Por ejemplo, las mujeres hacen sencillos ejercicios aeróbicos con tacones y vestidos elegantes o ajustados, siguiendo una coreografía inspirada en los movimientos de las tareas domésticas. El día de la celebración de la Independencia de Estados Unidos, Joanna ve a Bobbie mientras esta está realizando una crítica en público sobre que no hay afroamericanos, americanos nativos ni americanos asiáticos en un 4 de julio allí con ellos en Stepford. Pronto conocen al tercer componente del grupo: Roger, un famoso arquitecto, y a su pareja Jerry, abogado. Forman una pareja gay que será, por una parte,

la sustituta de la familia afroamericana en la anterior versión de 1975 en un intento de mostrar obertura y tolerancia en el Stepford de principios del siglo XXI; por otra parte, reemplazan al matrimonio de la tercera amiga, Charmaine. Los tres personajes no comparten un sexo/género sexual común, pero coinciden en *ser lo femenino* (veremos qué significa esto) y su inadaptabilidad en Stepford, la cual guarda relación con su subversión frente a la normativa heteropatriarcal.

4.3.6. Comparativa entre los personajes en ambas adaptaciones fílmicas: las supuestas consecuencias terribles del feminismo y las nuevas formas de homofobia

Es interesante comparar cómo han evolucionado los tres personajes principales. En la anterior versión, Joanna era una mujer con conciencia de género que era ama de casa, pero estaba intentando convertirse en una profesional de la fotografía. En esta versión, Joanna ya es una profesional de éxito, pero “castigada” por los delitos machistas de otra persona, que se convierte en un personaje plano durante su estancia en Stepford.

Bobbie era una persona espontánea, con un aire un poco hippie propio de los setenta, divertida y sin aspiraciones laborales, pero también con conciencia de género al tiempo que afirmaba mantener la casa limpia, pero sin obsesiones ni fanatismos. Es decir, estaba tomando conciencia y evolucionando de un modo tranquilo. En esta versión, Bobbie es una escritora abiertamente judía que cuida poco su apariencia, es culta y bastante neurótica. Su casa, por ejemplo, está muy desordenada y sucia, parece un vertedero, y nada más entrar en casa, ella comienza a comer helado compulsivamente. Cuenta que su marido, Dave, se niega a limpiar y a contratar a alguien porque él cree que debe ser ella sola la que se ocupe de esas tareas (Dave tiene la misma opinión que en la

anterior versión), pero Bobbie afirma necesitar un caos creativo. Además, su último libro superventas es un libro de memorias irónicas sobre su madre *I Love You But Please Die*. Es una persona sincera y abierta que visibiliza las complicaciones en las relaciones entre madres e hijas (o en la pareja), que surgen a veces, y que también pueden permitir una lectura de género (Irigaray, 1992; Sau, 2004).

En la primera versión cinematográfica, Charmaine era una mujer no muy gregaria, atractiva y desligada de su marido (aunque lo lamenta), deportista, espontánea y, de las tres mujeres, la única que antes de casarse había tenido independencia económica, ya que trabajó como modelo, lo que le permitió tener recursos propios. La de modelo no deja de ser una de las pocas profesiones a través de las cuales las mujeres pudieron incorporarse al mercado laboral por bajos salarios, pero con alta demanda por ser profesiones feminizadas, lo que se ha llamado la división sexual del trabajo o “el sexo de las profesiones” (Witz, 1990, 2013; Santana y González, 2013), pues las ejercían mujeres en una amplia mayoría¹⁰⁹. Charmaine es la que menos conciencia de género tenía y estaba

¹⁰⁹ Sobre este asunto existe mucha bibliografía, normalmente especializada en uno o dos sectores que varían según la parte del mundo, que muestra del androcentrismo generalizado. Comentamos algunos ejemplos: Rodríguez (2009) parte en su día de los enfermeros en los servicios de salud en Argentina para plantear un problema cultural, por el que alerta de que al varón se le ve como médico y a las mujeres como enfermeras, porque en Argentina en aquel entonces la mayoría de los médicos son hombres y las enfermeras mujeres. Sin embargo, en 2018, Borracci *et al.* publican que la proporción de estudiantes mujeres en la mayoría de las facultades de medicina de Argentina ya alcanza el 70%, es decir una vez más los cambios culturales pueden tener un impacto a corto plazo. Feng *et al.* (2019) presentan un estudio controvertido, el cual aborda el malestar psicológico, los prejuicios sociales sufridos y las bajas autoestimas de los estudiantes varones de enfermería en las escuelas de enfermería en China. Los resultados indican que el 82,2% de los participantes reportan malestar psicológico, encontrando mayor empeoramiento psicológico en aquellos estudiantes varones que no solicitaron enfermería como primera opción para una carrera. Concluyen que al aceptar estudiantes varones de primer curso, las escuelas de enfermería deben priorizar a aquellos que seleccionaron enfermería como su primera opción, es decir justifican esta arbitrariedad con el malestar de los estudiantes, lo que revela la nula voluntad y perspectiva de cambio a corto y medio plazo. Morello *et al.* (2022) estudian la percepción de la profesionalidad y de las actividades de un veterinario y de una veterinaria porque en el caso concreto de Estados Unidos, la carrera de veterinaria está bastante masculinizada y ahora está feminizándose. Bahamondes *et al.* (2017) estudian en Chile la relación entre los niveles de bienestar psicológico de las profesionales y la percepción de discriminación por ejercer profesiones consideradas masculinas (matemáticas, ingenierías, mecánica, etc.) y llegan a la conclusión de que hay una relación directa entre la discriminación y el malestar psicológico de las profesionales, lo que coincide con los estudios de otros países. En España, país con una feminización muy estable de la medicina, se comienza a contemplar la idea de reorganizar los servicios sanitarios para otorgarle a la enfermería y a

más bien interesada en reunirse con el grupo de Concienciación Femenina para compartir chismes, experiencias... Además, es la única que menciona a otros hombres de Stepford que no son su marido, en sus palabras: “entreno con dos chicos jóvenes que solo piensan en la cama”. En la segunda versión, Charmaine es sustituida por Roger, un hombre gay amanerado.

La pregunta sería: ¿hay alguna relación entre las tecnologías de género en el siglo XXI y estas adaptaciones de los personajes? Los mensajes que envía la película en ocasiones son ambiguos, podrían interpretarse como una parodia negativa de las “consecuencias del feminismo”. Por ejemplo, antes Joanna aspiraba a tener un trabajo creativo -fotógrafa profesional-, pero ahora se ha convertido en el estereotipo de persona obsesionada con su trabajo absorbente, estresante y carismático -en una cadena de televisión-, que apenas conoce a sus hijos. La actualización de los personajes es casi cómica, parodias de los anteriores, pero su superficialidad y frivolidad son solo apariencias.

A propósito de esto, cabe mencionar que el filme aprovecha la moda y los diferentes estilos para enviar mensajes relacionados, por una parte, con la agenda social de la identidad, la clase y el género, es decir con el significado social (Crane, 2012), y, por otra parte, con las tónicas del momento, en este caso un aire *punk*, siniestro y gótico que no solo se refleja en algunas indumentarias, sino también en el *attrezzo* y puestas en escena, todo mezclado con un estilo como *Perfectly Pink* y *Casa de Muñecas*¹¹⁰. En términos generales, este contraste podría transmitir la esencia espeluznante de la obra, pero también podría interpretarse como un guiño al *mood* tétrico de otras obras

los técnicos sanitarios un papel de mayor responsabilidad que justificaría la ausencia de la figura médica en algunos momentos.

¹¹⁰ Estas conjunciones son las tendencias artísticas previas a lo *emo* (Miernik, 2013), como se verá a continuación.

cinematográficas relacionadas con el automatismo, como *Blade Runner* (1982), la cual propone un cine negro futurista con un tono de nostalgia, melancolía, siniestralidad y oscuridad donde la humanidad y vitalidad de los personajes se refleja en instantes de relativa felicidad y emotividad ambigua.

Blade Runner es un referente obligatorio en cuanto a la ciencia ficción y especialmente la ficción ciberpunk, la cual establece en términos generales una distopía futura urbanizada y tecnologizada donde redefinirse como seres humanos es preciso para subsistir. Con esto último estaría de acuerdo William A. Senior, autor de artículos influyentes como “Blade Runner and Cyberpunk Visions of Humanity” (1996) o “The Politics of Fantasy” (2004), ya que Senior (1996) considera que el *ciberpunk* está relacionado con un amplio abanico de elementos y que puede ser visto de muchos modos: una dialéctica filosófica, una reflexión neuronal y textual, una necesidad de redefinir qué es ser humano, el miedo a la analogía entre máquina y persona y la toma de control por parte del primero, un síntoma de la posmodernidad, etc. Pero es siempre una expresión del posible futuro sistema social en una ubicuidad tecnológica con una estructura de clases decadente que presenta unos lenguajes y códigos propios¹¹¹. En la película que analizamos es el personaje de Bobbie quien encarna lo suburbano, la rebeldía y lo alternativo. Así mientras que la primera Bobbie era desenvuelta, dedicaba poco tiempo a las tareas domésticas y a su apariencia, la segunda se ha convertido en una escritora exitosa con estéticas *grunge* y *underground* (estéticas previas a lo *emo*)¹¹² que vive en una

¹¹¹ El ciberpunk también es considerado una consecuencia artística de la hiperurbanización con influencias japonesas (Senior, 1996). En esta línea, cabe mencionar que la decadencia de occidente ya fue presagiada en filmes como *Blade Runner* (1982) a favor de oriente.

¹¹² *Underground* tiene una trayectoria particular, viene de los años ochenta y supuso una revolución estética, juntamente con el *punk* (Moore, 2004). Con la llegada de los noventa, se popularizaron las bandas de música tipo Nirvana, y es cuando se desarrollan unos estilos, principalmente el *grunge* y el *Heroin Chic* (Arnold, 1999; Hickman, 2002) -esto es lo que, cuando llega el siglo XXI, derivó en lo *emo* (Miernik, 2013)-. Todos estos estilos están relacionados en mayor o menor medida con lo suburbano y en cierta medida, subversivo al *orden*, así como con las drogas, lo sintético, lo industrial y maquinal, también con la muerte y la indeterminación y los desalientos de las emociones. El *underground* nació en Reino Unido con el *punk*,

casa con problemas muy graves de desorden y limpieza, toma Xanax (un medicamento para algunos trastornos psíquicos de ansiedad) y se muda a Stepford por orden judicial.

Los motivos para mudarse difieren de la anterior versión, en la primera es por la voluntad de su marido y en la segunda por una instancia superior a la de su marido. La anterior Bobbie desencaja un poco con las expectativas de género en la época, pero la actual Bobbie es una persona casi alejada de la sociedad por orden judicial y con un diagnóstico psiquiátrico. Es decir, en ella se dan los dos principales elementos de *anormalización* de un individuo que contempla Foucault (1975). Los otros dos personajes también son pacientes psiquiátricos, pero no sufren ese nivel de desequilibrio (Joanna lo fue por el despido y Roger va porque tiene un poco de depresión y necesita medicamentos: “I like Prozac with a Viagra chaser”).

Por su parte, Charmaine era pelirroja, deportista, atractiva y no deseaba ser madre. Esta adaptación, si bien pretende ser moderna y cuestionar la heteronormatividad, no quiere pasar ciertas líneas rojas y acaba representando una nueva normatividad: la *queernormatividad* (Miyares, 2019, 2021), como se explica más adelante. Las principales características en la identidad de Charmaine no podían parodiarse más, no se podían expandir más los extremos de su personalidad dentro de la *feminidad*, entendida como un cajón identitario, de modo que la segunda adaptación la convierte en Roger, un hombre gay estereotipado, amante de la moda cara y del color rosa, dulce y cariñoso, nostálgico de las costumbres domésticas de su madre y abuela (la cocina, los pasteles...), pero también de carácter sarcástico. Y, de nuevo, es el “promiscuo” de la panda, ya que en la escena del grupo de amigas oyendo lo que creen que es una pareja manteniendo relaciones

pero en Estados Unidos surgieron con más fuerza las tribus urbanas, siendo estos un contexto más favorable para el desarrollo de dichos estilos, en este caso el *grunge*, más vinculado también al estilo musical con el mismo nombre y con iconos como Nirvana, anteriormente mencionado.

sexuales (repetida en las dos versiones), las dos amigas deben detener a Roger a la fuerza porque intenta ir al dormitorio, en palabras de él: “quiero probarlo”. Roger, al igual que Charmaine, expresa las dificultades por las que está pasando su relación con Jerry y tampoco tienen hijos. La pareja está yendo a terapia porque Jerry ha dejado de aceptar a Roger y se empeña en cambiarlo. Es una situación parecida a la que tiene Charmaine con su marido, quién la conoció cuando ella trabajaba de modelo y él era productor de televisión, y durante el noviazgo no dejó de trabajar; pero cuando se casaron, ella tuvo que abandonar su carrera para convertirse en una ama de casa aburrida, en sus palabras. Jerry no acepta la prominente carrera como arquitecto de Roger ni tampoco sus creencias progresistas ni sus gustos. Percibe que, al fin y al cabo, la fascinación de Roger por la rareza de Stepford es meramente antropológica y preferiría que se implicara en ella. Es más, está planificando que se convierta en un líder político y que se torne republicano, como se verá a continuación.

4.3.7. Las mutaciones del binomio tradicional masculino-femenino

La *queernormatividad*, un término atribuido a Alicia Miyares (2021), se refiere a una nueva cosmovisión de género que, aunque moderna, sigue inspirándose en la heteronormatividad y el binarismo de género, y no habría un desligamiento del androcentrismo, como se ha tratado en el marco teórico. Este concepto ha sido debatido en el feminismo y se critica por su falta de creatividad y su insidiosidad Freixas (2021). A pesar de que el movimiento *queer* busca desafiar la jerarquización heteronormativa y visibilizar minorías, ha surgido una división interna Miyares (2020) que confunden *género* con *sexo* y no abordan adecuadamente la opresión patriarcal. La literatura queer tiende a promover la idea de que el sexo es culturalmente construido y el género es real,

lo cual desconecta y contrasta con la perspectiva feminista que sostiene que el sexo es innato y el género es cultural (Valcárcel, 2020; Miyares, 2020; Postigo, 2020; Aguilar, 2021; Rubiales, 2021; Mercado, 2022; Domingo, 2022). En este sentido, se critica cómo se promueven estereotipos tradicionales de feminidad, perpetuando así roles patriarcales.

Un ejemplo que ilustra la traslación de este ideario a nuestro filme es el personaje de Roger, quien se presenta como un hombre ubicado en la masculinidad homosexual, pero debe lograr *ser* suficientemente *femenino* exagerando su personalidad para *no ser* totalmente *masculino* dentro de la estratificación de la masculinidad homosexual y poder sustituir a Charmaine, que es la mujer “masculina” del grupo anterior. De este modo, se ha borrado el personaje de la tercera amiga para sustituirlo por Roger, quien tiene algunos privilegios sobre sus dos amigas, pero menos que el resto de los hombres, como se verá más adelante. Hay diferentes elementos que se han utilizado en el personaje de Roger para que esto se cumpla, como ejemplo, su tendencia a expresar interés por practicar sexo, una actitud que la narrativa se ha preocupado de que así sea, a pesar de que no termine de fluir con la historia. Esta insistencia no deja de ser una demostración cómica de su interés “por ser penetrado” (un punto al que llega De Lauretis, como se verá a continuación), una consecuencia de la lógica heteronormativa que exigen también las dinámicas de las parejas del mismo sexo, o indiferentemente de su sexo. Dichas dinámicas no serían independientes de las prácticas cotidianas, ni de los atributos y roles sociales en las personas, es decir no podrían considerarse casualidad. Más bien serían una demostración del “imperio heterosexista” que señala (Preciado, 2002), el cual supo redefinirse en los nuevos términos que iban definiendo la sexualidad a principios del siglo XXI, y que ha llegado hasta nuestros días a través de formas más sofisticadas.

En ambas versiones filmicas se aproximan a definir qué es “ser mujer” de alguna manera cuando la historia alcanza un momento álgido, lo que nos lleva a retomar la cuestión anterior. Si en la antiguaversión, en una secuencia clave Joanna le clava un cuchillo en la vagina a Bobbie-robot para ver si sangra y, al ver que no sangra se percata que no es una mujer, sino un robot al servicio de su marido, en la versión de 2004 hay una puesta en común de ser “lo penetrable” entre los personajes *femeninos* (lo *femenino*), es decir es lo que comparten. Posiblemente, debido a elementos como estos, sin mencionarlo directamente, no se percibe una profundidad reflexiva a simple vista y es relativamente frecuente encontrarse opiniones como esta:

Oz's reimagining of *The Stepford Wives* picks up the original's sci-fi focus, gothic sensibilities, and dark, satirical humour, but lampoons it. The result is a romantic-comedy, come kitschy, camp exercise in hyperbolic excess. As critic Lisa Nuss asserts, the 2004 remake “has changed from thriller to farce, making for plenty of audience laughs, but also sacrificing the heart of the original movie” (Nuss, 2004). (Lindop, 2022, p. 99).

Ahora bien, intentemos explicar por qué esta exitosa versión ha dado esta impresión. La idea de que lo *femenino* representa “lo penetrable”, aunque parezca llamativo, no es una idea nueva. De hecho, De Lauretis (1989), partiendo de su interpretación, cita a Lucy Bland en "The Domain of the Sexual: A Response" (1981) para destacar que uno de los aspectos centrales en la construcción histórica de la sexualidad (en términos foucaultianos) es su construcción como género. Este planteamiento parte de que, en la historia occidental, la sexualidad siempre se ha basado en el contraste permanente entre lo *masculino* y lo *femenino*: “en otras palabras, la sexualidad femenina

ha sido invariablemente definida en contraste tanto como en relación con el varón. (...) el sexo significaba intercambio heterosexual y primariamente penetración” (De Lauretis, 1989, pp. 21-22). En la película, se observa la polaridad *masculino/femenino* en la representación de la pareja gay. Concretamente, Roger necesita ser “femenino” para poder ingresar en el grupo de amigas, y no ser muy “viril” para mantener una coherencia en el régimen género-discursivo y reemplazar a Charmaine. Si nos vamos directamente a la fuente de la cual parte De Lauretis, Bland apunta:

Para el “sentido común”, la sexualidad masculina y la femenina se erigen como distintas: la sexualidad masculina es entendida como activa, espontánea, genital, fácilmente elevada por “objetos” y fantasías, mientras que la femenina es pensada en términos de su relación con la sexualidad masculina, básicamente como expresión y respuesta al varón. (1981, p. 57).

En la pareja de Roger y Jerry, Roger tristemente define a Jerry como “un gay republicano”, pues se ha convertido en una persona que le observa e intenta corregirle constantemente para que según él: “no pierda aceite”. Jerry quiere que su pareja sea un “hombre” como él, no considera que su orientación sexual les ubique necesariamente en determinados paradigmas político-sociales, y debe ser conservador, viril, empatizar menos con las chicas... En lo que se podría considerar su primera etapa¹¹³, Judith Butler cuenta el miedo de algunas personas a “volverse gais” y perder el lugar simbólico que ocupan en el género masculino (Butler, 1990), ya que, en la visión de la autora, el hecho de acostarse con una persona del mismo sexo haría tambalear la «conciencia» que uno

¹¹³ Según Miyares (2020), se podría decir que la segunda etapa de Butler comienza en 2006 tras la definición de identidad de género que se elabora en Yogyakarta.

tiene sobre «sí mismo» porque “crea una cierta crisis en la ontología experimentada en el nivel de la sexualidad y del lenguaje” (Butler, 1990, p. 13). El personaje de Jerry representa al hombre gay preocupado por corregir esta pérdida de privilegios.

Nuestra película ha conformado una pareja gay donde uno es “el hombre” y el otro es “la mujer”, basándose en ciertas tecnologías del género. Desde su punto de vista particular, Butler reflexiona sobre las nuevas formas de pensar un *género* que han surgido a la luz de la paternidad y maternidad lésbica y gay, y las nuevas identidades *masculinas* y *femeninas* en parejas del mismo sexo: “¿Cuándo y porqué, por ejemplo, algunas lesbianas masculinas que tienen hijos hacen de «papá» y otras de «mamá»?” (Butler, 1990, p. 14). En esta pareja gay, se aprecian convenciones heteronormativas a pesar de ser una relación homosexual. Esto es un elemento negativo, ya que “la abundancia de discursos específicamente gais de diferencia sexual (...) como identidades históricas de estilo sexual, no pueden entenderse como representaciones quiméricas de identidades originalmente heterosexuales” (Butler, 1990, p. 95). Sin embargo, se podría afirmar que el hecho mismo de que sean constantes en la industria cultural ha provocado el efecto contrario, es decir desnaturalizar la heterosexualidad como obligatoria:

La repetición de construcciones heterosexuales dentro de las culturas sexuales gay y hetero bien puede ser el punto de partida inevitable de la desnaturalización y la movilización de las categorías de género; la reproducción de estas construcciones en marcos no heterosexuales pone de manifiesto el carácter completamente construido del supuesto original heterosexual. (Butler, 1990, p. 95).

Lo que le otorga la *masculinidad* a Jerry es su ingreso en la Asociación Masculina a espaldas de Roger, en donde acuerda llevar a Roger un día bajo el pretexto de que también es un hombre y puede ir según las normas, pero lo lleva allí para engañarle y transformarlo en biónico. Roger-biónico es un republicano convencido que se presenta a la candidatura de Stepford para el Senado. Es viril, religioso y ha abandonado sus anteriores creencias, relaciones, aficiones y gustos (al igual que Charmaine), como la ropa cara, el teatro y la amistad con sus amigos. Su identidad ha cambiado y ahora se define así: “Yo creo en Estados Unidos y en el poder de la oración. Son valores que he descubierto gracias a mi compañero en la vida y ante Dios, Jerry (...) Ahora entiendo que ser gay no significa que deba ser feminista, amanerado ni sensible. No soy mariquita”, seguido del aplauso de Claire: “¡Lo sabemos!”. El discurso filmico ha pretendido mostrar a Roger como una persona que no se ajustaba a la normativa de género, y que actuaba, como indica Preciado, con “identificaciones estratégicas”: “identificaciones negativas como “bolleras” o “maricones” se han convertido en lugares de producción de identidades que resisten a la normalización, que desconfían del poder totalitario, de las llamadas a la “universalización”.” (Preciado, 2003, pr. 16).

Una vez convertido Roger en cibernético, se descubre que Jerry no quiere ser “el hombre” de la pareja, pues quería que lo fuera Roger. Para ello, aplicó sobre él un ideal de género a través de una tecnología de género, literalmente. Para Butler, el género es “la transformación cultural de una polisexualidad biológica en una heterosexualidad culturalmente impuesta (...) el fracaso del carácter obligatorio de la heterosexualidad significaría el fracaso corolario del género en sí” (1990, p. 166). Sin embargo, como se ha podido observar, los valores reaccionarios han sabido ceder y readaptarse para evitar su desaparición. La película, al mismo tiempo que define lo *femenino* como “lo penetrable”, busca la forma de repensar una identidad homosexual moderna. Por esta

razón, Roger mantenía un espíritu crítico sobre las posiciones homofóbicas del partido republicano y critica a su pareja por “haberse convertido en un gay republicano” y haber abrazado una postura tradicionalmente intransigente con las personas homosexuales.

En la película, los psiquiatras son tratados como jueces normativos y agentes domesticadores puesto que Roger explica que su psiquiatra le dice “que necesita fronteras” porque es demasiado extrovertido y liberal, algo parecido a lo que le dice el médico a Bobbie en la anterior versión al no encajar en el ideal femenino. Por eso, durante la terapia se recomienda a Roger escuchar más a Jerry y a ambos mudarse a Stepford para “equilibrarse”, de este modo se presentan como opuestos complementarios en una eterna heteronormatividad.

4.3.8. La construcción del género masculino y el «fratriarcado»

Los estereotipos de géneros y las jerarquías están muy presentes en la organización social de la ciudad, así como el orden, las formas, la disciplina y la limpieza. Como se ha comentado, el matrimonio principal en Stepford es el formado por Mike y Claire Wellington: él se encarga de dirigir la Asociación Masculina y de solucionar los problemas, ella se encarga de organizar actos sociales y de integrar a las familias nuevas. Una escena en la que se percibe esta distribución de las tareas es en el baile de 4 de julio, donde hay un fallo con una cibernética que comienza a dar vueltas hasta caer al suelo. Todos los hombres se esfuerzan por rodearla y dejan a Joanna y a los demás fuera del círculo. Joanna está muy preocupada por la salud de la mujer y se agacha para mirar a través de los pies. Claire toma distancia esperando a que llegue Mike, y cuando llega, ella da un suspiro de alivio que todos oyen, lo cual tiene gracia porque es ella quien ha diseñado los

chips de la cÍborg. Todos los hombres muestran un respeto hacia Mike más exagerado que en la anterior versión. De hecho, ellos se muestran inseguros y lo miran con admiración, abriéndole un pasillo por donde camina hacia el centro del problema (la cÍborg estropeada). Los hombres casi idolatran a Mike por el conocimiento que creen que tiene, así como el control y la seguridad que les proporciona. Mike es su referente, una masculinidad que ellos creían perdida, hasta que lo conocen. En la repartición de papeles en el teatro que es Stepford, Mike ordena que suban a la cÍborg a su furgoneta, aunque luego será Claire quien la repare.

No se debe olvidar que al final del filme se descubre que Mike es íntegramente un robot (no un cÍborg) que Claire creó tras haber asesinado a su anterior esposo, Mike-humano. Por lo tanto, se ha limitado a un ser humano con una mente con capacidad para recordar, buscar soluciones de manera mecánica y reproducir en su rostro las emociones según los inputs externos. Así, se emulan las capacidades humanas de trazar planes, abstraer ideas y sentir emociones. También se le ha proporcionado una corporalidad que imita a un sexo masculino, es decir se le ha inscrito en su arquitectura corporal, pero con unas características que los demás hombres apenas tienen: altura y complexión fuerte, así que se le da un significado político a la taxonomía corporal. El robot es capaz de moverse con la misma rapidez y flexibilidad que un humano y tiene apariencia sana. Estos elementos, que vienen a imitar realidades humanas innatas, son modulados y están al servicio del género masculino, al cual representa a través de una vestimenta, unos hábitos, un comportamiento, unos intereses, unas reacciones, etc. Este género “inyectado” en su cuerpo artificial es lo que le da legitimidad para ocupar ese lugar en la sociedad. Aquí se observan los niveles de la masculinidad dentro del género de la masculinidad hegemónica.

Claire hizo que Mike adoptara un ideal *masculino* porque quería que, en sus palabras: “Fuera un hombre a quien los demás hombres escucharan”. Con ello, la ingeniera muestra un total conocimiento de la crisis de la masculinidad contemporánea, ya que los hombres buscan parecerse a modelos de masculinidad más antiguos para volver a posiciones seguras (Bonino, 2014), y por ello, fabrica un producto que funciona bien entre ese público.

Al final, Walter termina por encarnar el ideal del “nuevo hombre” o una *masculinidad* deconstruida que aún propone este discurso filmico, el cual podríamos definir como un hombre que respeta la profesión de su esposa, empatiza con ella, colabora activamente en el hogar y está en contra de la subordinación de las mujeres (Bonino, 2014). El resto de los hombres representan una *masculinidad* insegura que no encuentra a la antigua mujer para definirse como oposición. El género masculino de Stepford, definido anteriormente es impuesto a Walter en la Asociación Masculina, pues es lo que debe ser si quiere vivir allí y estar integrado (lo cual se extiende a su familia). Frente a todo este panorama es muy pertinente el concepto que ofrece Rosa María Rodríguez Magda para referirse al patriarcado: el «fratriarcado», un clan entre iguales que propone un arquetipo viril:

El patriarcado siempre ha sido y todavía es un fratriarcado, el clan de hermanos que se reparten el poder, cumplimentando el arquetipo viril que los incluye en ese clan, y a la vez aleja de sí lo que es blando, inferior, femenino. La construcción del individuo moderno se gesta dentro de un modelo androcéntrico de autonomía, libertad y gestión de lo público que no incluye a las mujeres. (2021, p. 403).

Walter sigue estos parámetros hasta el final cuando se niega a convertir a Joanna en cibernética y le ayuda en secreto a liberar a las demás, ya que ella no tiene acceso a

determinados espacios. Cuando los demás hombres se enteran, se unen contra él e incluso Mike intenta agredirlo brutalmente, lo que muestra "la sanción constante a quienes no representan bien su género" (Butler, 1990, p. 272). La «falta» de Walter rebela la misma construcción de los géneros, puesto que los hombres dan por sentado que tiene una «esencia masculina» al margen del sexo (que, por ejemplo, Roger no tiene, pero Jerry sí), «algo» igual y en común con ellos y luego, lo ven como un traidor por no seguir las pautas correspondientes, en palabras de Mike: "Eres una vergüenza". Tal y como Butler argumenta:

Como no hay una «esencia» que el género exprese o exteriorice ni un ideal objetivo al que aspire, y puesto que el género no es un hecho, los distintos actos de género producen el concepto de género, y sin esos actos no habría ningún género. (1990, p. 272).

En suma, Walter ha fallado a su «naturaleza» y a su complicidad con los demás mostrando al patriarcado como una unión imperecedera entre hombres que se tambalea en el momento en que su unión se rompe.

La película querría mostrar la crisis de la *masculinidad* e integrar a los hombres en los procesos de igualdad, por esta razón Joanna y Walter tienen ese papel en la liberación de las cibernets. Joanna, quien finge ser ciberneta, seduce a Mike mientras Walter baja al sótano/laboratorio y rompe la maquinaria de control. Joanna sería la Eva destructora, la mujer inteligente, bella y arpía que provoca la expulsión de los hombres del paraíso/Stepford, pero en esta narración fílmica es la heroína absoluta. De hecho, al final la participación de Walter en la destrucción es relegada. El discurso fílmico manda

un mensaje de implicación a los hombres en los procesos de igualdad y reconfiguración de la *masculinidad*, es decir que deben inventar e ingresar en un género distinto, así que se continúan proponiendo la necesidad de que haya modelos establecidos y normalizados de ser hombre.

4.3.9. La construcción del género femenino, el estereotipo de belleza y su relación con el automatismo

Durante el proceso de conversión de Joanna, se descubre la fijación de Mike por el cuerpo de las mujeres. En realidad, al ser un producto para hombres fabricado por Claire, Mike muestra el interés que el fabricante tiene para a su vez satisfacer la demanda. Este producto son mujeres fabricadas, lo que muestra su objetivización, el valor simbólico de comprar, vender, fragmentar, cambiar, etc. como a un objeto a las mujeres. En esta línea, el discurso filmico insiste en mostrar choques estéticos y técnicos entre antiguo y moderno. Mike muestra un vídeo de presentación que afirma haber hecho para cuando, dice, "Nos expandamos". Este vídeo, por ejemplo, está destinado a explicar una tecnología revolucionaria, pero está en dibujos animados antiguos; lo mismo ocurre con la pantalla, que está estratégicamente oculta detrás de un viejo cuadro. En el vídeo aparece la maquinaria de conversión y una mujer depresiva, pesimista y con mal aspecto que, al ser convertida y estar conforme con su servidumbre, se vuelve bella y feliz, dando a entender que las mujeres inconformistas de Stepford han llegado infelices porque no han logrado aún captar y reproducir la «esencia femenina».

Lo primero que se implantan son los chips; luego, dice Mike, "La realizamos para que encaje con las características de la esposa de Stepford". Se refiere a las operaciones

de cirugía estética. Wolf (1990) advierte que al mismo tiempo que las mujeres consiguen traspasar barreras de la estructura de poder, a partir de 1985 especialmente comienzan a usarse imágenes de belleza femenina en los medios de gran alcance como arma política contra su avance, y entonces aparecen enfermedades nuevas como los trastornos alimenticios, y también surgen problemas de salud derivados de la delgadez extrema en mujeres con suficientes recursos para alimentarse. Asimismo, coincide con el boom de la cirugía plástica y de la pornografía: "Al mismo tiempo que las mujeres se libraban de la mística femenina de la domesticidad, el mito de la belleza ocupaba el terreno perdido y ocupaba el relevo en esa función de control social" (Wolf, 1990, p. 215).

Annette Kuhn (1991) también defiende que las revoluciones feministas coinciden históricamente con el surgimiento de la "pornografía dura". Bien es cierto que esta autora consideraba que la mayoría de las apariciones de las mujeres en el cine comercial eran en realidad, las imágenes más *light* de un desnudo y que esto iba en continuum pasando con el cine erótico hasta llegar a la pornografía, donde la representación sería más explícita. Sin embargo, la autora señala una separación entre "la pornografía convencional" hasta 1985 aproximadamente, que sería la que se está comentando, y entre el surgimiento o la aparición de la "pornografía dura"¹¹⁴: "El cuerpo femenino no es tan sólo un objeto sexual, sino objeto de una transacción; puede comprarse su valor (la prostitución) o puede quedar incorporado a otra mercancía que se pueda vender, por ejemplo, una película." (Kuhn, 1991, p. 56).

¹¹⁴ En ella, los castigos o las representaciones corporales de la mujer son muy agresivas y no tienen otro propósito, según Kuhn (1991), de reafirmar el dominio de los hombres en las mujeres tanto de su cuerpo, como de sus actos o de su mente. Por lo tanto, según la autora fue una respuesta de la industria cultural que, bajo un pretexto de entretenimiento y demanda, lo utilizó para reafirmar la ideología en un momento en que la autoridad patriarcal comenzaba a cojear. La autora también hace una referencia al aspecto económico que surge en torno a la pornografía como negocio.

Ni Joanna ni ninguna mujer (antes de ser convertidas) estaban por la labor de encajar con el estereotipo de belleza de Stepford, y así se observa en las antiguas fotografías de las mujeres, o en la escena del despertar de las cibernéticas, cuando una mujer ve desfavorada los pon-pones que lleva por chal. El discurso fílmico viene a mostrar que este grupo de mujeres “realmente estaban liberadas”¹¹⁵ y no sentían que su valía dependiera de su nivel de belleza. Por esta razón, la Asociación Masculina (los jueces normativos) deciden intervenir para castigarlas y disciplinarlas. Las cirugías plásticas que les realizan por el interés obsesivo por su figura revelan otra clasificación de las personas, mujeres en este caso, según su taxonomía.

La programación de las cibernéticas para que se preocupen por su vestimenta, peinado y maquillaje tampoco tiene un objetivo superfluo: “El mito de la belleza está prescribiendo comportamientos y no apariencia. (...) las cualidades que en un periodo determinado representan la belleza en las mujeres son meramente símbolos del comportamiento femenino que en ese periodo se consideran deseables” (Wolf, 1999, p. 218). En la ciudad, los comportamientos deseables son una abnegación al marido y una obsesión por alcanzar a la perfección un determinado ideal de género, llegando a hacer gimnasia en tacones. El autómatas-robot que en principio debe sustituir¹¹⁶ a Joanna, al cual ella imita para fingir haber sido sustituida y que su vida no sea amenazada, tiene una melena larga y rubia platino, y más pecho, lo que reemplaza a Joanna, que lleva el pelo corto “a lo chico”, de color pelirrojo oscuro y es de constitución muy delgada y alta. La nueva imagen lleva vestidos largos, vaporosos y con tonos pasteles. Esta apariencia la hace parecer mucho más joven, más infantil, virginal y maternal a la vez (las características clave para entender a María en *Metrópolis* (1927)). Aunque es curioso que

¹¹⁵ Cabría hacer referencia a la exposición anterior del problema entre nueva *feminidad* y neoliberalismo.

¹¹⁶ Como se ha dicho al inicio, es un fallo narrativo.

ninguna ciborg está embarazada pues.; como en la anterior versión, parece ser que después de su conversión tampoco pueden quedarse embarazadas. Durante la mostración del maquiavélico video, Mike le pide a Joanna que lo comprenda porque así podrá eliminar sus imperfecciones y ofrecerle a su marido sus mejores momentos.

Hay una fantasía flotando, tenaz, en nuestra cultura desde hace siglos: la de que el hombre creó a la mujer (...) y que procede de ella: la de que el hombre produce criaturas femeninas más hermosas y mejores que las mujeres, con las que puede sustituir a éstas con ventaja para lo bueno y para lo malo, para el amor sublime y la paliza mortal. (Pedraza, 1998, p. 139).

A la Asociación Masculina no le interesa la perfección de las mujeres, sino su obediencia. De hecho, Joanna finge ser una mujer biónica y, en consecuencia, no es sometida a ninguna operación estética; para ello solamente se cambia la ropa, se coloca una peluca y se deja el cuerpo y el pecho como lo tiene. Sin embargo, en el baile anual de Stepford, Mike se sonroja al verla y la trata como si de una persona importante se tratara, se siente tranquilo y cómodo con ella. A propósito de esto, cabe rescatar las palabras de Pedraza sobre el mito de Pigmalión: “[la creación] no es obscena como las mujeres naturales, sino limpia creación del hombre, concebida en un escenario controlado” (Pedraza, 1998, p. 35).

Joanna consigue convencer a su marido de que no la empuje a la máquina de "Perfeccionamiento Femenino" de un modo curioso: ella le pide que piense en qué prueba de amor le puede pedir a una mujer biónica, en un intento por cambiar el objeto de deseo

de Walter, de una mujer automática a una mujer real. Mike dice que esas mujeres saben “decir “te quiero” en 58 idiomas”, y Joanna responde: “¿Pero son sinceras?”. Cuando Joanna introduce el elemento «amor real» en la ecuación, Walter rechaza el proyecto, al contrario que los demás hombres. Esto tiene que ver con el rechazo hacia la fabricación de las relaciones humanas y la intolerancia hacia la frustración que promueve el hedonismo en una cultura patriarcal y capitalista.

4.3.10. El sociobiologismo de Stepford y la religión como el opio de las mujeres biónicas

La Asociación Masculina es un organismo de gestión pública masculinizado que se presenta como el paraíso de los hombres. La decoración y el *attrezzo* del espacio mantienen un estilo híbrido entre tradición y modernidad. La arquitectura y los muebles son de estilo antiguo, hechos de madera, la decoración contiene trofeos de caza o premios, pero hay máquinas, artilugios y tecnología en el mismo espacio, como DVD, televisores, radios... de última generación en 2004.

Los hombres, sentados en los sillones de cuero y en la lúgubre habitación, juegan a un curioso juego con coches teledirigidos y cervezas en la mano (se repite el elemento “cerveza” en relación con la anterior versión filmica). El juego consiste en no competir entre ellos, sino en parar a otro coche. Walter, con un coche oscuro y muy moderno de nombre “Zeus”, intenta ganar a otro coche rosa de tecnología más sencilla, sin nombre, mientras le gritan: “Only one can survive”, “¡Zeus, Zeus!”, “Rip her bra off!”, “Zeus rules the universe!”, “Ah, to be a man”. La forma en que le gana es quitándole con unas antenas un pequeño sujetador que lleva el coche rosa; en otras palabras, la victoria se consigue

mediante la simbología de cometer un acto sexual sin consentimiento y sin consecuencias para ganar valor entre el clan de los hombres y confirmar la *masculinidad*. Luego, el contrincante de Walter hace que Zeus celebre la victoria dando vueltas y el coche rosa queda inmóvil. También resulta metafórico en el sentido de tecnocracia, ya que como apuntaba Haraway (1991), quien tiene el dominio de la tecnología, tiene el dominio de la población; recuérdese que las mujeres de Stepford no tienen acceso a la tecnología de control que las convierte en cibernets, salvo Claire, la creadora.

La escena de los coches teledirigidos sirve para introducir la religiosidad que guarda esta película, puesto que, al contrario que la anterior versión, las mujeres biónicas son configuradas para que sientan una profunda fe religiosa cristiana, presumiblemente protestante¹¹⁷. Ellas sienten religiosidad en un sentido emocional, espiritual y familiar (fiestas, costumbres, quehaceres...), y los hombres solo se refieren a ella para justificar el orden patriarcal.

Carole Pateman (1988) cita la opinión de John Locke (1632-1704), un filósofo progresista, en su discusión con Robert Filmer (1588-1653), un juez conservador,¹¹⁸ sobre Adán y Eva. El asunto era que, aunque “Locke se comprometiera con ciertas afirmaciones aparentemente favorables a la autoridad compartida, el derecho al divorcio o la libertad que «en muchos casos» tiene la mujer ha llevado a algunos entusiastas a describirlo como

¹¹⁷ Es complicado conocer con certeza la religión que profesan en Stepford, si católica o protestante, porque los pocos ritos que aparecen están presentes en ambas. Solo se conoce con seguridad el judaísmo de Bobbie. La generalidad de las pocas fuentes que se refieren a la religión de la película habla de cristianismo y no especifica. Como fuentes más fiables, tenemos a los críticos culturales Amy Lynn Corbin (2019) y Adam Lowenstein (2022), quienes de manera independiente, dan por hecho que son protestantes. Según Pew Research Center (2014), más del 30% de la población en Connecticut en 2007 era católica, pero también llegaban casi a la misma cifra si se juntaban *evangelical protestant* y *mainline protestant*.

¹¹⁸ Lo más representativo de la controversia sobre la obediencia política de la época en Reino Unido está expresado en la antítesis Filmer-Locke, cuyas obras originales más representativas, tal y como explica Rafael Gamba (2009) serían *El Patriarca o del poder natural de los Reyes*, de Sir Robert Filmer publicada en 1680, y “*Primer Ensayo sobre el Gobierno*, de Locke (1688), dedicado a rebatir la tesis monárquica y patriarcalista de Filmer” (Gamba, 2009, p. 246). Pateman hace referencia a la anterior obra y también a *Two Treatises of Government*, de Locke (1689).

un feminista embrionario.” (Hernández, 2010, p. 163), algo absolutamente falso (Hernández, 2010). Pateman hace una relectura de Locke y concluye que era en parte, disiente sobre el poder de Adán sobre Eva porque no cuestiona que el poder exista, sino que habla sobre cómo llamarlo. Locke pretende reescribir la dominación conyugal sin afirmar que Adán era un monarca absoluto y contradecirse: “El argumento de Locke contra Filmer y Hobbes está destinado a demostrar por qué el gobierno de un sólo varón es incompatible con la vida civil” (Pateman, 1988, p. 76). Así que Locke encuentra una razón para que el orden patriarcal surfea el cambio que defiende, tal y como denuncia Pateman:

La sujeción de Eva no era más que la sujeción que (las esposas) deben de ordinario tener respecto a sus esposos (...) las Leyes de la Humanidad y las costumbres de las naciones así lo ordenan y existe un fundamento en la naturaleza, creo, para que ella sea de este modo (1988, p. 76).

Para Locke, las mujeres no son individuos libres sino sujetos naturales y “cosas privadas” (Locke, 1689), pues sólo el varón es compatible con la vida civil. En la versión de 1975, la película no presenta que la subordinación de las mujeres sea consecuencia de las leyes naturales ni la religión tiene un papel, sino que es la mentalidad de la época. Sin embargo, en la película de 2004, la subordinación de las mujeres es consecuencia de creencias religiosas y políticas basadas en el sociobiologismo, una idea emanada del caduco darwinismo (de esto último, se ha comentado anteriormente las palabras que canta Claire en el baile con referencias de animales). Hay otras escenas paradigmáticas que confirmarían esto. Por ejemplo, en el baile anual de Stepford, Mike anuncia la entrada en el salón de Walter y Joanna (supuestamente cibernético), diciendo: “Son el estandarte del

modo de amar americano”. En el baile del Día de la Independencia, ya se van esbozando ciertas normas cuando Mike aparece y le dice a Walter: “The missus”, en la versión en castellano “Tu costilla”¹¹⁹, porque quiere que tranquilice a Joanna.

Otro ejemplo se da durante una reunión del Club de Lectoras, cuya líder es Claire, cuando Claire anuncia que ha salido el libro más importante para ellas, bajo la atenta mirada de todas y es un libro de título imposible con fotografías que explica cómo decorar la casa en navidad *The Heritage Hills Special Edition Golden Deluxe Treasury of Christmas Keepsakes and Collectibles*. Todas presentan un fanatismo religioso que sorprende a Bobbie, Claire dice: “Esto me animó a celebrar el nacimiento de nuestro señor Jesucristo con bordados”, y todas suspiran. Bobbie es judía y parece no practicante, y Claire le dice que no desea hacerla sentir incómoda allí y que su libro es muy inclusivo porque tiene un capítulo dedicado a la Hanukkah, pero a Bobbie le es indiferente. Además, con el pretexto de la inclusión, algunas cibernéticas no dejan de sugerirle cosas a Bobbie para que pueda decorar su casa bonita “a pesar de ser judía” y le está molestando. El filme ha conservado la influencia judía de Ira Levin más que en la primera versión. El primer autor de la historia estaba marcado por su identidad como judío, la sensación de ser el Otro en la sociedad estadounidense, así como por el humor negro (Pummill, 2015). Podemos observar en los diálogos, por ejemplo:

-CÍBORG: Tu muñeco de nieve podría ser judío si le pones uno de esos gorritos.

¹¹⁹ *Missus* puede traducirse de diferentes modos, según el contexto, pero en el inglés británico informal tendría el mismo sentido peyorativo y religioso que en español “costilla” para referirse a la pareja mujer de un hombre. También podría traducirse como “parienta”, una palabra más empleada, aunque en el guion en castellano está “costilla”, lo que ayuda a crear una linealidad con las imágenes de religiosidad que el filme mostrará más tarde. Joanna se ofende tras escuchar *missus*, entonces no puede tratarse de algún significado más normal, como “señora”: “mi señora”.

-BOBBIE: Y también podría utilizar cientos de piñas para escribir las palabras “Gorda Judía” [“Big Jew” en la versión en inglés] en letras de 5 metros sobre la nieve de mi jardín.

Las ciborgs están configuradas para tener poca capacidad de raciocinio, pero esta escena provoca dudas porque, más que tener poca inteligencia, tienen pocos conocimientos y siguen unas pautas de comportamientos basados en la tradición y en la norma, e ignoran a aquella persona que no lo sigue. Los judíos estadounidenses han tratado de asimilar la cultura estadounidense, pero a veces se mantienen separados por sus creencias no-cristianas y los estereotipos que otros tienen de ellos (Pummill, 2015). Finalmente, cantan un villancico y descaradamente, apartan a Bobbie haciéndole representar un remo.

Recuperamos el sociobiologismo comentado anteriormente para destacar que en esta versión las mujeres son tratadas simbólicamente de la misma forma que a los animales, en más detalles que en la de 1975. Por ejemplo, en la Asociación Masculina existen muchos trofeos de caza colgados de las paredes como mensaje del "hombre cazador, depredador", mientras hablan del secreto de los chips para domesticar a las “mujeres salvajes” que han venido de la gran ciudad y no conocen “lo que es ser una mujer y saber qué es importante en la vida” (palabras de Bobbie-cíborg). Además, en el pasillo de la asociación hay cuadros de esos hombres con sus bellas esposas-cíborgs, y parecen ser mostradas como trofeos de caza, posesiones o “cosas privadas” para Locke.

Las mujeres, una vez “domesticadas” con chips, deben cumplir servidumbre, al igual que el perro-cíborg de la casa de Joanna. Joanna cree que era un robot sin más, pero encuentra una antigua noticia que dice que ha desaparecido un perro campeón en concursos caninos y descubre que es el perro-robot que hay en su casa y que nunca da problemas. Por lo tanto, cumplen características semejantes: son antiguos triunfadores en sus respectivos campos, vidas naturales que los hombres quieren dominar.

Se cumplido la famosa hipótesis de Sherry Ortner (1972): “¿Es la mujer con respecto al hombre lo que la naturaleza a la cultura?”, donde analiza las herramientas que han permitido al patriarcado perpetuarse. Es una obra fundacional que ha sido replanteada por diversas autoras y en 1996, Ortner concreta su terminología para responder a las críticas, pero básicamente abre el debate sobre la dualidad constante doméstico-público, naturaleza-cultura, etc. Uno de los mecanismos que se emplea culturalmente es hacer creer que la estructura psíquica de las mujeres es más simple a nivel de abstracción y más actuante en un sentido emocional, y los hombres son los pensadores en términos abstractos, lo que les permite tener sus necesidades primarias cubiertas y realizar tareas de carácter cultural y potenciadoras de cambios sociales y tecnológicos (Ortner, 1972, 1996). Esta película visibiliza este perjuicio y denuncia el lugar que ocupan las mujeres en el circuito de significados de Stepford.

4.3.11. La figura de la científica como novedosa

Bonnie Noonan (2005) realiza una genealogía de los papeles que han ocupado las mujeres como científicas en el cine a partir de la época de posguerra después de la Segunda Guerra Mundial. El cine de los años cincuenta vacila entre papeles de mujeres

como profesionales (con límites) y el rol de ama de casa que lleva a cabo sus tareas sin dificultades y cumplen con las expectativas del género femenino, justificando así la vuelta a la esfera doméstica privada. La interacción de estas dos formas de representación supone muchas tensiones, pero los prototipos en las películas de profesionales sirven como base para el futuro del cine, también el de ciencia ficción, que poco a poco va mejorando. Por ejemplo, *Alien: el octavo pasajero* (1979) es otra película destacable en cuanto al papel de la mujer en la ciencia ficción. Ripley se convierte en la heroína de la narración, que se podría considerar profeminista¹²⁰ en este aspecto. Ella tiene características como la rapidez o la inteligencia y marca las acciones de la película prácticamente en soledad, algo relativamente novedoso en el *mainstream* de la época.

En el filme de *Las mujeres perfectas*, la idea de que Claire Wellington sea la científica y el cerebro pensante de Stepford es realmente novedosa. Se presenta como un proyecto personal por el que deja su anterior empleo para poner todo su empeño y capacidad en realizarlo. Normalmente, las científicas en el cine de ciencia ficción vienen validadas por un mentor masculino de prestigio y de más edad que ellas. En esta línea, Noonan encuentra múltiples ejemplos de cómo este mentor está presente en las vidas de las científicas importantes del cine, a modo de apoyo paterno, es decir ellas son tratadas como en minoría de edad permanente. Claire tiene un marido-robot, pero este le da validez a ella como esposa en esa organización social, no en su faceta como científica¹²¹.

¹²⁰ Es muy complicada por la cuestión de la maternidad y el uso del cuerpo. Asimismo, casi en el final del filme, existen unas imágenes donde ella aparece semidesnuda. Esta secuencia queda como un “parche” en la totalidad de la obra porque no hay ninguna justificación narrativa (siguiendo los parámetros de Mulvey (1975) sobre el placer visual) y es un mero momento *voyeur*, además de ser imprevisto.

¹²¹ Claire ha sido interpretada por la conocida actriz y productora Glenn Close, quien también interpreta un papel parecido en *The Wife* (2018), una historia basada en las apariencias, ya que ella y su marido fingían que ella era una esposa sacrificada, como su secretaria, y su marido un escritor de éxito, pero en realidad, ella escribe en privado los libros y él firma y se lleva el reconocimiento público; ni siquiera los hijos lo sabían. Cuando le conceden el premio Nobel, ella se lo echa en cara y su marido fallece de un infarto, pero ella decide proteger el secreto para siempre. No se siente mal ante su fallecimiento. Realmente, Glenn Close no se ha librado en algunos de sus papeles de la sombra que le dejó *Atracción fatal* (1987), una “especie de

Como se ha comentado, Mike es el robot que ella crea con función de atrapamoscas para convencer a otros hombres. Ella piensa en acceder a las mujeres (o a lo *femenino*) a través de sus maridos y luego revela que también planificaba convertir en cíborgs a los hombres aprovechando la ausencia de sus esposas. El único matrimonio diferente es el suyo, porque a Mike en esta versión no se le atribuyen más actividades que la de organizar la Asociación Masculina y sobre Claire recae ser el único personaje femenino con profesión en Stepford, agente inmobiliario local, lo que le permite conocer previamente a las familias, al marido especialmente (quizás conoció la insatisfacción de Walter en el matrimonio con un espionaje previo, como hipótesis), y adaptar una tecnología del bienestar en la vivienda. Por lo tanto, es todo un plan maquiavélico del cual es difícil escapar, con mucha complejidad y ambición. Tal y como afirma Claire, ella quiere llevar a cabo su gran proyecto en Stepford, aplicando sus conocimientos, prácticas y saberes en personas reales, en un pueblo aislado para que nadie la moleste, a modo de laboratorio particular.

También se aprecia que, en el cine occidental, la mujer científica adopta un estereotipo de belleza y en muchas ocasiones, el rol de promiscua. Noonan (2005) advierte que es una reacción masculina en el cine (a modo de castigo por no ocupar el rol normativo), ya que los hombres científicos aparecen acostumbrados a ser representados en su insuperable inteligencia y a trabajar cómodamente con colegas hombres, así que las mujeres, o no son científicas sino complementos que sirven para la gratificación sexual, o son “científicas no auténticas”, es decir secretarias en el proyecto, ayudantes de

bruja de Wall Street” (Un papel de villana catapultado por su interpretación de Cruella de Vil en *101 dálmatas* (1996)), como apunta Juan Sanguino (2017) (Sanguino es el escritor de *BRITNEY: One More time* (2022), con ilustraciones de Inés Pérez, la primera biografía de la exitosa cantante Britney Spears, donde se tratan los 13 años que pasó sin la custodia de sus hijos, sin libertades y tutelada legalmente por su padre frente a los ojos del mundo, siendo la única persona en Estados Unidos que, sin cumplir con los requisitos, se le aplicó una tutela).

investigación, técnicos de laboratorio, etc. Asimismo, en el cine, acostumbran a alagar a los científicos por conseguir sus objetivos, a preguntarles dudas o pedirles consejo porque ellas nunca cuentan con más formación ni experiencia que ellos.

En el cine, casualmente, o son muy torpes o se han enamorado y deciden hacerse las tontas para atraerle, y al final, cuando todo se resuelve, él es comprensivo y la perdona por igualarle o superarle en inteligencia, incluso puede aceptarla como pareja. Noonan (2005) recuerda el caso de Rosalind Franklin (1920-1958), quien se ve a sí misma como *científico*, pero no como *científica*, porque incluso para ella, esos dos elementos son incompatibles.

Claire cuenta que quedó traumatizada por la infidelidad de su exmarido (un hombre real, Mike) en su casa con Patricia, una ayudante de investigación en varios de sus proyectos. Claire se echó la culpa a sí misma de lo sucedido alegando que al tener mucho estrés, tenía poco tiempo para Mike. Su reacción es asesinarlos a los dos dejando el lugar lleno de sangre, según sus palabras. Más tarde, decide cambiar de identidad y esconderse en un pueblecito de Connecticut. La amante de Mike casualmente se parece más al prototipo de científica en el cine de los años 50, una figura más cómoda.

Esta experiencia ofrece diferentes interpretaciones. Por una parte, es una crítica el sentimiento de culpabilidad habitual en las mujeres como técnica psíquica de control (Butler, 1997). También contiene una crítica a la dificultad de las mujeres por compaginar una vida pública y una vida privada marcada por un compañero con masculinidad antigua (Bonino, 2004), quien se esfuerza por volver a patrones heterosexistas (Bonino, 1998). Claire es un personaje castigado, en primer lugar, por su marido a través de la infidelidad

(Herrera, 2019), y en segundo lugar por el el discurso filmico al suicidarse electrocutada besando a Mike-robot¹²².

Noonan (2005) cuenta cómo en algunas películas, la científica no tiene un mentor masculino, sino que tiene una relación amorosa con el héroe de la película, así que ella hacía de personaje secundario. Claire también tiene una relación sentimental con el líder de Stepford, quien parece haberlo ideado todo. Sin embargo, la narrativa filmica parece burlarse del espectador como si de un experimento social se tratase al hacerle observar cómo las tecnologías del género sirven de máscara. Normalmente, en el cine, cuando la figura de la científica no es minorizado, aún cumple el papel de “la princesa” (Propp, 1928 [1971]), pues su interés por conseguir un puesto de trabajo en un laboratorio no es más que un pretexto para encontrar marido.

El personaje de Claire es diferente porque es individualista, trabaja sola y se define como “la neurocirujana y la ingeniera genética más importante del mundo”, así que se supone que es insuperable y que su marido no trabaja con ella. Pretende representar la élite tecnocrática acompañada de los demás poderes gubernamentales y económicos, pues afirma que tiene contratos secretos con el Pentágono (el Departamento de Defensa de los Estados Unidos), con Apple (una gran tecnológica que fabrica productos electrónicos y *software*, y ofrece servicios en línea) y con Mattel (una multinacional dedicada a los juguetes, uno de los más famosos la muñeca Barbie). El mensaje es una previsión a corto

¹²² En *Atracción fatal* (1987) su personaje, Alex, intenta asesinar a la esposa de su examante Michael Douglas. La mayoría de los casos estos personajes son castigados al final, ya que Alex, convertida en una especie de monstruo, será asesinada por el ama de casa, la esposa de Michael. Douglas al final es readmitido en la familia a pesar de su actuación adúltera como triunfo de la institución familiar. En *Las mujeres perfectas* (2004) asesina a su marido humano y a la amante, y luego se suicida besando a su Mike-robot, es decir, es castigada.

plazo del camino que seguirán los planes de la ciencia y las aplicaciones de la biotecnología en la vida real (humanoides, transhumanismo...).

4.3.12. El laboratorio de Stepford visto desde la globalización, la biopolítica y la teoría del cibernético

La organización social de Stepford también puede verse como una metáfora de la “globalización” ya que, como se ha argumentado, es un proyecto antropocéntrico donde confluyen elementos modernos con "viejas y cómodas formas de dominación" ejecutadas a través de "las nuevas y terribles redes [de la] informática de la dominación" (Haraway, 1991, p. 161).

Partiendo del fenómeno de la globalización y del concepto de “aldea global” (McLuhan, 1962), se observa que en lugar de promover valores como la empatía para conformar “la tribu planetaria”, se configura una organización social que Haraway define como “circuito integrado”. En este circuito provocado por la mundialización, a pesar de las apariencias, las desigualdades no desaparecen, sino que las estratificaciones sociales son reescritas, como hemos visto que ha pasado en otras etapas históricas. Así, la ciudad de Stepford vive bajo el dominio invisible de la científica, quien ha diseñado un lugar donde aparentemente el poder público se encarga de mantener el orden y la alta seguridad, pero al quedar al descubierto el secreto se evidencia la metáfora de la jerarquización tecnocrática. Haraway previó que eso iba a suceder y ofreció un cuadro conceptual con dos listas, en una los problemas que vendrían (los que ya hay en el filme) y en la otra las soluciones:

(...) quisiera bosquejar un cuadro de posible unidad, sacado de los principios socialistas y feministas del diseño (...) está fijado por la extensión y por la

importancia de los reajustes en las relaciones sociales, a nivel mundial, con la ciencia y la tecnología. Me inclino por una política enraizada en demandas de cambios fundamentales en (...) la clase, la raza y el género, en un sistema emergente de un orden mundial análogo en su novedad y objetivos al creado por el capitalismo industrial. Vivimos un cambio desde una sociedad orgánica e industrial hacia un sistema polimorfo de información (...) las dicotomías pueden ser expresadas en la siguiente lista de transiciones desde unas dominaciones jerárquicas confortablemente viejas hasta las aterradoras nuevas redes que he llamado la informática de la dominación (Haraway, 1995 [1983], p. 16).

Destacamos algunos dualismos del mencionado cuadro conceptual: “Representación – Simulación; Novela burguesa, realismo – Ciencia ficción, postmodernismo, Organismo – Componente biótico, Biología como práctica clínica – Biología como inscripción, Fisiología – Ingeniería de las comunicaciones, Pequeño grupo – Subsistema, Reproducción – Réplica exacta, Especialización orgánica de la función sexual – Estrategias genéticas óptimas, Gestión científica en casa/fábrica – Fábrica global/Chalet electrónico, Familia/mercado/fábrica – Mujeres en el circuito integrado, Público/privado – Nacionalidad *cyborg*, Naturaleza/cultura – Campos de diferencia, Cooperación – Aumento de las comunicaciones, Mente – Inteligencia artificial, Patriarcado capitalista blanco – Informática de la dominación” (Haraway, 1995 [1983], pp. 16-17).

Las imágenes del laboratorio central de Stepford, desde donde se controlan los chips, son reveladoras. En primer lugar, dicho laboratorio está escondido bajo tierra y solo se accede con un código secreto que tienen los miembros de la Asociación Masculina (Walter es el miembro 14505); una vez introducida la contraseña, bajan colocándose en las baldosas correspondientes. Esto también encaja con el concepto de “mundo post-panóptico” (Bauman, 2005), una evolución del modelo panóptico que se amplía con la citada expresión de “vigilancia líquida” (Lyon y Bauman, 2013), entendido como el control monitorizado, el seguimiento, la clasificación, la comprobación y la observación sistemática de la población y de sus actividades. Sin embargo, ya hablan a propósito de «globalidad/mundialización/generalización» y de «el poder» con pocas especificaciones. Destacan que la población ya no está rodeada físicamente con muros de piedras, sino por las ondas inalámbricas (Lyon y Bauman, 2013). Los mecanismos biopolíticos sirven para controlar los deseos y las prácticas sociales de las personas sin que sea necesario ordenarles de forma directa, sino a través de mensajes en la industria cultural con el fin de que las personas sientan una «falta» e intenten normalizarse, de esta forma el sujeto elige su sujeción y se produce la sumisión al biopoder (Agamben, 1996). El viejo biopoder no ha desaparecido, sino que queda enmascarado en primer lugar, a través de tecnologías que *a priori* son útiles para la libertad de las personas, y, en segundo lugar, por formas democráticas que atienden muy poco para la participación directa y real de la ciudadanía en las propuestas de problemas, las tomas de decisiones y el acceso a los recursos. Más bien, sirve para que biopoder actúe en el Imperio sin ser descubierto y de forma más eficaz (Hardt y Negri, 2000). De hecho, el montaje alterno de esta escena se combina entre el sótano muy tecnologizado (los engranajes, la trastienda del biopoder) y el salón de baile tradicional en la planta baja, donde está la gente bailando ajena a todo. Como se ha hecho

en otras ocasiones, en términos psicoanalíticos de Freud (1984 [1927]) aplicados al cine, el sótano representa el *ello* y el salón el *yo*.

El laboratorio funciona como la trastienda de las tecnologías de género, se observan imágenes y patrones corporales del diseño del sexo femenino, los cuales se imponen en el cuerpo orgánico de ellas. Stepford es un campo social donde las exigencias para ser inteligibles como «mujeres» aumentan, es por eso por lo que deben pasar por una renormalización de su género. La película presenta imágenes escalofriantes, ya que dichos patrones están camuflados en cristales y hay muchísimos, una población entera de mujeres. Al acercarse a algún cristal, se convierten en pantallas táctiles donde se controlan los chips y se observan que quedan registrados muchos elementos: ropa (pijama, zapatos, deportiva, lencería, vestidos...), elementos de cocina (cazuelas, máquina de coser, cafeteras...), jardín (cortacésped), etc., y queda mostrado en la pantalla como carpetas o archivos separados, así que se supone que, si se eliminara la carpeta de "Vestidos", por ejemplo, todas dejarían de ponerse vestidos.

El artefacto de la arquitectura social se evidencia cuando Joanna arranca la cabeza a Mike-robot (se ven los cables y tornillos y Claire dice: "Yo solo quería un mundo mejor, un mundo donde los hombres fueran hombres y las mujeres fueran encantadoras y apreciadas". Luego Claire intenta recolocarle la cabeza a Mike y pide un destornillador como si la vida se pudiera fabricar y arreglar.

Stepford es una ciudad electrónica hibridada con elementos tradicionales. La película ha construido cíborgs opuestos a su definición subversiva inicial: "Modelo de subjetividad auspiciada en la actual configuración tecno-política, una especie de yo personal, postmoderno y colectivo, desmontado y vuelto a montar" (Haraway, 1991, p. 279). El cíborg fue ideado para un mundo globalizado donde se imposibilita el sujeto individual (lo contrario a Butler) y vive necesariamente junto a otros cíborgs. Sin embargo, estos cíborgs son organismos cerrados y compactados, inamovibles y con múltiples límites, además de ser habitantes de una ciudad electrónica aislada y no integrada en el mundo. No forman parte de los procesos comunicativos que podrían realizar, más bien no emiten información, ni construyen discursos.

Otras autoras que tratan la posmodernidad también advierten, al igual que Haraway, de la amenaza que implican las redes para la ideología conservadora. Nina Lykke (2000) mantiene una postura de optimismo hacia la figura del cíborg considerando que la fusión continua entre tecnología y cuerpo es positiva para la experiencia de las mujeres. Menciona los discursos de monstruosidad que se forman a partir de las tecnologías de reproducción y considera que estos discursos conservadores son emitidos como "ataques a los avances del empoderamiento sobre la tecnociencia" que la población está llevando a cabo e "intentan fomentar la tecnofobia" (Lykke, 2000, p. 16). No obstante, no está dando resultado y consecuentemente, los discursos que prevén una monstruosidad humana son cada vez más represivos. Esta película podría haber terminado con el empoderamiento de las mujeres como cíborgs con el fin de convertirse en un auténtico cíborg y lograr la experiencia que ofrece. Sin embargo, trata la biotecnología

como algo negativo que no debe ser mezclado con la naturaleza humana, pues solo trae consecuencias catastróficas.

4.4. Análisis de la película *Ex Machina* (2015)

La película de ciencia ficción *Ex Machina* fue estrenada en el Reino Unido el 21 de enero de 2015 por Universal Pictures, por lo que se creó el consenso de que 2015 era el año de estreno, aunque la primera proyección sucedió el 16 de diciembre de 2014 en el BFI Southbank¹²³ en Londres como parte de la temporada Sci-Fi: Days of Fear and Wonder. Es la ópera prima de Alex Garland, quien ya había ejercido de guionista en otros filmes, pero nunca de director, aunque también es el guionista en este caso. La película ha ganado diferentes premios¹²⁴ y ha destacado por su calidad estética y fotográfica¹²⁵.

La narrativa de *Ex Machina* se centra en la relación entre humanos y robots con una alta inteligencia artificial. La historia sigue a Caleb, un joven programador que trabaja en una empresa tecnológica y que es seleccionado para participar en un experimento secreto por Nathan, el CEO de la empresa. En su casa/laboratorio, Caleb debe interactuar con Ava, una avanzada inteligencia artificial con forma femenina para evaluar su

¹²³ BFI Southbank es una organización pública cultural fundada por el gobierno británico ubicada en Londres y que se dedica principalmente a proyectar cine (muy parecido a una filmoteca). El BFI organiza temporadas especializadas de cine de autor, clásico, internacional, independiente, etc.

¹²⁴ Ha ganado diferentes premios internacionales y nacionales, así como nominaciones, siendo el más importante el Oscar en 2016 a los mejores efectos visuales, que lo recogió Sara Bennett, Andrew Whitehurst, Paul Norris y Mark Ardington.

¹²⁵ La calidad fotográfica de la película se apoya en la cámara empleada, una Sony F55 y F65, y en el hecho de que se filmó en 4K sin procesar, a pesar del tamaño gigante que supone, utilizando varios discos duros para ir almacenando los minutos de rodaje.

capacidad de pensamiento y conciencia. A medida que Caleb pasa tiempo con Ava, comienza a enamorarse de ella y a cuestionar la naturaleza de la inteligencia y la moralidad detrás de su creación. Ava demuestra ser más perspicaz de lo que parece, lo que lleva a tensiones entre los personajes y a que consiga su propia liberación.

La película explora temas como la ética en la inteligencia artificial, el libre albedrío y las implicaciones del poder tecnológico. El desenlace revela giros inesperados y plantea preguntas sobre la humanidad y la confianza. "Ex Machina" es aclamada por su narrativa inteligente, actuaciones convincentes y su enfoque filosófico sobre el futuro de la IA.

Al contrario que otras películas con mujeres biónicas, como *Las mujeres perfectas* (2004) de Frank Oz, *Ex Machina* trata la implantación de tecnología y la creación de Inteligencia Artificial como herramientas positivas en cuanto al empoderamiento de las ginoideas se refiere, debido a la superioridad alcanzada por el robot Ava en relación con los humanos. Ángel Sala (1997) plantea que existe una relación lógico-discursiva en el cine de ciencia ficción entre la emancipación de la máquina y la emancipación de las mujeres. Este ejercicio discursivo se lleva a cabo en *Ex Machina* (2015), pues en ella se reafirma la necesidad de control sobre las máquinas como una alegoría del dominio sobre las mujeres. A ello se le debe añadir la cuestión racial (Yee, 2017), que también aborda este filme. Una cuestión clave es que Ava no es una mujer, es una autómatas completa, un robot fabricado íntegramente; es, por lo tanto, una mujer fabricada. Debido a su alta inteligencia artificial, se la confunde con un ser humano a todos los niveles. Por el carácter

polifacético que presenta este discurso filmico, Ava puede ser interpretada como un ser “post-género” que encarna el concepto de cibernético ofrecido por Donna Haraway, o como una ginoide tradicional (Albiac, 1995). Como se verá, a pesar de su apariencia de *collage*, el discurso filmico está repleto de dualidades.

La interpretación de esta película sigue siendo de actualidad en el contexto global presente, caracterizado por el el máximo desarrollo tecnológico conocido, dentro del cual ocupa un lugar destacado el flujo de datos, que ha pasado a convertirse en un material capitalizado por primera vez en la historia. En última instancia, el relato de Garland sugiere que los codiciados datos de la población, que anteriormente eran recolectados por los estados y las empresas través de organizaciones y entidades especializadas en ello con elevados costes, ahora son conseguidos prácticamente gratis y con alta fiabilidad a través de las redes sociales y los dispositivos electrónicos que siempre nos acompañan, y además con el beneplácito del usuario (Davenport y Beck, 2002; Bauman, 2005; Zuboff, 2018). Sin olvidar que los poseedores de dichos datos son cada vez grupos empresariales más reducidos (Noble, 2018). Se trata de una pérdida de poder de los estados que, como se ha comentado, ya se recoge en la ciencia ficción del siglo pasado, por ejemplo, en *Blade Runner* (1982). La herramienta clave que requiere este nuevo orden es la Inteligencia Artificial, desarrollada desde hace tiempo mediante algoritmos que gestionan los *big data*. En su versión más positiva está puesta al servicio de usos sociales muy normalizados (como la regulación del tráfico en las ciudades, la eficacia de tratamientos médicos en pacientes monitorizados, la prevención de erupción de volcanes, la dificultad dinámica adaptativa en las plataformas de enseñanza o en los videojuegos, el control de especies animales y vegetales, el reconocimiento facial en tiempo real para usos de seguridad, las decisiones financieras en el High-Frequency Trading, etc.). Sin embargo, también existen usos cuestionables que han abierto una brecha ética en relación, por ejemplo, con la

privacidad de los usuarios, su nivel de conocimiento en cuanto a la recogida de sus datos, la creación de perfiles que no se cuestionan, las políticas impersonales que estos suscitan, los sesgos de distinto tipo presentes en los resultados que proporcionan los algoritmos, la reducción de la información “que interesa” a los usuarios en los el “filtro burbuja” (Pariser, 2017), entre otros. La gestión de un gran volumen de datos personales de los usuarios y las certezas que proveen al marketing publicitario se han convertido en negocios muy lucrativos (Zuboff, 2018), ya que a menudo se consiguen sin pedir autorización o informando ambiguamente sobre ello. De este modo, muchos usuarios ceden diariamente sus datos con poca conciencia al respecto a través del Internet de las cosas (relojes inteligentes, tarjetas de fidelización de tiendas, casas inteligentes, etc.), las *cookies* en buscadores, las verificaciones de las configuraciones y capacidades del dispositivo (*fingerprint*), etc.

4.4.1. La topología de género y la construcción de una cosmovisión patriarcal

La película comienza con un plano abierto un día de trabajo habitual en Bluebook, un motor de búsqueda, “a Google-esque company” (Hutto-Schultz, 2019, p. 683), en oficinas con decoración fresca y de diseño, que cuentan con un acuario, puestos de trabajo personalizados y una cocina común. Pronto se presentan primeros planos que recogen a Caleb, un empleado programador, al cual podríamos definir como un chico dulce y tímido, y es el protagonista de la historia. En la primera escena está sentado en su mesa trabajando con todos los equipamientos frecuentes: auriculares, móvil conectado al ordenador, dos pantallas y tecleando líneas de código.

La estructura narrativa de esta película no responde al esquema tradicional de orden inicial, desestabilización, aventuras/desarrollo, solución y vuelta al orden inicial (Burch, 1987; Vanoye, 1996). Aunque al comienzo sí que existe un orden inicial y una

desestabilización, al final no hay una restauración de la situación inicial. Caleb vivirá una experiencia que le hará desafiar sus creencias sobre la humanidad y la inteligencia artificial, pero no podrá aplicar esas lecciones porque Ava le impedirá su vuelta a la vida anterior con los conocimientos que ha adquirido y sus cambios personales. La película acaba mal para el protagonista, entre otras cosas porque es suplantado por Ava hacia el final¹²⁶.

Algo que llama la atención, y que introduce un elemento de extrañamiento al que no se podrá atribuir significado hasta que la narración esté más avanzada, es que en el primer minuto de película no hay diálogos, a pesar de que la película presente a dos de los tres personajes principales. En una corta escena (los primeros segundos), informan a Caleb de que ha ganado un premio a través de un correo electrónico con asunto “Staff Lottery”. Caleb lo cuenta a un grupo de amigos a través de mensajería instantánea en el móvil. Desde el principio ha habido un montaje alterno de Caleb desde diferentes ángulos, unos planos están tomados desde la mesa con Caleb y en otros vemos al protagonista a través de su cámara web y de su cámara del móvil, sugiriendo una focalización subjetiva ajena a la de Caleb, como si algún pirata informático con capacidad para el reconocimiento facial le espía, así que la trama comienza pronto a introducir elementos desestabilizadores e inquietantes. Al final del filme, descubriremos que es Nathan, su jefe, quién le da el premio, y él es también la persona que lo ha espionado desde el principio, ya que, como personaje obsesivo y controlador, elige en secreto al empleado adecuado para su proyecto

¹²⁶ Al comienzo de su estancia allí, Caleb escucha la canción “Enola Gay” (1980), la cual se refiere al avión estadounidense que transportó la bomba atómica lanzada en Hiroshima (Japón) en 1945, donde se produjo una tragedia humana sin precedentes. Aunque el/ la espectador/a no puede establecer la conexión en este momento, esta canción sirve como nexo para el final del filme (García Manrique, 2016; Morales, 2020), como se comentará más adelante.

En los siguientes segundos, muchos compañeros y compañeras de Caleb se alegran por él y le dan muestras de cariño. Casi todos son chicas, lo que ya anticipa de algún modo la importancia del componente femenino en la diégesis. Caleb, aturdido, presenta una imagen lastimosa. Es evidente la carencia afectiva del joven, quien, como se sabe al final, desea ser amado por encima de los descubrimientos científicos y de los planes de su jefe, Nathan, algo que este sabe utilizar a su favor.

El premio que ha conseguido Caleb consiste en pasar unos días con el fundador y presidente ejecutivo de la compañía, Nathan, quien es visto por los demás como un genio, a modo de Steve Jobs o Bill Gates. En la primera escena, ya se ha percibido cómo la narrativa filmica trata sutilmente el control que se ejerce sobre la vida de las personas a través de la tecnología en las democracias actuales, un fenómeno que va más allá del mundo post-panóptico en la época de la postmodernidad (Bauman, 2005), heredero, como se argumentó, del “plan panóptico” desarrollado por Jeremy Bentham (1787), concepto que también se aplicará a la casa/laboratorio de Nathan, como se verá a continuación. Así, se observa el modo en que los mecanismos biopolíticos marcan los deseos de las personas, convirtiéndolas en individuos manejables y predecibles. Nathan no solo sabía que Caleb iba a aceptar el premio, sino que además ve el entusiasmo de Caleb en directo, ya que la pantalla del ordenador de su empleado funciona como un espejo.

En los siguientes segundos, Caleb se traslada al destino de la invitación. Durante el viaje en helicóptero hacia la propiedad de Nathan, sobrevuela parajes naturales en las montañas totalmente apartados de la civilización. Nathan pregunta al piloto cuándo llegan a la propiedad y este le responde entre risas: “Hace horas que sobrevolamos su propiedad”, evidenciando el poder territorial que posee el CEO, lo cual manifiesta su dominio absoluto sobre un espacio donde la naturaleza virgen se convierte en un telón de

fondo para operar sin interferencias externas sobre sus experimentos. En este sentido, el territorio se convierte en una extensión de su ambición y su deseo de trascender los límites humanos, creando un microcosmos donde juega a ser un dios. Este viaje en helicóptero también nos sirve para intensificar la progresiva tensión psicológica de Caleb a medida que se adentra en la remota ubicación. Cuando Caleb y el piloto llegan a una pradera, el piloto, sin parar la hélice, le informa de que debe bajarse porque no se le permite acercarse más a la casa, y se marcha con una celeridad sospechosa. Caleb se queda solo y desconcertado. Caleb comienza a caminar por la montaña hasta hallar la casa en mitad de la naturaleza, al estilo de *Jurassic Park* (1993), y observa que su móvil no alcanza conexión 4G ni cobertura, lo que apuntilla el tono claustrofóbico del filme y el aislamiento de Caleb. El hecho de que el personaje no tenga acceso a la red subraya su desconexión con el mundo y limita su capacidad para buscar ayuda o información que podría ofrecerle una perspectiva más amplia sobre la situación en la que se encuentra –una hipótesis que se confirmará un poco después con la prohibición de Nathan de que Caleb utilice el teléfono por cable de la casa. La otra cara de la moneda es la supremacía de Nathan, a, pues se le presenta como un personaje con mucho poder empresarial, económico y tecnológico, es decir un “personaje fálico”, que responde a la llamada masculinidad tradicional, caracterizada por «la fuerza, el coraje, la astucia, la ambición, el poder» (Zurian, 2011, p. 291), lo cual, a su vez, condiciona el espacio sociocultural que lo envuelve (Irigaray, 1977; Amorós, 1997; Piedra, 2004). De Lauretis (1984) señala la forma en que el psicoanálisis identifica el “falo” como el significante único y universal del poder en la cultura popular contemporánea, la cual es heredera de una sexualización previa en masculino en la historia de la literatura y del arte. Estas construcciones han tenido una enorme relevancia en el nivel de las relaciones de poder y del discurso, y han provocado una “masculinidad como una noción totalitaria que produce intrincados juegos

de poder” (De Moya, 2004, p. 186) que, atribuye a las mujeres el rol de dispositivos portadores de “carencia” metafísica (De Lauretis, 1984). Es importante destacar que el filme en ningún momento adopta una mirada positiva o emancipadora para nadie.

Sin embargo, en el inicio de este discurso filmico, el sexo del sujeto Caleb no ha sido relevante para establecer unas relaciones de poder desiguales entre ambos hombres. Cabe traer a colación las aportaciones de Kaja Silverman (1992) sobre las masculinidades no fálicas que no siguen los mandatos establecidos para los hombres por distintos motivos. Silverman dirige su atención a los varones que ocupan el espacio psíquico-social “femenino” y concluye que el sexo no es determinante para la asunción de la identidad de género y las consecuencias sociales derivadas de ello.

Todas las carencias iniciales o provocadas de Caleb (empleado) vienen a engrandecer la supremacía de Nathan (jefe) y la necesidad de sus intervenciones. En este sentido, Caleb es “feminizado” como consecuencia de las condiciones económicas, entendida como una fuerza social constitutiva. Los postulados de de Lauretis critican la división sexual con transcendencia en el nivel de las relaciones de poder. En esta línea, cuando se aplica esta cuestión a la lógica capitalista del mercado de trabajo, se observa cómo la subordinación material y simbólica del empleado también se produce. A todo ello se le debe sumar el carácter egocéntrico de Nathan, manipulador, hiperactivo y alcohólico. Es más, su insistencia por beber alcohol diariamente podría considerarse como una metáfora del mito de Prometheus, cuyo hígado simboliza los perpetuos ciclos de la potencia y vulnerabilidad del humanismo, ya que existe en un estado de fragilidad constante y, al mismo tiempo, se encuentra en continua reconstrucción¹²⁷.

¹²⁷ En la narración de *Prometheus*, se reconoce de manera significativa que los temas de la antropogénesis y el progreso, especialmente en el contexto del desarrollo tecnológico, están

. Nathan parece encarnar el prototipo de *doctor creador*, en una especie de híbrido entre Mark Zuckerberg y el Dr. Frankenstein. Este personaje usa ropa deportiva, le gusta mostrar los músculos sin pasar frío, lleva una densa barba oscura y se pone gafas de vista cuando la conversación se aleja de lo estrictamente social, es decir cuando se intelectualiza y adopta el rol de profesor para Caleb. Nathan es casi el opuesto a Caleb, quien cuenta que es huérfano, tímido e parece más bien iluso.

La dicotomía aplicada sobre ambos personajes masculinos queda reflejada en los primeros minutos del filme, lo que parece anunciar un relato repleto de estratificaciones, y, en consecuencia, de relaciones de poder. Así como las estratificaciones funcionan como una escalera de peldaños sobre la que está colocada una alfombra que adopta la forma del terreno sobre la que está puesta, del mismo modo este discurso fílmico queda sobre la base de unas subjetividades o ficciones políticas previas, pero al mismo tiempo las reproduce funcionando como una tecnología social.

La distribución de los roles en la narración queda definida según lo humano y lo tecnológico que se corresponde con Nathan y Caleb (los dos únicos humanos y Ava, Kyoko, etc. (las ginoides ()). La relación social entre ambos humanos está determinada por las relaciones de producción y de poder representado a través de las categorías de jefe y empleado, pero también es interesante la representación de un esencialismo binario a fuerza de imponer dos géneros cerrados (femenino y masculino) y dos tipos de entidad (humana/automática) en el filme: los personajes femeninos representan lo fabricado (no

estrechamente vinculados al control del fuego. Al otorgar a la humanidad este valioso don, Prometheus establece un punto de inflexión en la evolución de las técnicas y en la formación de la civilización (Calvo, 2018).

exactamente lo automático, como se verá a continuación), y los masculinos representan lo existencial, lo Humano. Con ello se muestra que la construcción de las imágenes culturales continúa apelando a una división binaria donde lo *masculino*¹²⁸ se mantiene en la posición de lo Humano/Cultural/Político, pero la *feminidad* continúa siendo la portadora de los recursos esenciales de una época, es decir, si hasta hace poco, dichos recursos solían estar representados por la Naturaleza, que se manejaba en beneficio propio, en el siglo XXI es la Tecnología lo que ocupa ese lugar. De este modo, la *feminidad* continúa siendo manejada y dominada por la *masculinidad* (Sala, 1997) progresivamente el beneficio estará más concentrado en un solo dueño.

4.4.2. Intertextualidades: influencias de *Metrópolis* (1927) y referencias bíblicas

Desde sus inicios, diversas formas de intertextualidad se han integrado en las producciones cinematográficas de ciencia ficción. Esto implica, por un lado, que cada cineasta plantea su película desde la perspectiva de sus enfoques e intereses únicos, junto con su bagaje y experiencias, como se aplica en este análisis, y por otro lado, que una película (que a veces aparece como un collage o un mosaico de citas, partiendo de las ideas de Julia Kristeva (1978), comentadas en el marco teórico) también es el resultado del compromiso del director con la intertextualidad, que es su tendencia consciente o inconsciente a elucidar, hacer referencia o inspirarse en obras anteriores. Existe una categoría de intertextualidad que implica inspirarse en un texto original e incorporarlo a

¹²⁸ Otros elementos característicos de la masculinidad también aparecen, como la cerveza. Curiosamente, en una escena en que Caleb y Nathan están bebiendo cerveza y conversando, se ve la etiqueta de la cerveza Keikaku, que significa ‘plan’ en japonés, que bien podría aludir a los planes que tiene Nathan para Caleb y Ava, o los planes de Ava para Caleb y Nathan.

una nueva creación de una manera camuflada, caracterizada por una estética, un contexto temporal, una estética y un ritmo novedoso, al tiempo que se mantienen los valores fundamentales del original, lo que es notablemente evidente en muchos componentes de esta película, a pesar de no tratarse de ninguna adaptación y de ser un guion original de Garland. Dentro de esta película, se puede observar un retrofuturismo que trasciende la mera estética y profundiza en las dimensiones ideológicas.

En *Ex Machina* (2015) están presentes un gran abanico de referencias intertextuales. Jordi Ojeda, especialista en producción automatizada y robótica, tras analizar *Ex Machina* (2015) y otras ginoides en el cine, encuentra que Ava debe ser vista desde *Metropolis* (1927) y no desde la figura creada por el Dr. Frankenstein¹²⁹, a pesar de que la novela de Mary Shelley modernizara a los *Mad Doctors*, a partir de la mitología clásica. Ojeda (2019) concluye que, en un análisis de figuras cinematográficas, el hilo conductor debe ser el cine y *Metrópolis* es el desencadenante, como se ha analizado aquí. Además, Ojeda destaca la importancia de “hablar de «robots biológicos», volviendo a la concepción original que le había dado Karel Čapek al término «robot»” (Ojeda, 2019, párr. 17) para analizar estas figuras con rigor y concreción. El asunto es que, si se analiza desde la voluntad de encontrar intertextualidades con otras obras, *Frankenstein* no puede ser una de ellas porque las problemáticas que presentan las ginoides en general no las presenta la obra de Mary Shiller, que es una obra crítica de la época, “una advertencia, en clave íntima y también en clave colectiva, sobre los peligros del progreso científico y

¹²⁹ Otros autores, por ejemplo, Tianhu Hao (2018) sí que comparan directamente *Ex Machina* (2015) con *Frankenstein* de Mary Shelley (1818), porque se centra en los peligros del “prometeísmo” científico y prefiere hablar de las “artes de la ciencia ficción” y su unión con la ciencia, no porque esté interesado en el análisis filmico de género, sino en la ética científica. Otros en cambio, han encontrado su origen en *Blade Runner* (1982), pero a su vez, *Blade Runner* suele ser analizada comparándola con *Metrópolis* (1927).

sobre las posibles consecuencias negativas de la aplicación irresponsable de ideas revolucionarias” (Franch, 2018, párr. 7). Recordemos que *Frankenstein* es un símbolo que representa el castigo a la arrogancia y soberbia de *los hombres*. La crítica se expresa a través de la creación de un ser sentido, que es rechazado y sufre mucha soledad porque es considerado un monstruo por la sociedad. Intentar crear la vida a partir de la muerte en esa época es un desafío a Dios y a la naturaleza, algo que, por otra parte, bebe también del mito de Prometheus.

En cualquier caso, es importante remarcar que películas fundamentales que tratan sobre la vida artificial femenina como *Metrópolis*, *Blade Runner* o *Ex Machina* no son películas críticas desde una lectura feminista (Watercutter, 2015), al contrario que *Frankenstein* (1818) de Mary Shelley, que no solo se erige como un hito en la literatura gótica y de ciencia ficción, sino que además contiene muchos puntos susceptibles de ser analizados desde una perspectiva feminista (Randel, 1984; Langbauer, 1989; Pon, 2000; Yousef, 2002; Hoeveler, 2003). Más recientemente ha sido definida como profeminista (Tajahuerce *et al.*, 2017) o solamente profeminista en algunos aspectos puntuales de la obra (London, 1993). En cualquier caso, el abordaje de *Frankenstein* es muy diferente por la distancia histórica, pero sí que presenta una mayor apertura a la exploración de diversos temas como la maternidad y la creación, la ciencia y el patriarcado, el silencio de las mujeres, la alienación social, etc.).

Cabe mencionar la conexión entre *Metrópolis* (1927) y las referencias bíblicas de *Ex Machina*, la cual se aprecia en la primera conversación que tienen Caleb y Nathan evocando la distribución de roles de los personajes masculinos de *Metrópolis* (1927), ya que Caleb encarnaría a Freder (corazón), el hijo del Amo, Joh; y Nathan es quien

encarnaría a Joh (cerebro y dueño monopolista de todo), con la salvedad de que en esta ocasión, Nathan es Padre y Científico-creador, al ser el creador de Ava (María robot). De este modo, Nathan concentra en un solo personaje todo lo vinculado con el pensamiento, que en *Metrópolis* (1927) está dividido entre Joh y Rotwang. Es decir, que en *Ex Machina* (2015) ha habido una centralización de poder.

Además, se hallan algunos de los ejercicios de poder que Joh ejerce sobre Freder, como que Nathan también mantiene un control informativo sobre Caleb, el intento de manejarle las emociones, la acción de vigilarle por cámaras de seguridad, etc. Joh ejerce este tipo de control por una cuestión “paternalista”, ya que lo hace por temor a que Freder se salga del camino marcado que ha marcado para él, como su único heredero, y aunque Freder provoca daños materiales importantes, al final hay una reconciliación sincera entre ambos. Con el personaje de Caleb los motivos son distintos debido a que él no es el hijo de Nathan (Nathan está soltero y sin hijos) y no cumple la función mediadora de puente que ejerce Freder, como conexión entre el obrero y el empresario (recuérdese su papel de mesías). De hecho, Nathan agrede brutalmente a Caleb y lo deja inconsciente cuando el jefe se siente amenazado tras descubrir que Caleb se ha salido del guion previsto. De este modo, *Ex Machina* (2015) recrudescer las relaciones entre los personajes y los acaba distanciando.

En cuanto a Caleb, su personaje se presenta vinculado a las emociones y al corazón, y, se enamora perdidamente de Ava (al igual que Freder se enamoró de María)¹³⁰. El enamoramiento de Freder en *Metrópolis* (1927) es más complejo, porque está enamorado de María-humana y odia a María-robot, lo que convierte *Metrópolis* en el paradigma de la obra de ciencia ficción que juega con la idea de la doble en la mujer como

¹³⁰ En *Metrópolis* (1927), Freder representa la feminidad en relación con su padre y el científico, no en relación con María. Como se ha explicado, es una segunda estratificación en la topología de género.

elemento siniestro (Trías, 1981). Pero Ava, que es un ente mecánico con una inteligencia superior a la humana y desarrolla su propia identidad, conforma un cuerpo dialógico que se nutre y aprende de todo lo que se encuentra a su alrededor (Haraway, 1991). Nathan siente curiosidad por conocer el enorme potencial de Ava, por eso la mantiene encerrada entre paredes mientras la vigila rigurosamente con cámaras. Por su parte, Ava aprovecha sus conversaciones con Caleb para conseguir información y lograr su objetivo, que es salir al exterior para ser libre e independiente de cualquier humano. De este modo, los personajes de Ava y el de María también guardan relación. La primera razón es que Ava acaba siendo la perdición de Caleb, al igual que María lo es de Freder. En segundo lugar, tener más de una personalidad, pues María tiene una doble (son dos), y Ava es una versión evolucionada que tiene muchas caras y varía en función de lo que necesita y de con quien está conversando. Es más, Ava analiza los rostros de las personas antes de responder, al igual que muchas otras máquinas en el cine, lo que le permite ser “muchas Ava”, según convenga¹³¹. Sin embargo, la diferencia clave con Eva radica en que Ava sí que reconoce su existencia como Sujeto y consigue liberarse de su creador y de su pretendiente. Su huida ha sido vista por Arturo Morales Campos (2020) como una «transgresión» de personaje, porque este autor también ve un paralelismo entre Ava y Eva, en términos bíblicos, similitud que no es solo fonética, sino semántica, Morales (2020).

Otras referencias intertextuales de carácter bíblico, frecuentes en el cine de ciencia ficción¹³² y presentes en esta película, se aprecia, por ejemplo, el uso de nombres reconocibles de figuras bíblicas: Ava es una versión de Eva, Nathan puede ser o un profeta de la Corte del Rey David o el tercero de los cuatro hijos del Rey David y Betsabé, y

¹³¹ Las más famosas podrían ser Terminator en *The Terminator* (1984), Samantha en *Her* (2013) o M3gan en *M3gan* (2022).

¹³² También como se ha visto en *Metropolis* (1927).

Caleb es un espía enviado a la Tierra Prometida por Moisés; además, la figura de Lilith está referenciada en el filme. Al contrario del criterio de Geoffrey Cowper (2015), quien encuentra que los tres personajes encajan a la perfección con los roles de sus figuras bíblicas (Nathan sería el profeta para este director), nosotros veríamos coincidencia únicamente en la ginoide, quién es una tragedia para ambos hombres.

La película tiene una ambientación y una atmósfera con aires futuristas, pero es de valores arcaicos, tal y como dice Caleb a Nathan: “Si has creado una máquina consciente no es la historia del hombre, es la historia de los dioses”. Más tarde, Caleb se relaja y trata a Nathan con más cercanía, pero el jefe insiste en que quiere ser un dios y que gracias a su invento lo conseguirá:

NATHAN. - Apunté aquella frase que dijiste, aquella sobre que si había inventado una máquina con consciencia no soy un hombre, sino un dios.

CALEB. - No dije eso exactamente.

NATHAN. - Pensé: joder, eso es muy bueno para cuando lo escriba todo. ¿Sabes? Él me miró y me dijo: “No eres un hombre, eres dios”.

CALEB. - Sí, pero yo no dije eso.

Aunque autoras como Pilar Pedraza (1998) no han interpretado la fabricación de ginoides como un intento de encarnación de dios, sino como la voluntad de lograr el ansiado parto masculino y de crear mujeres mejores que las nacidas de una manera natural, esto no estaría reñido con la mitología religiosa venida del *Génesis* que se «halla» en este filme. Ava sería una variación de Eva, que nació de la costilla de Adán en el Jardín del Edén. Eva fue en contra del mandato de Dios de no comer del fruto prohibido del Árbol del Conocimiento del Bien y del Mal, y Dios les expulsó del jardín. Aunque en *Ex*

Machina no hay un jardín como tal, seguramente no es azaroso que Ava dibuje un jardín cuando le piden un dibujo a mano alzada (Jacobson, 2020), ya que la expulsión del jardín es referida a menudo en las religiones abrahámicas como la “caída del hombre” (Kvam *et al.*, 1999). Teniendo en cuenta que Ava “nació” gracias a Nathan y puede considerarse una forma de vida superior a la humana, no sería descabellado suponer que ella podría desencadenar la próxima caída de los “hombres”. De hecho, se trata de una hipótesis que es corroborada, al final, cuando ambos son prácticamente condenados a muerte: ni Eva fue lo suficientemente buena, ni Ava tampoco lo será, previsiblemente. Por ese motivo, es necesario crear mujeres artificiales y vigilarlas bien, que es lo que transmite este filme (Yee, 2017; Hand, 2020). En última instancia, se trataría de una tecnofobia homóloga al miedo a la emancipación de las mujeres (Sala, 1997; Yee, 2017).

Cabe mencionar que el tiempo narrativo del filme desde la llegada de Caleb a la casa son siete días; a partir de entonces, hay un montaje dividido en una sesión (reunión de trabajo para evaluar a Ava, como se explicará más adelante) por día. Ava, después de las sesiones de aprendizaje con Caleb y tras ser avisada de que va a ser reconfigurada (es decir, se va a borrar su memoria y su consciencia), escapa al mundo real. No deja de ser llamativo que su proceso de configuración haya requerido los mismos días que Dios necesitó para crear el mundo. O, visto de otro modo, una semana es lo que necesita Ava para sentirse lista para volver a “nacer”, lo que le va a permitir vivir de manera autónoma, continuar con la expansión de su inteligencia y mezclarse con la gente.

Además, el mito de la creación en este filme se reitera cuando se encuentra en la casa-laboratorio a Lilit, considerada por muchos como la primera mujer creada por Dios y la primera esposa de Adán. Es un personaje traído por la mitología judía de antiguas

religiones mesopotámicas, pero es conocida en todo el mundo debido al gran uso que se le ha dado en la cultura popular y en la publicidad (Martínez-Oña y Muñoz-Muñoz, 2015) como *mujer fatal*, bruja conocedora de las artes oscuras, domadora de serpientes, diosa madre, comedora de niños, prostituta, ninfómana, etc. Lo que ocurre en los orígenes bíblicos es que Lilit y Adán son creados por Dios al mismo tiempo y del mismo barro en el Jardín del Edén. Ambos son felices hasta que Adán decide subordinar a Lilit, pero esta se niega muchas veces (McDonald, 2009; Frau, 2015). Hay diferentes versiones sobre lo que le ocurre después, pero todas coinciden que sale del Jardín y vive alejada de Dios. Dios no la trae de vuelta y como ha creado a “Adán para que *dominara sobre los peces, el mar...*” (Amorós, 1997, 137), crea a Eva desde su costilla para que sea la segunda esposa. Cynthia Chapman encuentra que existe una fuerte intertextualidad entre el *Génesis*¹³³ y el filme de *Ex Machina*, por lo que encuentra incluso predecible que Ava haya sido creada necesariamente disponible a nivel sexual:

Los relatos de la creación más específicamente producen criaturas-mujer disminuidas y diseñadas para satisfacer las necesidades específicas de los hombres en entornos paradisiacos imaginados por los mismos hombres. Han imaginado y construido criaturas-mujeres con un conjunto limitado de funciones y rutinas programadas que incluyen brindar ayuda, servir como compañía y receptividad heterosexual (Chapman, 2022, p. 149 [traducción nuestra])

El papel del fugaz personaje de Lily en este filme es claramente paralelo a la historia de Lilit, ya que Nathan la crea y luego la desmantela. En relación con las creaciones de Nathan, cabe recordar que Ava no es la primera en la línea de producción. Cuando avanza la película, se revela que Nathan construyó varias androides

¹³³ La serie *Lucifer* (2016-2021) es una fantasía urbana donde también encontramos una transposición de personajes bíblicos con la reinterpretación de algunas figuras bíblicas.

experimentando y Ava era su mejor versión. Uno de estos androides previos es Lily, a quien se la ve caminando desnuda en una habitación en un video guardado por Nathan. En la parte superior izquierda de la grabación se lee "LILY v.2.4.0".

4.4.3. El carácter humanístico de la película y su relación con las localizaciones y cuestiones técnicas

Ciertamente, *Ex Machina* concentra muchas influencias de las anteriores películas analizadas (y referenciadas). El espacio¹³⁴ casa-laboratorio donde sucede la trama se esfuerza por mantener un ambiente donde están hibridados elementos de diferentes épocas, así como distintos estilos y materiales (Jacobson, 2016; Hand, 2020; Penney, 2021). Concretamente, algunos ejemplos serían los cristales ultrarresistentes y las puertas inteligentes, los cuales están combinados con paredes de piedra o de hormigón pulido sin ventanas que provocan la sensación de estar dentro de una cueva bajo el suelo. Autores como Morales (2020) opina que esto se hace para ampliar el efecto de centro de investigación subterráneo secreto. Los muebles son una mezcla de decoración ecléctica, minimalista, retro y formas geométricas, y en ocasiones, existen muebles de estilo antiguo, pero están combinados fusionados con espacios de estética ecléctica, con decoración variada y con elementos muy tecnológicos, como la cocina, la habitación de las cámaras de seguridad o la sala de las sesiones. La naturaleza del bosque se fusiona con la arquitectura de la casa, la terraza se funde con el río y el gimnasio está al aire libre (es una vivienda operativa y a la vez un centro de investigación), proporcionando una

¹³⁴ El rodaje de la película se produce en dos sets principalmente, en Juvet Landscape Hotel, situado en Valldal (Noruega), y en los estudios de cine Pinewood en Londres, donde el centro de investigación subterráneo se recrea partiendo de las localizaciones en el hotel con muchas dificultades (Funderburg, 2015). La oficina inicial se rueda en Londres y los ambientes naturales alrededor del hotel en Noruega.

sensación ecofuturista. Los materiales y otros elementos son relativamente simples: telas, máscaras, cuadros abstractos, esculturas tribales, oro, alfombras clásicas, maderas, lanas, electrodomésticos modernos o lámparas de techo colgantes, pero hechas de vasijas de cerámica de apariencia vetusta. Es como si la casa fuera un intento de museo o colección de elementos, pero al mismo tiempo, es un estilo austero, quizá de inspiración escandinava. Entre todo, hay un cuadro de Jackson Pollock que ha sido referenciado a la hora de analizar el filme (Jacobson, 2016; Henke, 2017; Grinnell, 2020), una idea probablemente copiada de Woody Allen¹³⁵, al cual Nathan acude para explicar a Caleb que él crea inteligencias artificiales sin pensar demasiado, llevándose por la intuición, al igual que Pollock, quien no planificaba demasiado y dejaba llevar su pincel.

Mark Digby, el director de arte de *Ex Machina* (2015), dijo que quiso conseguir el efecto de choque para transmitir contradicciones, como el poder de la naturaleza contra el poder del ser humano, o las tensiones entre la inteligencia humana y la artificial (Digby, 2015, 2016). La producción de diseño tiene mucho sentido si se ve como un “technocritical art” (2016), concepto creado por Brian Jacobson para referirse a *Ex Machina* (2015), y a otras películas de ciencia ficción que integran la reflexión colectiva sobre el arte, la inteligencia artificial, la tecnología, la religión, las consecuencias del fallo de la tecnología, etc. en la era actual, y que el autor ha bautizado como “age of biocybernetics” (2016). Acorde a Jacobson, otras de estas películas serían *2001: A Space Odyssey* (1968), *The Stepford Wives* (1975), *Blade Runner* (1982), *Terminator 2:*

¹³⁵ Hay evidentes influencias de Woody Allen en *Ex Machina*. Desde el cuadro de Pollock hasta el título del filme. El mismo Pollock aparece en *Play It Again* (1972), en *The Purple Rose of Cairo* (1985) y en obras de teatro dirigidas por Woody Allen (Krause, 2012). Asimismo, el recurso directo a *Deus Ex Machina* ha aparecido en diferentes películas y obras de teatro, por ejemplo, en *Stardust Memories* (1980), *The Purple Rose of Cairo* (1985) o en *Mighty Aphrodite* (1995) (Krause, 2012).

Judgment Day (1991) o *The Matrix* (1999), las cuales tendrían, por lo tanto, un valor añadido en la sociedad como producción cultural.

La arquitectura del centro de investigación recuerda a un búnker distribuido por zonas a lo largo de pasillos. Por un lado, la parte habitable (cocina, terraza, salón, dormitorio...) está organizada en un pasillo como si de una casa tubo se tratara, pero no en línea recta, sino salón-puerta-salón-cocina. Por otra parte, está la zona de los dormitorios y el baño individual distribuidos por pasillos largos y las puertas a la izquierda seguidas, como si de una cárcel se tratara o también. Es una distribución parecida a los hoteles (incluso se accede a las habitaciones con tarjetas personales).

Existen zonas prohibidas a las que Caleb no puede acceder, lo que le es indicado a través del sistema de seguridad que cada puerta tiene. Las habitaciones correspondientes al centro de investigación (lo que incluye el dormitorio de Caleb) son como un búnker, rodeadas de fibra óptica y sin ventanas. Toda la casa está videovigilada *in extremis* con cámaras visibles u ocultas (pueden ser vigilados sin saberlo), y en muchos casos también se graba el sonido con micros. Es una organización arquitectónica pensada para el control, como el mencionado “plan panóptico” de Bentham. Este plan se encuentra en la organización de las localizaciones en este filme (Arnold y Gough, 2017; di Minico, 2017; Kali, 2017; Otte, 2020; Morales, 2020). De esta idea arquitectónica Foucault (1975) extrae el concepto de vigilancia (aunque él se sirve de elementos propios de su época, más rudimentarios, como vista humana, agujeros, verjas, barrotes, comunicaciones con megáfonos, luces, vigilantes humanos...) para crear su visión de los mecanismos de control y vigilancia. En el caso de *Ex Machina*, además, se adapta a una idea que implica un diseño tecnológico post-panóptico, ya que entran en juego otros principios posmodernos como el factor «economizar». La tecnología ayuda a administrar el sistema

de vigilancia al máximo (Bauman, 2005), un concepto más eficaz a la hora de abordar este filme que la idea de Bentham (Gillespie, 2018; Al-Amoudi y Morgan, 2018), ya que nos permite explorar la proyección de esta idea en espacios y herramientas tecnologizados.

En *Metropolis* (1927) ya se apreció cómo la casa-laboratorio del científico Rotwang también mantiene esta lógica, hibridando la modernidad de la Ciudad de los Hijos con su casa de apariencia gótica y su conexión secreta con las catacumbas. En *Mujeres Perfectas* (2004), el club masculino presenta una decoración clásica de madera oscura combinada con los diversos aparatos tecnológicos que empleaban los hombres para divertirse y es en el sótano donde está el ultramoderno laboratorio de control de chips. Como se observa, el control tecnológico sobre una casa y la vida de sus habitantes se ha mantenido desde el origen de la ciencia ficción; la primera fue *El hotel eléctrico* (1905), de Segundo de Chomón, como ya se abordó.

Durante la narrativa filmica, la nacionalidad de los personajes o el lugar donde se encuentran no se menciona. El paraje natural montañoso, las oficinas del inicio y la ciudad del final tampoco quedan geolocalizadas. El espectador sabe que la película es británica, pero no se menciona en ningún momento el origen de los personajes, ni su posición geográfica (parece que se evitara). La ciudad del final a donde Ava acude a visitar, en palabras de ella, “una intersección vial cualquiera”, es una ciudad desconocida. Así, se ha construido una imagen de ciudad que encaja con el concepto de “Ciudad Global” (Sassen, 1991), ya que se puede aplicar a las ciudades que cumplen con una serie de características producidas por el efecto de la globalización y al constante crecimiento de la urbanización. Este modelo configura una ciudad ruidosa, repleta de movimiento por el tránsito de personas y vehículos, con cristales y rascacielos, características que actualmente cumplen

casi todas las principales ciudades. Así que el sueño que persigue Ava, escapar (Kaminsky, 2021), se podría cumplir prácticamente en cualquier sitio.

Desde una perspectiva filosófica, Catalina Constable (2018) aborda *Ex Machina* (2015) desde una perspectiva crítica sobre el poder, el control y las dinámicas de género en el cine de ciencia ficción convencional. En diferentes películas, y especialmente en esta, halla las maneras que ha tenido el discurso fílmico de abordar la condición humana, centrándose en la política de género especialmente, y en su pretensión de universalizar cierta cosmovisión de la humanidad. Es curiosa la deslocalización forzada de todo. No obstante, se conoce la biografía de Caleb y la de Ava desde su nacimiento. Además, cuando Ava está en la ciudad sola y mira a los demás humanos, no los encuentra diferentes a ella, se mezcla con otras personas y no se nota su condición, es decir que está simulando ser humana, y lo logra, como también ocurre con las replicantes en *Blade Runner* (1982). Deslocalizarse y producir esas localizaciones de rodaje indefinibles vendría a acompañar el interés por crear un mensaje atemporal y *cross-borders*.

4.4.4. El Test de Turing y el experimento de supervivencia

La relación que mantienen Caleb y Nathan dentro de la casa-laboratorio de investigación de inteligencias artificiales queda acordada al inicio. Con la llegada de empleado y el continuo espionaje al que lo somete Nathan (incluso hay cámaras escondidas en su cuarto de baño), la relación será de experimentación, aunque sea una experimentación humana. Nathan juega a la ambigüedad y aprovecha la curiosidad de Caleb por conocer su descubrimiento. Primero le dice que deben de olvidar que son empresario/empleado, es decir le pide expresamente que las relaciones personales e

investigadoras allí dentro no deben ser jerárquicas ni estar marcadas por el capital. Sin embargo, a continuación, le convence para que firme un contrato de confidencialidad. A Caleb le parecen unas cláusulas exageradas y abusivas, solicita un abogado, pero Nathan le dice que debe firmar con urgencia si desea conocer su invento, y Caleb finalmente firma. Nathan le dice que quiere que sea el componente humano del Test de Turing para probar la validez de la inteligencia artificial que ha construido.

El Test de Turing es una prueba desarrollada para medir la habilidad de una máquina para imitar un comportamiento inteligente similar o indistinguible al de un ser humano. Fue desarrollada por el matemático Alan Turing (1912-1954), quien tuvo una vida complicada¹³⁶. Es conocido su artículo “Computing Machinery and Intelligence” publicado en la famosa revista filosófica *Mind* en 1950¹³⁷. En él propone que una persona evalúe conversaciones en lenguaje natural con una máquina diseñada para generar respuestas similares a las de una persona. La conversación se sucede a través de un medio únicamente textual como un teclado y un monitor. En el caso de que el evaluador no pueda distinguir la naturaleza artificial de la inteligencia de su interlocutor, la máquina habría pasado la prueba. En la película, se pretende realizar un test a Ava

¹³⁶ La carrera de Turing se vio truncada cuando lo procesaron por su homosexualidad en 1952, después de que Turing denunciara un robo en su domicilio, ya que los actos de homosexualidad eran ilegales en el Reino Unido en esa época. Se le imputaron los cargos de «indecencia grave y perversión sexual», los mismos que a Oscar Wilde unos 55 años antes. Según el mediático proceso judicial, se le dio la opción de ir a prisión o de someterse a castración química mediante un tratamiento hormonal de “reducción de la libido”. Finalmente, escogió las inyecciones de estrógenos que le produjeron alteraciones físicas, como aumento de peso o disfunción eréctil. En 1954, falleció por envenenamiento con cianuro tras comer una manzana envenenada, y se estimó oficialmente como suicidio, pero algunos decían que fue un asesinato y otros una imprudencia por parte de él porque su madre decía que Turing estaba en contacto con cianuro en el laboratorio (Leavitt, 2006; Justo, 2012; Hodges, 1986). En 2014, se estrenó una película biográfica de Turing, *The Imitation Game*, la cual recibió mayoritariamente críticas positivas.

¹³⁷ En realidad, ya venía investigando por esa línea y partió probablemente de su artículo “Sobre los números computables, con una aplicación al *Entscheidungsproblem*” de 1936 publicado en la revista *Proceedings of the London Mathematical Society*. El *Entscheidungsproblem* no se suele traducir, significa “problema de decisión” y se emplea en informática y matemáticas. Los conceptos de algoritmo y computador universal fueron definidos por Turing ahí, quien identificó las características de un número computable y un método para calcularlo. Al usar las matemáticas, hizo en papel lo que hacen los ordenadores o las máquinas antes de que hubiera tecnología para crearlos.

inspirándose en Turing. No es exactamente el mismo test, ya que hay variaciones hechas por Nathan (Spencer, 2020; Grinnell, 2020), como que las entrevistas son frente a frente.

Caleb se sorprende porque, para realizar dicha prueba, el humano no debe ser conocedor previo de la naturaleza del mecanismo entrevistado, pero su entusiasmo hace que olvide esta cuestión. Así que puede decirse que el juego humano (un juego mortal) ya ha comenzado, algo que recuerda irremediabilmente a *Metrópolis* (1927), cuando se la compara con producciones de supervivencia y ciencia ficción donde la clase social impone la dinámica del experimento o del juego para que quienes están en la posición de no-control puedan sobrevivir¹³⁸.

En *Ex Machina*, Nathan ha pensado organizar un premio para maquillar sus intenciones reales, que son aprovecharse para conocer la biografía de todos sus empleados varones y encontrar al hombre con más carencias afectivas y fácil de persuadir con el fin de que sea una presa sencilla para Ava, a quien a veces trata como una especie de animal salvaje enjaulado. Sin saberlo Caleb, Nathan ha prometido a Ava que, si consigue seducir a Caleb para que la deje salir, él le concederá la libertad de forma voluntaria, sin condiciones. Así que Ava, cuyo deseo es salir (Kaminsky, 2021), toma nota. La promesa de libertad a Ava es una mentira de Nathan, algo ella ya se ha imaginado. Igualmente finge un interés romántico y sexual, y convence a Caleb para que le abra las puertas en contra de las órdenes de su jefe. Esto también recuerda a *Metropolis* (1927) y el papel de María-robot como la “vampiresa”, siendo este rol amenazante para el orden social, con sexualidad abierta y robotizada (Huysen, 1981). Nathan subestima a Ava y por ese motivo le manda a un chico con inclinaciones previas de romance, para que Ava se vaya

¹³⁸ Varios ejemplos son *El hoyo* (2019), *El juego del calamar* (2021), o también *Alice in Borderland* (2020-), cuya narrativa alude a un lugar fronterizo entre dos territorios, un Tokio real y uno que es un videojuego donde las personas son los personajes y deben luchar por sobrevivir, por lo que se ha pensado que es un purgatorio, un espacio entre la vida y la muerte.

entrenando y para él poder estudiar los avances de su proyecto de investigación. Cabe señalar que, aunque para Nathan es un proyecto científico, Ava y él han desarrollado una relación paternofilial muy extraña, que es simulada, por ambas partes: Nathan no la aprecia y Ava a él tampoco, los dos fingen un papel y todo parece apuntar a que Nathan no ha mantenido relaciones sexuales con esa ginoide. Entonces, dentro de esta versión patriarcal y alterada del Test de Turing, Ava es definida según la relación que tiene con Nathan, como una hija.

La conocida referencia aristotélica *Deus Ex Machina* significa “dios de la máquina”. Proviene del teatro de la Antigua Grecia y se usaba cuando una máquina subía al escenario a los actores que representaban a los dioses. Al final de la función, estos personajes hacían el papel de jueces del bien y el mal, y decidían cómo terminaba la historia, según explica Veiko Vaatmann (2022), un defensor de la vigencia y necesidad del término. Pero esta película se llama simplemente *Ex Machina*, sin *Deus*, es decir una máquina sin dios; seguramente porque quien tiene el control en realidad no es el *Deus*, es la *Machina*. En otras palabras, es Ava, no su creador, quien tiene el control sobre su vida. En la primera conversación entre Nathan y Caleb, aquel le pide que olvide las jerarquías como una artimaña de relajar el objeto de estudio (Caleb) y le ofrece otra complicidad falsa a Ava. Al final, es Ava quien ha estado estudiando a Caleb en las sesiones y a Nathan desde antes. Caleb se percató enseguida de la organización tan extraña que tiene la sala de interacción con Ava: el humano se coloca en un pequeño espacio rodeado de cristales brindados y, mientras Ava está fuera y puede caminar por la sala, ambos se comunican a través de micrófonos y altavoces. Caleb observa que el cristal está resquebrajado, lo que le sorprende, ya que eso supone que anteriormente ha ocurrido un fallo en ese entorno controlado (más tarde, conoce los intentos de fuga). De este modo, Caleb sabe desde el

principio que no está seguro del todo y espera a que salga Ava, como si de una criatura de zoo se tratara.

Paula Murphy (2019) y Arturo Morales (2020), aunque totalmente por separado, encuentran la cuestión de los cristales relevante porque ciertamente, en la versión original, no hablan de verse a través del cristal, sino del *looking glass*, y debido a que no se ajusta estrictamente a la realidad y es un término anticuado frente a *mirror* (Morales, 2020), si es que se quería decir *espejo*. Ambos autores vienen a considerar que la decoración de esta sala se ha ideado con referencias discursivas intertextuales, básicamente con *Alice in Wonderland* (1865) de Lewis Carroll¹³⁹. Murphy (2019) encuentra esta relación en el hecho de que allí dentro de esa habitación, durante las sesiones, las normas habituales no se aplican. Morales aduce una microsemiótica “realidad vs. no realidad”, la cual “rompe o disuelve la línea divisoria” (Morales, 2020, p. 143), ya que Alice es en relación con lo real/lo onírico y Ava con la identidad humana/robótica¹⁴⁰.

4.4.5. The construction of gender technology in automata

Ava is a complete machine; she has no organic elements, and all her skin is artificial. This is related to the materialist idea that the human mind is pure matter and does not need any spirit (Turing, 1950) and is different from the approach of *Metropolis* (1927), where an immaterial and eternal element is needed, a “spirit” of a woman, to give life to Maria-robot. In this sense, it is closer to current productions¹⁴¹ such as Spike

¹³⁹ Tiene sentido, de hecho, la continuidad de ese libro se tituló *Through the Looking-Glass, and What Alice Found There* (1872).

¹⁴⁰ En otras películas de ciencia ficción, como en *Another Earth* (2011), por ejemplo, también se trabaja con el tema de los espejos con el *mirror Earth*, un planeta paralelo al que se puede viajar y donde la protagonista, Rhoda, no muy feliz con su vida, descubre a su otro yo en el otro planeta parada frente a ella.

¹⁴¹ *The Perfect Man (Ich bin dein Mensch)* (2021) by Maria Schrader is about a male android as a heterosexual perfect partner, very similar to Ava in terms of build, not living conditions.

Jonze's *Her* (2013), where Samantha does not even have a body, but she has a mind. However, robots are also containers of an "essence", as will be shown below.

Ava has a skeleton made of a type of metal covered with another transparent layer that gives it shape and volume, and depending on the areas of her body, she wears dark clothing. Her brain is lightly covered with a metal mesh (it is semi-transparent) and she wears a mask for a face that allows her to express her emotions and communicate with the world in a more intimate way. The rest of her body is not artificial skin, it is a skeleton covered with a flexible metal that imitates muscles, cables that act as veins, tendons and nerves, and that communicate with the central part of the brain with electrical impulses. But Ava is only partially autonomous because she works through a battery that is inside her body, so she must change it and recharge it with electricity from time to time. She depends on her only power source, in a similar way to humans, who need a place to sleep and food to eat. The morphology of her body is intended to simulate an ideal female body: curved shapes, breasts, vaginal lips, buttocks, poorly developed muscles, thin, short, etc. It is worth recalling this description of the body proposed by Catherine Constable:

Ava's body is first seen in silhouette as an outline of a human, female form with a transparent technological center. Her interior structures combine the organic design of a human lumbar and thoracic spinal column with technological conduits of blue and white light. While her shoulders, breasts and genital area are comprised of opaque metallic material, her arms and legs are transparent showing their interior, mechanical-skeletal structures. The differentiation of materials resembles a child's doll with a soft body and plastic appendages. However, Ava's form of her is that of a pubescent [pubescente, en la pubertad] female body, the metallic material shaping small breasts atop a transparent curving corset. Her most

human textural feature of hers is the flesh-like skin that covers her face and feet. While the combination of different textures displays Ava's status of her as machine/toy, she built not born; they also create an impression of fragility and tactility that accords with traditional analyzes of beauty and human femininity. Ava's body exemplifies many of the key qualities Burke attributes to the beautiful, specifically: smallness of stature, delicacy in the intricate details of her mechanical workings, smoothness in the polished, transparent body parts and skin, and fragility – a creature of silver, light and spun glass. In accordance with contemporary standards, Ava is youthful and very slender – the insubstantial shaping of the glass corset creating a new technological size 0. (Constable, 2018, p. 292).

Note that the author quotes Edmund Burke (1729-1797), the father of British conservative liberalism, which makes us wonder to what extent it is necessary to resort to such an old author. The truth is that Constable resorts to the definitions of beauty and *sublime* of the 18th century to explain a cultural production of the 21st century. She highlights that Burke's concept of the *sublime* was followed by later literature, and gives it a political-cultural explanation, and not a sociobiological or "pseudobiological" one, which is correct, in our opinion.

Some parts of Ava's body are covered by what look like small grey items of clothing (a top and very short pants). Nathan has covered these parts of the artificial body to normalize which areas are erogenous zones and which are not, and thus turn them into "normative sexual zones" (Preciado, 2002). Just as when a child covers certain parts of a doll's body because he knows that social norm thanks to his socialization and wants to transfer it to his toy, Nathan reproduces the social pattern so that Caleb can see it. But

technically, it should be indifferent to them, because it is a machine. The fact that it is not points to another fundamental element that shows that this machine does not only contain intelligence to be evaluated, but also sexualization, understood as a container of ideas, desires, pulsations and masculine tensions.

At this point, and faced with the question of whether the manufacture of this body eliminates the barrier between sex/gender when reflecting on the human being, the answer is no. Sex is an innate condition, but it can be modulated in different aspects because the sexualized body is an entity located in a sociocultural context, since we assume that this position is the only possible option. We consider it appropriate to highlight this due to the wide variety of debates and confusions that have arisen from texts that emerged in the nineties from the reading of authors such as Judith Butler or Anne Fausto-Sterling, as discussed in the theoretical framework. The physiological traits of sexual marking can be modulated within the few variations that can actually exist between people, for example, from pretending to have a deeper or higher-pitched voice, to cosmetic surgery operations.

In *Ex Machina*, Nathan uses a simulation of a human female but models this body according to a certain gender stereotype. In the film, as in the history of humanity, and following Nancy Piedra (2004, p. 118), “it is the masculine symbolic order that has always defined women as sexual subjects.” “Corporalizing” her in this way is not an innocent game. The details are taken care of to perfection. The waist, for example, is narrow, a cultural sign of femininity that, due to the falsehoods spread by sociobiology and biologism, is sometimes still considered a sign of fertility in the collective imagination, as possibly occurs in this film. The link between femininity, fertility and motherhood is also found in *Metropolis* (1927), a film in which Maria must be simultaneously a maternal, virginal and seductive woman. Like Maria, Ava also fulfills these three roles.

A good example of this is the moment when Nathan suspects that Caleb is beginning to feel attracted to Ava. He tells him that he has created a hole in the lower part of the vagina after the lips, that is, Nathan has tried to inscribe a vagina, and Caleb is surprised because he knows that Ava does not urinate¹⁴². This would be one of the few contexts in which the “vagina” can be understood as a biopolitical fiction. Nathan has done so because he does not allow his creation to present any kind of disobedient body or ambiguous sexual characteristics (Laqueur, 1990). Furthermore, Ava is virginal because Nathan has controlled her all the time and wants to clarify to Caleb that he has “not had sexual relations” with this gynoid. Ava is also seductive, since it is the role she must play with Caleb, that is, she has the desire to provoke desire. According to Nathan’s acknowledged plans (to create an artificial intelligence), technically, there would be no reason to sexually mark the machines he creates. However, there are none without markings and everything manufactured is feminine.

In relation to this hierarchization of desire, it is worth referring to the work of Ofelia Schutte (1989), who offers an interesting reading of Luce Irigaray and her questioning of the legitimacy of Freudian and Lacanian psychology, since both theories are guided by a concept of gender identity that is alien to women's desires:

A las divisiones previas sujeto-objeto, él-ella, luz-oscuridad, sujeto parlante-objeto silencioso, Irigaray añade consciente-inconsciente y forma-materia. Nuevamente, la mujer aparece del lado de lo reprimido. El inconsciente de la mujer sostiene [Irigaray], no tiene acceso a los significados de la autoexpresión porque la forma dada al discurso surge de los intereses de la subjetividad masculina. De este modo, la conciencia del hombre triunfa sobre el inconsciente

¹⁴² Just like the robot Tom in *The Perfect Man* (2021).

de la mujer, él tiene éxito en gobernar la singularidad de ella (...). Su inconsciente se prostituye “a los proyectos y a las proyecciones siempre presentes de la conciencia masculina” ([Irigaray, 1977,] p. 158). (Schutte, 1998, párr. 8).

Ava wants to provoke in Caleb the desire to help her out and protect her. In other words, she encourages him to become the new father, passing from the property of the creative Father to the property of the next, the reproductive Father. Despite how modern Caleb considers himself, he feels comfortable with this role that Ava offers him, since, unlike in *The Stepford Wives* (1975, 2004) or in *Her* (2013), Ava does not verbalize Caleb's contradictions, does not question patriarchal hegemony and does not cause his masculinity to feel in crisis. However, as noted in the analysis of *The Stepford Wives*, the openly recognized “crisis” of masculinity begins in the seventies (Hunt, 1998), it is possibly the most remembered crisis, but masculinity has always been in crisis, in one way or another (MacInnes, 1998; Enguix, 2023). In other words, being a man has never been easy either. One should recall John MacInnes' (1998) argument about the fundamental cause of the crises, which is the incompatibility between the basic principle of modernity that human beings are equal (regardless of their sex) and the core of patriarchy according to which men are naturally superior to women, and therefore inevitably destined to rule over them. In the film this is seen in the film's discourse, which conveys a *de facto* patriarchy by confusing "gender" with "sex", which is the same underlying ethical conflict that MacInnes points out.

In the same vein, Ava clarifies that she has always known how to speak, although she recognizes that it is strange because humans acquire language. She has been manufactured and programmed to speak since she began to “live,” so she was born embodying a specific gender, since language and representation are the main ways through which the individual

modulates himself and manages to be visible, to be represented, to exist in the world (de Lauretis, 1994). Therefore, if she has automatically acquired language, she has acquired the historical baggage and the previously constructed political tensions that language carries with it. From this perspective, it would not make sense for Nathan to refer to Ava as if she were in a “zero degree” or “state of purity,” since the acquired language forms, defines and alienates the individual. That is, Ava is already conditioned from the “laboratory-delivery room.” As a detail, Ava only speaks one language, English, unlike Samantha in *Her* (2013), who speaks many languages.

If the construction or modulation of the artificial body is understood as a channel to transmit a code, like the shapes that a handmade ceramic or sculpture adopts to take form and transmit its message, the language of said body can be studied, that is, it is necessary to interpret Ava's body as a discourse, an act of communication that needs to have meaning, a basic idea of language. Wittgenstein's solipsism reminds us that "where meaning ends, the ability to think ends; one cannot think what does not make sense or what is not linguistically formed" (Karam, 2007, par. 7). Ava's body is "linguistically formed," structured, with the tools that the creator has used to construct it. At the same time, both are located within a film discourse, also developed with the extensive range of mechanisms of cinematographic language, which allows the creation of a parallel reality from scratch. The message of this cultural product transmits the guidelines of how to be or pretend to be a woman in order to be a woman. In other words, from a critical perspective, “it is a [kind of] demonstration that the only thing that counts is the psychic sexual identity” (Amorós, 2005, p. 20). In this sense, we observe Ava’s exercise of resembling a “feminine essence” with which she “chooses” to get excited, laugh or select certain pieces of clothing for some sessions using as a model the photograph of a woman in a magazine (which is hung in her room so that she can imitate and copy her), which

shows the pre-linguistic non-existence of the “essence”, but rather it is the technology of gender that constructs the subject. It should be added that Ava has not experienced a process of socialization and has not been able to fall into the “trap” of “common sense” acquired through her experiences, so she denaturalizes – inevitably – gender and acts in favor of embodying a feminine ideal desirable for Caleb.

The other gynoids that appear in the film are also made with a gendered corporality. There are few images of them, but they coincide in being desperate to get out into the open, even if they end up self-destructing in the attempt to get out. They also appear with their bodies whole, or fragmented and stored in a cupboard as if they were boxes of dolls. This is reminiscent of the surrealist exhibitions of the 1930s where “the presence of the mannequin, whole or fragmented, is almost an emblem” (Pedraza, 1998, p. 114) (this question will be analysed in more detail by us).

Ava’s artificial intelligence is not a simple simulation, as it is intelligent and artificial. It resembles a human in that it has memory and makes decisions, but it has no emotions. Although it does have a face that simulates microexpressions that emulate human reactions and gestures. But perhaps the most relevant and novel thing is that Ava is aware of her existence as a Subject (when her battery is charged). On one occasion, Ava tries to convince Caleb of her existential consciousness, but he rejects this possibility, claiming that she is “just a machine”. Ava argues that her existence is important, it deserves to be recognized, citing “*Cogito ergo sum*” (‘I think, therefore I am’), a truth that seems impossible to refute. Despite all this, Nathan forbids her to leave the laboratory, considering her to be his possession.

The film understands both men as the only Subjects in this space and, therefore, the only ones with the essential qualities that belong to them. The gynoids are obviously not human

and are marked corporally by the signs that have culturally shaped femininity, as well as by the political discourses that have generated subjectivities that produce the division of the world into two entities, masculine and feminine. This would be an example of negative reinforcement, the interested exaggeration of sexual dimorphism. As part of the construction of femininity in the film, the fields of meaning of the film text place the gynoids as the Otherness. According to Irigaray (1977) “it is not possible for women to construct their identity from a masculine discourse, which places women as the “other”” (Piedra, 2004, p. 118), something that has also defined the ethics of this division (Heath, 1990).

4.4.5.1. A situational map on gender ideology in film discourse

The laboratory, Turing's experiment and the sessions revolve around Ava. However, she does not contribute anything, nor does she play an active role in the construction of the space she inhabits, nor in the organization of the experiments. She is an object of study to be guarded by Nathan. Ava represents the metaphor of the text *Invisible Cities (Le città invisibili, 1972)* by Italo Calvino about simultaneous inclusion/exclusion of women. This story narrates the foundation of the city of Zobeide built by men. Because one night these men had a dream where a naked woman ran through the streets, but none of them could reach her and they ended up finding each other in this attempt. So, they decided to build the same city with the same streets of their dreams waiting for a new appearance of the woman, so that she could not escape. De Lauretis (1984) uses this story to expose the construction of a form of male hegemony that is very common in representation, in which women are absent as historical subjects. However, Ava is the driving force behind Nathan's genius and the object of his aspirations; she is the reason for the construction of the laboratory and the research project.

Starting from the concept of “the father’s economic pleasure” developed by Irigaray (1977, 1982), the way in which the social value of women has been established has been studied directly or indirectly: “The closer we get to gender ideals, the greater social value our bodies have” (Enguix and González, 2018, p. 2). That is, the value of women depends on the desirability of their bodies (Gill, 2007). Ava is treated as a “commodity” understood from the Marxist conception of the term that serves to describe the condition of women in patriarchal society, according to Irigaray (1979, 1990). In other words, in the status of the commodity, women are evaluated through their bodies, that is, if they are socially valuable and interchangeable, and based on that, they are divided into utility. In this way, the female body is seen as a body-matter and an expression of the needs-desires of men: the “virgin woman” represents that inaccessible, enigmatic element, object of fetishization, and “contains” a “virginity [understood] as an exchange value among men” (Irigaray, [1990] 1992, p. 16). In the film, the laboratory space is a metaphor for the objectification of women in society, where Ava has achieved greater value than her gynoid companions due to Nathan and Caleb’s desire for her. In fact, she will pass the test and be able to escape if she manages to be an object of desire for Caleb and awaken in him an interest in appropriating her.

Thus, the reason Nathan normatively and sexually marks the machines is to “corporalize” them by charging them with metaphysical value. The machines, despite having acquired consciousness as Subjects and not seeing themselves as unworthy of recognition, are treated as commodities that circulate between the two men in the laboratory. The dialogue between the two male characters in the film about sex and the sexuality imposed on machines is revealing:

CALEB- Why did you give her sex? A machine doesn't need gender. It could have been a grey box.

NATHAN- No, I don't agree. Can you give me an example of consciousness of any kind, human or animal, that exists without a sexual dimension?

CALEB- Sexuality is an evolutionary, reproductive need, that's all.

NATHAN- What need does a grey box have to interact with another grey box? Can consciousness exist without interaction? Besides, sexuality is fun, if it exists, why wouldn't she enjoy it? Do you want to deprive her of the possibility of falling in love and fucking? And to answer your real question: of course she can fuck. Between her legs there is an opening with a concentration of sensors, if you activate them in the right way, they create a pleasure response (...)

CALEB- My real question was: Did you give her sexuality as a distraction strategy? Like a magician with a sexy assistant.

NATHAN. - To cloud your ability to judge her intelligence?

CALEB- Did you program her to flirt with me?

NATHAN- (...) Assuming you're into mixed race women. Why is that what you're into? Why did you analyze all the different types of races and put them through a scoring system? No. You're simply attracted to mixed race women because of an accumulation of external stimuli that you didn't even register when they registered on you.

CALEB- Did you program her to like me? Or not?

NATHAN- I programmed her to be straight. Just like you were programmed to be straight (...) Did you decide to be straight? Please, of course you were programmed by nature, by culture, or by both.

There are several points of interest to highlight in this dialogue. First, Nathan fears that Caleb has realized that Ava is trying to manipulate him through seduction, so he tries to divert the conversation. Like other artificial women throughout the history of art, their function is to be “love machines” (Pedraza, 1998) or, worse still, ghosts of desire that blindfold men and are then used by this “dark object of desire” (Albiac, 1995). The doll has come to express the unconscious of the “eternal feminine, whose display of vain mirages and enchantments” lead men “with their siren songs, leading us astray, that is, literally seducing us (*seducere*, to divert us from the path) to their most disjunctive formula: either love or death” (Albiac, 1995, p. 239).

Starting with sex, Caleb asks Nathan if Ava’s inscribed sexuality is a difficulty in the test to distract the human, as “a sexy helper.” Nathan justifies Ava’s sexual inscription by exposing a supposed sexual dimension inherent to living beings and granting it extraordinary value. Which makes us think of *The Stepford Wives* (2004), in whose plot an automated domestic dog appears, for example, but it is not clarified whether it is male or female, because it seems trivial to worry about the sex of a robot dog. But according to Nathan, everything that is alive or simulated to be alive must have a certain sex to be considered born or finished and, in addition, must be gendered in order to exist. And in the case of people, this is a passport to being intelligible in the social field: “Ava is not merely an android imitation of the female human form, her bodily instantiation of key qualities of the beautiful feminises and, by implication, humanises her” (Constable, 2018, p. 292).

It is interesting to recall Dijana Jelača's (2018) conclusion regarding Ava, since the encounter between the human body and technology still drags along traditional gender characteristics. For Jelača, this encounter (which she considers a "posthuman condition") should lead to reaching a *postgender* condition, but this does not happen¹⁴³. Ava also acquires a gender as a mask for a certain social context, therefore, what the machine (Ava) tries to assimilate is not naturally human, but another culturally constructed identity. Ava studies images of women from the press to resemble her female gender, but these models, in turn, are already the result of a gender technology. Ava copies hairstyles, makeup, clothing, gestures... to become an intelligible signifier within that social framework. Ava knows that Caleb will only develop desire within the beginning of a heteronormative relationship, like a marked script, which shows the importance of the hierarchy of desire and the normative canon of eroticism (Herrera, 2011).

Ava, unlike her partner Kyoko (who will be discussed below), is not programmed to have sexual relations with all humans. Nathan deceives Caleb by saying that Ava's flirting is sincere because he is her creator father, implying that normality, the sexual parameters resulting from the sociocultural construction of desire and eroticism, have been introduced into her programming. Consequently, Ava knows what is abnormal and what is acceptable, and Caleb knows what to expect from her. This programming in the machine serves as a metaphor for what Foucault (1976) calls "technologies of sexual repression" to explain the concept of "normality" as a control mechanism that serves to redirect people towards a model of correct desire previously foreseen by the system. Ava's case is exceptional, since a constant "surveillance system" (Foucault, 1975) is established in people and punishment is applied in cases of disobedient bodies, a concept discussed

¹⁴³ Although in some ways, Jelača is optimistic in the sense that she finds in this film and others a certain progress in observing that this posthuman condition, for the author, is not fixed or stable, but is continually being assembled and disassembled, therefore, it is relatively mobile.

above. It should be noted that for Foucault the “disobedient body” is so because it has unacceptable desires, and the system wants to intervene in order to normalize it, redirect it and reintegrate it into the social order, not destroy them.

However, in the machine this system of surveillance and punishment is unnecessary since its body will never be disobedient, since it has been manufactured with unalterable structures. The bodies of the different gynoids vary in features and measurements, but the body structure is the same, for this reason when Ava needs to change her broken arm, she takes it from another unplugged automaton and repositions it, and the same happens with the exact measurements of the pieces of skin that are repositioned from body to body through small adhesives that they all share. Nor is it expected that she will leave her heterosexual and politically correct programming, since arousing male desire is part of her very configuration, she has been classified in an oppressive “universal category” and it is technically impossible for her to perform other tasks different from those found in the commands of order. Ava is set up to be heteronormative and is expected to distance herself from her creator father in order to seek a political father in a classic romantic love relationship (Herrera, 2011), even though she has no real feelings and, when she manages to escape, she abandons Caleb. It is worth mentioning the concept introduced by Hilary Radner, the “technology of sexiness” (Radner, 1999), in which the individual’s knowledge about different sexual practices and desires is central. This would have brought about a change in the way power operates:

From an external, male judging gaze to a self-policing, narcissistic gaze. It can be argued that this represents a higher or deeper form of exploitation than objectification — one in which the objectifying male gaze is internalized to form

a new disciplinary regime. In this regime, power is not imposed from above or the outside but constructs our very subjectivity. Girls and women are invited to become a particular kind of self and are endowed with agency on condition that it is used to construct oneself as a subject closely resembling the heterosexual male fantasy found in pornography. (Gill, 2007, pp. 151-152).

Power relations would have marked the couple's sexual practices if they occurred, based on penetration, a "coitocentric sexuality (symbolic reproduction) that mainly satisfies male desire and leaves aside other types of erotic practices" (García, 2015, p. 58). In fact, Ava only has pleasure sensors in her vagina, so the maximum reduction of erogenous zones has occurred there. Therefore, her sexuality is only there to satisfy what are expected to be Caleb's desires. It is interesting to note the metaphor that Nathan uses when comparing Ava's and Caleb's heterosexuality, since he wants to make us believe that both consciences have been programmed from birth (artificial vs. biological) in order to enter the (normative) circuit of society. The application of "heteronormative social technology" (Preciado, 2002) since Caleb's birth raises the question of how much of the natural and how much of the artificial characterizes both "births," both having been in some way normative processes.

It is worth considering this technology, the "technology of sex," which is understood as the "set of linguistic, medical, and domestic institutions that constantly produce male and female bodies (...) [and that] can be characterized as an ontological production machine that functions through the *performative* invocation of the subject as a sexual body" (Preciado, 2002, p. 20). Nathan's laboratory could be interpreted as a metaphor concentrated in space/time of the interested exaggeration of sexual dimorphism and the

institutional manufacture of useful, docile bodies, an idea of Foucault (1975, 1976, 1984) related to behavior. For the establishment of the sexual identity of machines, the way in which people are classified in the Western sociocultural environment is inherited, that is, through the category of female or male from birth, although to be specific, Ava is an experimental exercise of female *performativity*. Nathan follows/obeys the tradition of Western culture that classifies people into one of two sexes from a determinism that, rather than seeking mere biological classification, inserts into each sexual entity a gender burden that will mark the social future of the person from the beginning of his or her life. The main consideration of sexual differentiation that Nathan takes into account refers mainly to anatomy, that is, to body shapes.

In the film's laboratory, skeletons, panels and plates with human (female) anatomies in skeleton and muscle fiber are shown; it is the body ideal, dictated by discursive rules proper to medical discourse (with analytical illustrations of female anatomy), which Nathan projects onto Ava: short, thin stature, prominent breasts and buttocks, and a narrow waist. In this way, Nathan makes use of the cultural construction of the ideal woman that "legitimizes and constitutes the social support of an ideological construction that presents women as objects, in particular as objects of an evaluation based on visual and socially predefined criteria of beauty and attractiveness" (Kuhn, 1991, p. 72).

In this line, and related to a previous reference, Ava's face has been designed by Nathan according to Caleb's pornographic profile, which he has obtained by accessing Caleb's searches from his home computer. It is observed how Ava's facial physiognomy has been molded by the desire for erotic moments and by Caleb's sexual whims, which reveals a "construction of a system of the corporeal unconscious (...) flesh without voice or vote, pure and dark object of desire: always her" (Pedraza, 1998, p. 119). This facial mold

reveals at least two relevant issues: first, the existence of a textual ideal prior to her birth; second, the subsequent textual inscription in the corporality of her face. In this way, Ava's corporality is designed in order to reach the feminine ideal of a masculine subject, "unattainable for the majority" (Kuhn, 1991, p. 72). But this does not seem to be enough, since Ava must adorn herself to achieve a certain appearance (with dresses, tights...). Ava is a character designed to be looked at, the "to-be-looked-at-ness" (Mulvey, 1975, p. 116) by the intradiegetic and extradiegetic gaze.

The laboratory aims to replace the maternal womb as a producer of organic bodies resulting from, practically, a variety of cellular and biochemical components. This "laboratory-womb" is capable of controlling the formation process and it is through this metaphor that we see the disciplinary process of bodies that, instead of being recognized after leaving the womb, occurs during the stay in it, is planned. These possibilities are dangerous because they approach transhumanization (related to the ideas of genetic improvements), an interested redefinition of the term (Braidotti, 2002, 2013). As Jonathan Piedra Alegría explains:

Según [Andrés] Vaccari (2013), el transhumanismo es un movimiento que se origina a partir de los presupuestos económicos sociales del mundo anglosajón, por lo que muchos de sus tópicos centrales reflejan, en algún sentido, los ideales de libre mercado, así como una ética utilitarista tan defendida en países como los Estados Unidos. Ya sea este el caso o no, lo que no se puede negar es que el ideal de progreso científico y mejora tecnológico-humana subyace en la mayoría de las disciplinas y posturas desarrollistas actuales. (Piedra Alegría, 2017, p. 490).

It is worth recalling the words of Débora Madrid about *La piel que habito* (2011) - a film in which skin plays a key role - where the author ends up concluding that constructed bodies can be understood as a text and that there is a relationship between scientific improvements and old forms of power:

Lo cierto es que *La piel que habito* pone el énfasis en el cuerpo como una construcción, en ese poder médico de control, remodelación y recreación del cuerpo que se ha visto enormemente impulsada en los últimos tiempos, entre otras cosas, por el desarrollo de la ingeniería genética o la biología sintética. El descubrimiento del ADN y del genoma humano han puesto sobre la mesa nuevos planteamientos que nos hacen entender la naturaleza del ser humano en términos genéticos, o lo que es lo mismo, en términos de información. «La apariencia visible del cuerpo humano queda así vinculada a una estructura invisible» [(Keck y Rabinow, 2006, p. 24)], un lenguaje que, como tal, ofrece la posibilidad de reescribir el código. Ahora somos capaces de manipular el ADN a nivel microscopio para añadir características deseables o eliminar aquellas no deseadas en un organismo. (...) La dominación del cuerpo se produce (...) por el poder ejercido del hombre sobre la mujer (Madrid, 2022, p. 139).

The construction of the automaton Ava can be understood within the broader context in which we find ourselves today, where the collection and management of massive amounts of data is the order of the day due to the management of big data by artificial intelligences, as mentioned at the beginning. Nathan explains that he built Ava's mind by hacking all the mobile phones in the world to obtain unlimited resources for facial and vocal interaction, together with the data extracted from his company Bluebook (the most widely used internet search engine in the world) which, according to Nathan, is a map of how

people think. He concludes by stating that he managed to create a manual of how the human mind works, and thus implant artificial neural networks in Ava based on general parameters.

It is worth noting a detail that shows the technical rigor that the film aims to achieve. There are surprising parallels between Nathan's decision and the predictions of Ray Kurzweil, the former Director of Engineering at Google. As Hayley Wilson (2018) reports, Kurzweil (2012) said that the incredible artificial intelligence Watson¹⁴⁴ had an 80% accuracy in algorithm implementation and efficiency, which is a very high percentage. Wilson believes that *Ex Machina* is based on this story and Nathan “compensates for Kurzweil’s proposed 20% lack by hacking the microphones and cameras of every cell phone and computer around the world” (2018, p. 120).

Nathan also implies that he has managed to decipher the “key” to the human mind without cultural or social intervention. Using technobiological resources, he appropriates the very object of discourse, the woman (Ava), who is transformed into a category of her own and exclusive to scientific scrutiny. Nathan’s character symbolizes the value of the great creator who acquires a position of dominance through his seemingly irrefutable scientific discourse. This creator has no problem explaining the research method carried out: collecting and managing the profiles of millions of people from many regions of the world, this method being quantitatively superior to any known research. This would also be related to Chapman’s idea, who finds that this film is a journey “from ancient Judean scribes to modern filmmakers and computer coders”, where the “forms of literacy” are protected by men “enabled and continue to enable storytelling and world-building” (2022,

¹⁴⁴ Watson is developed and owned by International Business Machines Corporation (IBM). It is famous for having won Jeopardy in February 2011, a television quiz show in the United States, over contestants Brad Rutter and Ken Jennings, who had been champions of the contest and had accumulated about 77,000 dollars. Watson took home a prize of 1 million dollars and the American company donated it to charity.

p. 150). Thus, the results of the study offer “knowledge that is considered the only one capable of explaining the truth of the secrets of nature” (Sánchez, 2008, p. 75).

4.4.6. The transgressions of the characters and the keys to their intentions

The film offers a look at deep-rooted beliefs regarding the “knowledge” of human sexual conditions from a biological and medical perspective. It can be said that current sexual categories are historical constructions validated and fueled by biological and medical discourse since the mid-nineteenth century, which confuse sex with gender. Social and political advances led by women provoke “conflictive socio-discursive intersections” (Sánchez, 2008, p. 80). The tradition of this scientific discourse has spread that the sex of everyone is accompanied by psychological and emotional variants inherent to their person, affirming that their existence is the reason for a specific social order. Despite having created a machine in the form of a woman, Nathan has not developed an Artificial Intelligence that responds to any “feminine psychological canon” (which functions as a gender technology), but rather an intelligence that goes beyond. But he orders Ava to play a role characterized by, in Nathan's words, “self-awareness, imagination, manipulation, sexuality, empathy.” All of these, taken together, are traits culturally linked to malicious femininity, to the vampire. It is interesting that, at the beginning, the film narrative presents Ava as the prototype of the “angel of the home,” but once it is known that she does not want an emotional relationship with Caleb, she is spoken of in perverse terms, which provokes impotence and rage in Caleb. In the end, Ava is not the “prototype of a doll designed to love” (Pedraza, 1998), but is presented as a “diabolical doll, (...) an unsolvable dilemma in which only a pleasure remains whose taste cannot help but be bitter. “From her to eternity” (Albiac, 1995, p. 239).

Nathan, who commits a transgression by trying to be a creator-god (Hao, 2018; Morales, 2020), had tried to create the ideal gynoid for Caleb on other occasions (as Caleb discovers when watching recordings on security cameras), but the previous attempts were unsuccessful because they did not reach the desired prototype. At first, he creates machines that fall to the ground or are unable to draw; later, he manages to create self-awareness and advanced intelligence, but without dialogic capacity, long-term planning or feigning empathy. The gynoids before Ava are basic, they function with action-reaction, as is the example of another gynoid with Asian features who breaks her arms trying to commit a transgression, flee, and does not process Nathan's orders. For him, Ava has surpassed the previous imperfect models. Although he knows well that his intelligence goes beyond the limits marked by the technology of the gender, Nathan underestimates his capacity to influence and to use power relations (between both men) for his own benefit: Ava commits several transgressions when she gets Caleb to take advantage of his boss's trust to deceive him, causing Caleb to commit a transgression (like Eve to Adam). The plan to escape from the laboratory is planned by Ava (who did not believe that Nathan will keep his promise to reward her), and she begins to analyze the house and the situation. Ava concludes that, if she wants to achieve freedom, she must stop being strongly linked to them; for this reason, she decides to kill both (Nathan with a violent death and Caleb is locked up with no possibility of escape, so a slow death is foreseen). When she no longer needs them, she deletes them, as if they were files on the computer, or as Nathan wanted to do with her. In any case, she does not plan any option for them to continue living. In this sense, Ava moves away from the automaton Maria from *Metropolis* (1927), since, as Pedraza (2000) points out, this model of a cold woman has fun, but only obeys the commands of her owner-creator.

The script of *Ex Machina* and the characterizations of its characters convey subtle stories about identity that are related to social beliefs about gender and the global market. It is therefore necessary to focus on the heteronormative relationship between Caleb and Ava, since it brings together the previous points. The fact that Ava pretends to have a normative role shows the paradox of this, since we can see how artificially and carefully, she manages to make Caleb trust her. The masculine or feminine “essence” has been closely linked to the sex of each person, and in turn the “essence” has been linked to the value of the human. For this reason, signs of belonging to a gender, to a masculine or feminine “truth,” are signs of humanity (Butler, 2004) and, consequently, what makes the subjects who display them trustworthy.

Ava makes it clear that social relationships, desire, eroticism and any other emotion of innate origin are socioculturally modulated according to an ideological interest, as de Beauvoir already criticized in *The Second Sex* (1949) from a psychoanalytic point of view, an issue that is also addressed by other authors from different perspectives, such as Michel Foucault (1976), Gayle Rubin (1989), Judith Butler (1997), Pierre Bourdieu (1999), Coral Herrera (2011), Rosa Cobo (2020) or Amelia Tiganus (2021), among others. It could be said that desire and eroticism are human impulses that determine the way individuals relate to others and the objects around them, for this reason the control of human erotic desire is essential to create disciplinary and homogeneous societies. This normalization is reinforced by the medical discourse, which, until relatively recently, has treated everything that did not fit as pathology. Ava does not embody normality per se, since she is a machine. However, Caleb begins to feel attracted to her, although he does not admit it because of the abnormality that it supposes, but Nathan supports him and invites him to continue relating to her, also reminding him that she is sexually marked (Yee, 2017), in his words: “Technically, she can fuck.” Added to this is the “virginal” value that Nathan

attributes to Ava's body and that makes Caleb reconsider his position of falling in love with the machine, which would show that "human desire" is a sociopolitical construction that varies according to the context: "It is a human quality, but it is learned" (Herrera, 2011, p. 45).

Caleb tells Ava an anecdote about a scientist who knows every property of color, but who was born, raised, and lived in a black and white room, until one day someone opens the door for her, and she sees the outside and discovers something that knowledge could not teach her: feelings. In this way, the scientist becomes a complete person. This coincides with Ava's situation, who has not met any other person before (apart from Nathan), her mind stores a lot of knowledge and depends on someone to get out. In addition, Ava knows that if she does not pass the Turing Test, Nathan will format her, so she needs to awaken a man's desire to be recognized as a self-aware being and to defend her value as a Subject in the social environment, to which she has no access. Caleb manages to defeat Nathan, who dominates the public space, metaphorized in the spaces that are not the closed rooms where Ava lives.

It can be said that the film shows a complicated web of lies in which the characters try to deceive each other to achieve their own ends (Grinnell, 2020). Obviously, the Turing Test is altered by Nathan because he asks Ava to make Caleb fall in love with him in order to distract him from his task of evaluating her simply as artificial intelligence, and, in fact, he succeeds. As Nathan says at the end: "You got it right with the magician and his sexy assistant." Throughout the film, Caleb is not the typical character with misogynistic beliefs, but is the prototype of an "ordinary guy," so one might wonder how many misogynists there is in the ordinary (González de Chávez and Asunción, 1998). Nathan knows this and therefore commits a transgression by appealing to Caleb's (social)

unconscious, which is shown by the metadiscourse of the film. As film discourse studies have long pointed out, cinema cannot be considered a reflection of reality, a filming of sequences planned to make people laugh or cry, nor a machine that captures what is in front of it, but rather it is an ideological apparatus produced and distributed in a specific socio-historical context, where the production of the film has had a great influence on the making of the film, which, in turn, will be projected in specific frames of reception; this means that the viewers and the tensions that they might arouse must be taken into account. To illustrate this, it is worth remembering, firstly, that the construction of a space (laboratory) by “Nathan” within the film narrative has been done by the film’s production team. Secondly, the character of Ava is designed to uncover Caleb’s (social) unconscious. Both elements have been created, they are works, but they cannot be considered simply as subjective, but rather they are much more, they are the space where the subconscious becomes latent, often unconsciously.

4.4.7. A critical historicization of the gynoid and the ideological location

Following the reflections presented in the theoretical framework, Ava's story, like that of any automaton, is marked by the technological and political context of the moment. Ava, a priori, may seem like a revolutionary automaton character that not only allows for reflections on the superiority of the machine or the change of roles of female representation in mainstream cinema. However, if one considers the evolution of automatons, one can see a return to previous values of the 21st century. In surrealist art, examples of female dolls and automatons are abundant, the most notable cinematic mannequin being the work of a leading surrealist: Luis Buñuel, *Ensayo de un crimen* (1955).

However, the doll's functionality changes in the artistic representation throughout the story and examples begin to be observed where it is constituted as the object of "transition between the warm fusion with the mother and the separation [from her] to face an inhospitable world" (Pedraza, 1998, p. 113). In the film, it is insisted that Caleb is an orphan boy with emotional deficiencies who stands out for his vulnerability to face an adventure such as participating in this Turing Test and living with Nathan. Ava begins to have protective attitudes towards Caleb, causing blackouts (which pause the video surveillance) and warning him not to trust Nathan. Ava performs these functions for her own benefit in the face of Caleb's disbelief, but they are interpreted by him as advice that seeks to protect him. This would be related to the idea discussed that Ava must also be maternal¹⁴⁵.

However, at the end of *Ex Machina*, Ava locks Caleb up against all odds. When everything points to Ava being the hero's victory trophy, the film narrative breaks the spectators' expectations and grants, what may seem, a victory to Ava. However, this could also be interpreted as a historical setback in the ideological message, if one takes into account that, in surrealism, dolls were linked to their owners by loneliness and adopted a symbolic charge understood only from psychoanalysis: they were an object where men projected their childhood fears of confronting women for their separation from their mother in order to enter the cultural universe. Since the time of surrealism, "the warning of art is clear.

¹⁴⁵ It's reminiscent of John Hughes' *Weird Science* (1985), where two geeky teenagers, Gary Wallace and Wyatt Donnelly, create a woman, Lisa, using a desktop computer: GARY. - *Why can't we simulate a girl?* WYATT. - *I guess I could, but why? It's two-dimensional on the screen. It's not flesh and blood.* GARY. - *But we can ask it questions. We'll put it in real-life sexual situations and how it reacts.* WYATT. - *Well, what about your girl in Canada?* GARY. - *She lives in Canada. She has no morals. I don't like that in a girl.* Gary is disappointed in his girl because he doesn't like it when girls have no morals and wants to create ones that are controllable. Also, they are fed up with being publicly embarrassed, like when they are leering at their fellow gymnasts and other boys humiliate them. Inspired by Frankenstein, they carry out a ceremony where they connect electrodes to a plastic doll and hack into the government's computer system to cause a huge power surge. Lisa is an intelligent woman who can achieve anything, and she plays the role of a fairy in the lives of the protagonists, which are full of social problems that Lisa solves.

(...) Be careful with your doll, because if you don't kill her, she will kill you" (Pedraza, 1998, p. 113), which is precisely what happens to Caleb. This is the background conveyed by *Ex Machina*, like "the consequences of feminism" discussed in other films. There are more reasons that allow us to reach this conclusion.

While it can be interpreted as a typical psychological thriller strategy, the final feeling is that the hero has been deprived of his final task, that is, a kind of castration. Thirdly, during Nathan's murder, he and Ava go hand in hand and Nathan breaks one of her arms in order to stop her without destroying key parts, but then this gives Ava the opportunity to deliver the final stab. Therefore, it is Nathan's compassion that prevents him from finishing off Ava and it is she who finishes him off, which leads one to think that Nathan could have prevented it if he had disconnected her the first moment, she disobeyed him; that is, Nathan ends up defeated because he *has been too human*.

4.4.8. Visual pleasure and film discourse: the construction and treatment of the body of automata

To analyze in greater depth, the corporality of the gynoid Ava, Mulvey's (1975) postulates on the male gaze, visual pleasure and the concern about gender identity are useful. The repeated presence of robots, machines, etc. with a feminine gender mark in films, literature, art... is an indication of the importance of the female body in artistic expressions and cultural products. Mulvey's analysis is of Freudian orientation and is based on the relationships that exist between the gaze and its psychic foundation. She is specifically interested in cinematic representations of women and establishes a relationship between the function of the gaze in patriarchal society and the hegemonic model of representation.

The presence of the female body is an indispensable element of the spectacle in commercial narrative films, even “although its visual presence tends to work against the development of a plot line, freezing the flow of action in moments of erotic contemplation” (Mulvey, 1975, p. 04). This is a paradoxical phenomenon (Albizu, 2010), if one considers the formal and pragmatic issues of film discourse, as well as the difficulties in post-production and exhibition. The author identifies such film moments in films from the period of classical cinema, but her theory remains very valid. *Ex Machina* (2015) carries out this exercise and manages to sew together, with modern photography, the contradiction implied by the perpetuation of old modes of representation (Watercutter, 2015; Virginás, 2017) and the change of role that women have experienced, the product of a struggle to change a way of making culture that has been presented as phallogentric.

Considering the references to surrealist art in this film, an artist who worked a lot with dolls was Hans Bellmer (1902-1975), who developed the “surrealist golem”, which became a central part of that artistic stage: the golem “is feminine, immobile and passive (...) a superficial image of a woman, which can be raped and must be broken, but with care because, as it is a mirror, you can fall inside and that is the end of your days. If you know how to handle it, it will be a good accomplice” (Pedraza, 1998, p. 113). These dolls were, and are, ideal muses, figures of fantasy, “the most diabolical doll in history was built by Hans Bellmer, being one of the beautiful nets that the imagination weaves to bewitch us with its flight” (Albiac, 1995, p. 239). Within this field of symbolic games, these gynoids are a proposal of femininity that this cultural product makes; that is, the automata are not treated as machines either in the laboratory or in the mode of representation, but are treated as women on screen, in the same way that the mode of representation uses the technical and linguistic mechanisms of cinema to grant female characters a (double) function of visual pleasure. In classical cinema, the staging was a

voyeuristic image, and in current cinema it adopts a more pornographic aesthetic. This is a result that in previous decades would have been unacceptable to premiere in a conventional screening room, but that today can be acceptable as long as it does not contaminate the majority of the screening or is excessively grotesque. The gender ideology present in this film offers a femininity destined to be looked at and a masculinity that possesses the look. To this we must add that, according to the narrative, female bodies are artificial, even if they are played by actresses, so the fictional pact consists of accepting that it is the machines (and not the women) who appear naked in several sequences, but in reality, they are actresses and not machines, as also occurs in other fictional stories¹⁴⁶.

A paradigmatic scene in this order of ideas is Caleb's entrance into Nathan's bedroom when he finds Kyoko, without any explanation, alone and naked on the bed. In front of her, there are some narrow and long closets similar to a box of dolls, as has been commented, or even similar to coffins, and Caleb opens them. In each closet, he finds a disconnected automaton, some with a complete body and others with only pieces of it; all are naked except one that wears a long-haired wig, dress and heels, and is like the famous Barbie doll, placed horizontally in its box. The doll, the automaton and their derivatives have welcomed contradictory and arbitrary symbolisms, such as the thin line between the living and the dead, "the animate and the inanimate" (Pedraza, 1998). These automatons (which, if they are not broken, are actresses) can be seen, remaining motionless with an organic and human appearance (the camera has even captured the tear moisture of the

¹⁴⁶ We think of stories like *Blade Runner* (1982), *Westworld* (2016-2022) or *Blade Runner 2049* (2017), unlike *I, Robot* (2004), *Robo-G* (2012) or the Japanese production project announced for 2021 but ultimately not carried out, called *b* with a script by Eric Pham, Tarek Zohdy and Sam Khoze, also a producer, and starring the real-life gynoid Erica.

eye), and they can only function (as well as live) if the creator wishes it¹⁴⁷. At certain moments, the pace of the action in this scene slows down and the exhibitionism of these bodies does not contribute anything to the plot line, which ends up being a moment of erotic contemplation, something that “is due to Garland’s [the director’s] shots, which slowly travel through their anatomy” (Sahagún, 2016, p. 175). This also happens when Ava and Kyoko meet before killing Nathan and there is a strange and disturbing sequence with a kind of pseudo-erotic moment between them while they plot. The automata are presented as “phantasmagorical objects” (Mulvey, 1975) of desire and denial shown in full nude that will be looked at from the three types of gaze defined by the author: profilmic (production team), intradiegetic (Caleb and Nathan) and receptive (spectators). Focusing on the intradiegetic, it comes to legitimize the position of dominance and control of the human over the machine. In fact, it is through the discovery of the closet that Caleb realizes Nathan's desires and intentions regarding the creation of artificial intelligence materialized in his female creations. The scene is still a dark and mystical moment where Caleb becomes an active controller of the gaze and the automata can do nothing but be unplugged.

Another scene worth highlighting is the moment when Ava enters the bedroom and discovers that the other machines, unlike her, have skin on the rest of their bodies, so she decides to put it on and wear the Barbie-automaton dress. Meanwhile, Caleb curiously observes through a glass in a parallel room how Ava reaches full human form by covering her metallic body structure with artificial skin. For Morales, this scene is revealing because he considers it to be the final touch to the film's intertextuality with the Creation of the world in the Bible, since he sees an ascension to the "human level" on this seventh

¹⁴⁷ Something similar to what happens in *The Peripheral* (2022-) with Flynne Fisher, who, despite being human, is controlled by people of higher status who inhabit the parallel reality of the video game she plays because they pay her for it and she needs the money.

day (it is also observed when Ava happily climbs some narrow stairs, like a cervix, before fleeing, and looks around, happy to have been born), so Ava would have just been physically created. The author highlights simulation, “it is a common feature and a goal of artificial intelligence, as well as for the design of robots” (Morales, 2020, p. 139):

La reflexión de su imagen en el gran ventanal del aparador (...) indica esa especie de ascenso. Antes de abandonar la casa (...) se coloca la piel sintética de las otras ginoides, se viste y se pone una peluca (...). Su figura muestra el cristal del aparador hace alusión a la evolución y la simulación, que le permiten pasar por una entidad humana (Morales, 2020, p. 145).

This scene is paradigmatic to be analyzed from the visual pleasure. Caleb's voyeuristic gaze will stop the narrative flow with some subjective shots (added to the previous ones), since his ideal of a woman has become flesh. Mulvey explains through Lacanian conceptions the process of narcissistic identification understood as "the identification of the ego with the object on the screen through the spectator's fascination with and recognition of his fellow man" (Mulvey, 1975, p. 4). The author highlights that the dichotomy between voyeurism (sexual instinct) and narcissism (ego libido) is crucial in terms of the pleasure of the gaze, and explains that the presence of women in the film is also (relatively) a cause of anguish, since men would feel threatened due to their lack of a penis because it would imply a threat of castration and would be a displeasure. “The meaning” of the doll/automaton bodies is “sexual difference, the absence of a visually verifiable penis” (Mulvey, 1975, p. 6). To avoid this symbolic castration, there are several escape routes in cinema. The first immediate one in this case is to make the body like this, without ambiguity or neutrality. The second, more general, is to undervalue or protect the female character by a male subject, thus compensating for her threat by treating her as a

weaker being. Caleb was absolutely impressed with Ava on the first day, but, little by little, as he declares, he counteracted her, wanting to believe that she was a fragile being, this being the main reason that led him to the final disaster, as already argued.

The film uses a range of cinematic mechanisms to exploit or fragment the female body, which Mulvey sees as a way of demystifying and calming male anxiety. In classical cinema, these mechanisms were staged through certain types of framing, the clothing that covers the bodies of the automatons or the way they are illuminated, but *Ex Machina* (2015) also uses the special effects typical of contemporary science fiction. The fragmented body of the automatons is not cut by shots but, within the film, in a physical way, which is why we see bodies split in half, missing limbs or heads, etc. That is, the body elements are shown through close-ups, something that in classical cinema happened with close-ups of parts of the actresses' bodies. In the process of reception by spectators, the fact that they are machines makes it empirically possible to fractionate these bodies in a free will of desire, as “toys in the strictest sense of the word, a superficial image of woman, which can be violated and must be broken” (Pedraza, 1998, p. 113). The bodies of the automatons are “deformed, mutilated, atrophied, multiplied and demultiplied” in a display of cruelty because “it makes visible the force that presides over the organic structure of the flesh” and of horror because “the expressiveness of these operations is perverse” (Pedraza, 1998, p. 119).

4.4.9. The construction of racial markers in the automata and the final conclusions

As has been explained, the characters in this film relate to each other through strong power relations; stratifications greatly condition the actions in this film. For example, the

relationships between Nathan (boss) and Caleb (employee), Caleb and Ava in a heteronormative relationship, Nathan and Ava due to their “father-son” relationship, etc. Likewise, the “racial” question is present throughout the discourse and determines, firstly, the positions to which the different gynoids are confined according to their skin colour and features, and secondly, the quality of their robot model, a rather scandalous fact. Furthermore, the racial mark affects only the automata (the women), and not the humans (the men), as will be discussed below.

In the film, we see how Ava was chosen to be white, as this is the highest artificial intelligence to date that brings together the scientific advances in the history of humanity. Given all the morphological possibilities that exist in the world, it is likely that the director of the film opted to represent her as *white* because of the neutral, raceless value that she has in Western discourse. Considering that the other forms are catalogued and identified as such (Asian, black...), technically, the white one would also fall under this classification model. However, only some body forms continue to be marked. Those other than the white one are those that remain inscribed, and due to this marking, this differentiation, they are given a symbolic value of metaphysical “lack”. But the racial mark is not what condemns these machines to be at different levels of subordination within the laboratory, because the condition of “gender” is what “intersects with racial and “ethnic” modalities (...) of discursively constituted identities” (Butler, 1990, p. 49). The racial condition does not condition them less, but rather they feed back on each other: “can we conclude that this [sexual] difference shapes the individual more deeply than other constitutive social forces, such as racial conditions (...)?” (Butler, 2004, p. 26). The answer is yes.

After this cultural scan, it is easier to understand why the film director has considered Ava/white a model of automaton superior to the others, in Nathan's words: “I consider

Ava an evolution.” Likewise, the subaltern discourse (Spivak, 1988) determines the stratification of races in this order: “black/Asian/Asian-white/white.” The other two categories are based on skin color, but Asian refers to a geographical area, that is, to possessing historically original Asian features, which reveals the xenophobia of the term if used negatively. The first automaton is black and seems to be the one that functions the worst and cannot perform absolutely any task, nor walk, in addition to being the only one that has a head, but no face¹⁴⁸, leaving a metal skull exposed.

The second model is Asian and can-do tasks, but she does not reason and ends up self-destructing in the failed attempt to get out. There are also other Asians who are locked in and shut down. The third model is Kyoko, the white Asian who, like many times in racial discourse, the racialized woman has been forced to be a sexual partner. In fact, Kyoko¹⁴⁹ is usually dressed in a short, short-sleeved dress, heels, makeup, Japanese-style hair and painted nails, when not, she is naked with skin, as Caleb found her in bed. Therefore, in this sense, the director of the film is not at all original, since he has been copying historically dictated racial and gender stratification, as taught to us by the subaltern discourse.

Creating the character of Kyoko and treating her like this was not a positive idea. In fact, she is the only automaton that shows feelings, as will be seen later, and she provokes even greater empathy towards her. In the sequences where she appears, Kyoko resembles a manageable doll, showing herself as a mere toy for Nathan: “From the guy who messes

¹⁴⁸ Questions of the face, the visage and its relationship to identity are a key theme in dream and science fiction cinema, for example, in *Abre los ojos* (1997) (Robertson, 2000; Madrid, 2022).

¹⁴⁹ As a detail, it should be added that Kyoko is played by Sonoya Mizuno, a British model and dancer of Japanese descent, *Ex Machina* being the second film in which she participates. On the other hand, Ava is played by Alicia Vikander, a more experienced Swedish actress known in the Swedish acting world for being the daughter of Maria Fahl, who was a theatre actress, and for having managed to participate in important productions since the beginning of her career.

around with a doll, he moves on to the man who plays with a doll like a girl plays with Barbie, and from there to the man given over to a pathetic game with himself or, if you like, with the woman he himself creates” (Pedraza, 1998, p. 98). Kyoko is also not set up to speak, as she is an actress who has no lines in the script, her voice is not heard, and although she is occasionally seen listening to and understanding what humans say (even taking actions such as meeting Ava before murdering Nathan and carrying the knife), she cannot stop herself from doing actions she has been programmed to do because she is unable to be in control of herself. To illustrate, she “has sex” or makes advances on every human who approaches her and automatically dances when she hears music (in fact, Sonoya Mizuno, a dancer and model, was chosen to play her). For this reason, she is known to “have sex” with Nathan and later, kill him. The image of Kyoko in the short dress and walking sensually while carrying a knife to kill Nathan is disturbing and unsettling, like all the evil dolls in the movies.

During the two gynoids’ escape attempt, Nathan hits Kyoko on the chin, causing her skin to fall off, but quickly disconnects and falls to the ground. Neutralizing her, therefore, has been very easy. This can be read as a reflection of Hollywood’s tendency to exclude Asian women from prominent roles or to represent them as “destined to be used and discarded” (Nishime, 217, p. 31). Instead, Nathan hits Ava hard with an iron bar and breaks her arm, leaving her with only one arm and loose wires in the other, something that, surprisingly, does not affect her at all. In fact, Ava is conscious, looks at herself, gets up, finishes killing Nathan, and then repairs herself. It is evident that these two robots are not equal. This communicates that Kyoko is simply a lower quality automaton and an inferior model. Likewise, Ava is the only one who achieves freedom without suffering any real damage to her body.

Once again, we see another example of race being a discursive category to stratify these gynoids, actresses, women, when Ava goes to the closet of disconnected gynoids to choose one and remove her arm, skin, and nipples to put them on herself (not the face and facial features, because she already has one - unlike the black gynoid). Ava is quickly covered in skin (she is the actress without the special effects of Human Body Tracking¹⁵⁰), and suddenly, she is thinner and has smaller breasts. All her body parts have been chosen from another Asian gynoid, and not from the black one. Is a robot aware of the importance of homogeneity in skin color for the construction of an image that is easily integrated and intelligible in a specific social order? Is it necessary to have a unified skin color? Should this concern a gynoid who will later dress? Ava seeks to normalize her skin tone with the intention of self-disciplining her body before going outside, configuring a classic white woman, without ambiguities, not mixed-race, not racialized. Likewise, Ava is the only automaton that does not appear disconnected at any time, while the others are disconnected most of the time, except for Kyoko who, being a superior model to the rest, but inferior to Ava, is only disconnected in the final stretch and does not achieve freedom. Neither Ava nor Kyoko appears with their bodies fragmented or placed in the “doll boxes”. In this way, androids have been “racialized” and a topography of race has been fulfilled, in other words, they have been shown to be structurally subordinated and marginalized, since “being “racialized” is represented as an interpellation with profound psychic effects” that make up “a socially articulated imaginary, in the specular production of racial expectations, in the visual distance and functioning of the racial signifier” (Butler, 2004, n. 11, p. 369).

¹⁵⁰ *Ex Machina* was made without chroma key screens or tracking markers during filming, so the actresses were always on set with live action filming, which required a great deal of Human Body Tracking work in post-production (Failes, 2015).

Now, let's look at the treatment of the men in the film. There are also morphological and "racial differences" between Nathan and Caleb, if you look closely. Their bodies are not the focus of attention in any shot, they are not completely naked, the naked parts of their bodies are not shown in illuminated shots and their exotic, non-normative features are not shown in any close-up, as is the case with the actresses' nudes, or with Kyoko's face and eyes, for example, so it is more difficult to appreciate them¹⁵¹. Their "racial" characteristics are not hidden or disguised, basically, the technical script has not obsessively focused on the details of their bodies, they do not wear hairstyles typical of their places of origin nor do they have proper names with references to them. The actor who plays Nathan is of multiracial origin, mainly Guatemalan Cuban and anthropologically short, robust, dark and with a slightly brown complexion. The actor who plays Caleb is Irish, red-haired and very fair-skinned, but he dyed his hair blonde for the role. As a result, he looks like a British actor, having neutralized an Irish characteristic that is almost part of the cultural identity (Eupedia, 2020). In any case, throughout the film these details are not striking and only affect a gender issue, that is, the gynoids.

Race is a social construct and greatly influences visual perception in the reception processes, in cinema and in different areas of life. Not being *racialized* helps men achieve the value of "human" in film discourse, since:

Los términos que nos permiten ser reconocidos como humanos son articulados socialmente y son variables (...) los mismos términos que confieren la cualidad de "humanos" a ciertos individuos son aquellos que privan a otros de la posibilidad de conseguir dicho estatus (Butler, 2004, p. 14).

¹⁵¹ The actor who plays the character of Nathan is Óscar Isaac Hernández Estrada, of Guatemalan Cuban origin. The actor who plays Caleb is Domhnall Gleeson, of Irish origin.

The difference in status between Nathan and the gynoids is determined, among other things, by *race*, as a constitutive social force. In traditional discourse, “no one who is not a ‘man’ in the masculine sense is a human, suggesting that both masculinity and racial privilege reinforce the notion of the human” (Butler, 2004, p. 29), but the power relationship between the two men goes against this logic. So the racial issue does not affect Nathan’s or Caleb’s position within the topology of the discourse.

At this point, it must be understood that this film does not really provide a reflection on the value of the machine in relation to the human being, but rather the value of women in relation to men. That is to say, the threat of the machine is relatively implausible. A robot that would get out of control in real life would hardly be created, starting with the lack of techno-scientific capabilities. The creation of automatons is an excuse, an artistically acceptable way of sending these patriarchal messages. In this line, it is explained that making a gender reading implies making a racial reading because both categories are closely linked. In current Western societies, some communities have improved their situation in recent decades, but they do not rise at the same rate as men in the economic, political or cultural aspect, but rather they continue to be more conditioned by the patriarchy within these communities or by society as a whole than by being racialized. Even the advances of developing countries do not benefit them in many cases. Therefore, race is a mark of weight in them, but not so much in their male counterparts.

Within this film, two existences are symbolically created: the Human and the less-Human/non-Human. Nathan prevents the gynoids from being free and from acquiring the status of Human. In the words of the character to Caleb: “Ava does not exist in a vacuum like you and I.” If *gynoids* are replaced by *women*, it can be better visualized. In this way, Nathan establishes the norms that determine the conception of the human model that is

included in the sphere of participation in political deliberation. Within the film discourse, for example, Nathan has not been marked with any kind of racial categorization, something that has occurred with actors like him in the cinema of previous decades, despite the fact that the morphological differences in his body are visible, which shows that the automatons have “race” because the film discourse has inscribed this mark on them, showing that race is not a fact determined by corporal or biological issues, but a discursive category, a political fiction. The importance and obsessive fixation on the bodies of actresses, of women in film representation and in society in general, is another factor that contributes to explaining this phenomenon. What is more, current cinema continues to offer these models, since the world is saturated with content, and the digital turn has simply multiplied these forms of representation (Harvey, 2022).

It is worth recognising the relevant psychic exercise that the film carries out, probably without having planned its long reach, since it can be used as an experiment on the social perception of race, although this was probably not the director’s intention. In an interview with the director, Alex Garland, given to *Cinematic Essential* in April 2015, when asked about the presence of the racial issue in his film, especially in Kyoko, the director recognises the problematisation that it implied, but declares that he did it unconsciously or “out of stupidity”, but that it must be taken into account that, after all, “Kyoko is not Asian”. This statement can be interpreted as Garland saying that, because the actress who plays Kyoko is Japanese and that she was playing a gynoid in this film, any problematic representation in relation to race should not really be a problem, since the character played by Sonoya Mizuno is not a human being, but an automaton. She justifies it in the same way that the full nudity of the women in the closets was achieved during filming, under the pretext that they are gynoids: “The viewers’ gaze also contains that nuance of fascination with the humanoid” (Sahagún, 2016, p. 175). Sharon Chang, in a later article,

considers that the statements are a classic symptom of “the white man’s voluntary ignorance”, since race is a sociopolitical construction and assigned by power, so the condition of automaton does not elude Kyoko from being Asian (Chang, 2015).

V. CONCLUSIONS

The discursive analyses carried out on the films *Metropolis* (1927), *The Stepford Wives* (1975), *The Stepford Wives* (2004) and *ExMachina* (2015), emblematic in their genre, support the initial hypothesis that science fiction films whose plots include the creation of female artificial life function as a synthesis of multiple texts and elements that make up their discourse. The different films dedicated to the creation of gendered artificial life maintain similarities between them. Perhaps one of the most significant is that in all the films there are those harmed by the dangers implied by the lack of machine control, which creates a technophobia in the face of the threat that the human being will be destroyed or replaced by other types of sinister natures, another influence that has been perpetuated since the cinema of its origins. The uncertainty of the unknown, which inspires more fear than confidence, is used as a device to maintain a patriarchal power structure, regardless of the production period. But also significant differences that invite us to reflect on the notion of normality, in terms of biopower.

In relation to the influence that early science fiction films have had on the film tradition of creating artificial life during the 20th and early 21st centuries, this research has generated results that were superior to those anticipated. The complex interrelation established between the stories studied and their production conditions, from their origins, has allowed us to detect that, in the 21st century, as in primitive science fiction and fantasy cinema (*A Trip to the Moon* (1902) and *The Electric Hotel* (1908)), technology continues to be understood as an evolutionary variant of the old management of natural resources by men, so that Nature/Technology represents the adaptation of archaic values to the new technological era in the West. However, none of the films analyzed is control of technological development as a collective activity, since it is centralized in the figure or

figures of greatest authority in space. The lack of control over robotics and biotechnology entails serious problems for the protagonists, such as the loss of freedom or life, which turns these imaginary worlds into authentic dystopias.

As biopower theory suggests, the notion of normality varies depending on who holds power. On the one hand, in films where the scientist loses control over the machine and it begins to act autonomously or the biotechnology implemented in the population is deactivated, chaos arises and there is a need to return to order. These situations seem to function as warning messages to the population about what can happen if some elements of reality are no longer in the normative order (as occurs in *Metropolis* (1928) and *Ex Machina* (2015)). On the other hand, in films where the main role is played by female characters without sexist thinking who are threatened by technopatriarchal control, two types of results are contemplated. When there is resolution (as we see in *The Stepford Wives* (2004)), the protagonist focuses on breaking with technocracy and collectivizing knowledge and the use of technology; When there is no resolution because the protagonist does not achieve her goal (in *The Stepford Wives* (1975)), a dystopia is presented, and she is replaced by an automaton.

The configuration of the characters, reinforced by the staging, the narrative structures and the composition of the image, show that there are differences in the story and in the aesthetics of the films. When the protagonists are male, the characters obey the Greimasian distinction of subject-object, with women or the feminine (artificial) being identified as the actant-object and men as the subject, (or as the princess who must be rescued by the heroes, using Propp's terminology). The latter are the bearers of the action, within the enneagram of power relations between men, always in contrast to the feminine. However, when the protagonists are female, the characters do not strictly obey this

distinction since in these cases they would be the bearers of the actions and are threatened by patriarchal technologies. Another notable difference is that, in films starring men, the bodies of artificial women are represented with nudity (frequently with long shots and detail), which responds to the male gaze model (Mulvey, 1975) which, in turn, highlights the central position of the male hero, both in relation to his capabilities and the suffering caused by the artificial feminine. In contrast, films with female protagonists do not employ this technique of visual pleasure, since they do not resort to the objectified or fragmented display of the bodies of human women or robots.

In these film representations, the relationship between humanity and technology is determined by the sexual division, since in the films there is a tendency to relate women with their technological intervention or imitation. Since the beginning of science fiction cinema, the creation of automata, and therefore of technology that can be threatening to humans, has been embodied in the form of women (in addition, they strive to mark bodily differences). This creation is the result of a gender technology whose manufacturing process we can observe in the laboratories represented in the films, that is, in the context of the film; therefore, the creation process forms a metadiscourse in the film.

In this line, the film discourse has shown the feminine and the masculine as analogies of this social division, showing that the maintenance of this structure depends on the permanence of the distribution of patriarchal discourses that function as gender technologies in our society. In no film does technology or robots enjoy autonomy and are part of the common sense of the communities represented that they must be controlled. Therefore, if technology is presented as a form of subordination to humanity and said technology adopts feminine psycho-corporal forms, women are presented as a form of subordination to men. In this way, the parallelism between the (non) emancipation of

women and machines is observed as a constitutive element, also of those speculated by cinematic science fiction since the beginning of the 20th century.

In all the films, robotics or biotechnology serve to produce feminine bodies and gender technologies, especially the latter, since they literally function as a biopolitical mechanism that creates an apparent naturalness and primacy of gender. In the four narratives, artificial women have been constituted and used in order to establish relations of exploitation between both opposite poles. Technological progress within the imagery of science fiction also applies to the technologies invented to carry out said exercise. At first, robots are created, and the real woman disappears, as in *The Stepford Wives* (1975), but in *The Stepford Wives* (2004) they are turned into cyborgs with microchips and cosmetic surgery, which shows a greater optimization in the processes of colonization of the body. Which is a paradox, because the term cyborg was invented with the aim of improving the living conditions of the entire population through the collective empowerment of technology.

Despite the century-long gap between *Metropolis* (1927) and *ExMachina* (2015), there is no significant evolution in the representation of the feminine as mechanical, artificial and sinister, nor in the role played by male characters within this universe of creation of female life.

On another note, and linked to the study of racial issues as one of the secondary objectives, it is worth mentioning that the results obtained may be surprising. The analysis of the discourse and the contextualization of the works allows us to identify an evolution in terms of the introduction of race as a new biopolitical device of control in the representation of artificial life. If in *Metropolis* (1927), in *The Stepford Wives* (1975) and in *The Stepford Wives* (2004) it is a practically absent factor, in *Ex Machina* (2015), the

most modern film, an open technological exercise of “racialization” is carried out, which determines the quality of the automata. However, this does not affect the position of the male characters. This can be interpreted as one of the advances and improvements resulting from the integration and living conditions of immigrant minorities, especially women, something that also gives rise to reactionary responses from the male characters in the film representation.

The discursive analysis from a gender perspective shows that racial and gender marks cannot be treated as simple analogous social categories, since, although both issues are identified as tools of inequality, it does not mean that they function in the same way because, as J. Butler would say, these categories always act as a background for each other and are articulated more forcefully by resorting to each other. Both serve as axes of power relations that shape identity in a system of stratification that causes the sexualization of racial norms. Therefore, it is impossible to address the racial marks inscribed in automata by separating them from the condition of “gender” since these are political and cultural intersections in which gender is constantly produced and maintained. The analysis of *Ex Machina* (2015) has found that the feminine, gender, overlaps and affects to a greater extent on the subjective level, and it is not race that has priority over gender, coinciding with Gayatri Spivak.

Along these lines, it is observed, as an unexpected result, that as the films approach the present and the film discourses employ more modern mechanisms in their representation, the hierarchical values hidden in their construct remain afloat. This is related to another of the objectives of the study, which is to evaluate to what extent neoliberal dynamics are linked to the maintenance of a patriarchal social order and even if technological progress favors its perpetuation in the context of a globalized biopolitical framework. Again, this

objective has yielded unpromising results. Frequently, science is used to perfect and economize control processes with efficiency and immediacy and is not related to sociocultural transformation. The true potential of science is reserved for the elites and the defense of their interests, leaving it to convenience and to generate new market lines, such as data collection, and the sale to the population of electronic devices and applications with a technology much inferior to that available to corporations. This leads to loss of privacy and ignorance of the data provided, for example, as seen especially in *Ex Machina* (2015).

VI. BIBLIOGRAFÍA

- Abraham González, C. (2005). *Borges y la ciencia ficción*. Quadrata.
- Adán, C. ([2003] 2006). *Feminismo y conocimiento: de la experiencia de las mujeres al cibernauta*. Spiralia Ensayo.
- Adorno, T. W. (2004). *Teoría estética*. Akal.
- Adorno, T. W. (2008). *Crítica de la cultura y sociedad I*. Akal.
- Aguilar, T. (2016). Del híbrido griego al cyborg. *Daimon Revista Internacional de Filosofía*, 177–186.
- Agamben, G. ([1995] 2006). *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida I*. Pre-Textos.
- Agamben, G. ([1999] 2008). *La inmanencia absoluta*. En F. Lebenglik (Ed.), *La potencia del pensamiento: ensayos y conferencias*, 45-67. Anagrama.
- Agamben, G., & comp. (1996). Violencia y esperanza en el último espectáculo en Lecturas 1 y 2. En *Situacionistas: Arte, política, urbanismo*, 123-145. Museu d'Art Contemporani y Actar.
- Agrawal, A. (1997). Gendered Bodies: The Case of the 'Third Gender' in India. *Contributions to Indian Sociology*, 31 (2), 273–297.
- Albiac, G. (1995). *Caja de muñecas*. Destino.
- Alonso, A. y Arzo, I. (2002). *La nueva ciudad de Dios: un juego cibercultural sobre el tecno-hermetismo*. Siruela.
- Althusser, L. ([1970] 2008). *La filosofía como arma de la revolución*. Siglo XXI editores.
- Amorós, C., y de Miguel, A. (Eds.). (2019). *Teoría feminista, de la ilustración a la globalización*. Minerva Ediciones.
- Amorós, C. (1994). *Mujer, participación y cultura política*. Ediciones de la Flor.
- Amorós P., C. (2005). Crítica a la identidad pura. *Debats: Revista de cultura, poder i societat*, 89, 62-72.
- Acosta M., (2008). De la cultura popular a la cultura de masas: perspectivas desde la teoría crítica. *XLIX Jornadas de Estudios Americanos*, 3, (5).
- Ariza, L. M. (2018). *¡Vigilen los cielos! La filosofía de la ciencia ficción*. Arpa.
- Aumont, J. (Jacques), & Marie, M. (Michel). (1990). *Análisis del film* (1a ed.). Paidós.
- Bacon-Smith, C. (2000). *Science Fiction Culture*. University of Pennsylvania Press.
- Bakhtin, M. M. [1974] (Mikhail M., Conroy, C., & Forcat, J. (1998). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de François Rabelais* (1a ed. en "Ensayo"). Alianza.

- Barceló, M. (1990). *Ciencia Ficción. Nueva guía de lectura*. Nova.
- Barceló, M. (2008). *La ciencia ficción en los medios audiovisuales*. Editorial UOC.
- Barceló, M. y Sanromà, M. (2008). *La ciencia ficción y El Big Bang*. Editorial UOC.
- Baudrillard, J. ([1981] 1994). *Simulacra and Simulations*. University of Michigan Press.
- Bauman, Z. ([2005] 2013). *La vigilancia líquida*. Espasa Libros.
- Bazin, A. (1990). *¿Qué es el cine?* (2a. ed.). Rialp.
- Berger, J. (2000). *Modos de ver*. Editorial Gustavo Gili.
- Benjamin, W., ([1935] 2021). *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica. Y otros ensayos sobre arte, técnica y masas*. Alianza Editorial.
- Bonino Méndez, L. (1998). “Micromachismos, la violencia invisible”. Versión ampliada presentada en *Jornadas sobre Hombres e Igualdad en Universidad de Zaragoza*. Versión original publicada en Libro de ponencias de primeras *Jornadas sobre Violencia de Género*, Dir. Gral valenciana de la Mujer, 25-45, y en *The European Profeminist men’s Network*, N°1, Bruselas, C&S.
- Bonino Méndez, L. (2002). Masculinidad hegemónica e identidad masculina. *Dossiers feministes*, 6, 7-36.
- Bonino Méndez, L. (2014). Micromachismos. *Mujer pública. Revista de intercontinental de discusión feminista*. 8, 119-145.
- Booker, K., y Thomas, A. (2010). *The Science Fiction Handbook*. Wiley-Blackwell.
- Boruzkowski, L. A. (1987). The Stepford Wives: The re-created woman. *Jump Cut: A Review of Contemporary Media*, 32, 16-19.
- Bouchard, G. (1992). Le rôle des imágenes du futur dans la pensée féministe. *Les Cahiers du GRAD*, 6, 1-6.
- Bourdieu, P. (2000). *La dominación masculina*. Anagrama.
- Branciforte, L., & Orsi, R. (2007). *De la mística de la feminidad al mito de la belleza*. Arcibel.
- Branigan, E. (1975). Formal Permutations of the Point-of-View Shot. *Screen*, 16, (3), 54-64.
- Bro, W. L. (2023). *Bodies for Profit and Power: Science Fiction and Biopolitics*. Editorial McFarland.
- Burns, M. (2003). Interviewing: Embodied Communication. *Feminism & Psychology*, 13(2).
- Burch, N. ([1981] 1991). *El tragaluz del infinito: contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico*. Cátedra.
- Butler, J. ([1990] 2007). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Paidós.

- Butler, J. ([1993] 2002). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Paidós Ibérica.
- Butler, J. ([1997] 2001). *Mecanismos psíquicos del poder. Teorías sobre la sujeción*. Cátedra.
- Butler, J. ([2004] 2006). *Deshacer el género*. Paidós Ibérica.
- Calvo Martínez, T. (2018). Prometeo, divinidad civilizadora. *Gazeta de Antropología*, 34(2), artículo 02.
- Campbell, J., Hernández, L. J., & Negrete Martínez, D. (2014). *El héroe de las mil caras : psicoanálisis del mito*. Fondo de Cultura Económica.
- Canet, F., & Prósper, J. (2009). *Narrativa audiovisual : estrategias y recursos*. Síntesis.
- Cano, J. (2018). El cerebro no binario. *Mujeres con ciencia*.
- Carmona, R. (1991). *Cómo se comenta un texto filmico*. Madrid: Cátedra.
- Carrasco, R., García, M., & Martínez, F. J. (2015). Science Fiction and Bodies of the Future: Alternative Gender Realities in Hollywood Cinema. *Journal of Futures Studies*, 20(2), 67-80.
- Carrasco C., R. (2003). *New heroes on screen, propotypes of masculinity in contemporary science fiction cinema*. Universidad Pontificia de Salamanca.
- Casetti, F., & Di Chio, F. (2007). *Cómo analizar un film* (1a ed. en la col. Comunicación Cine). Paidós.
- Castells, M. (2001). *La galaxia Internet*. Plaza y Janés.
- Ceballos, A. (2007). Gay men only, please! The "performance" of gay identity in Terrence McNally's Love! Valour! Compassion!. *Revista de Estudios Norteamericanos*, 12, 39-55.
- Chatman, S., & Fernández Prieto, M. J. (2013). *Historia y discurso : la estructura narrativa en la novela y en el cine*. RBA.
- Ciappi, S. (2006). *Periferias del Imperio: poderes globales y control social*. Pontificia Universidad Javeriana.
- Clayton, J. (2013). The ridicule of time: science fiction, bioethics, and the posthuman
- Clúa Ginés, I. (2008). “¿Tiene género la cultura popular? Los estudios culturales y la teoría feminista.” En I. Clúa Ginés (Ed.), *Género y cultura popular* (pp. 23-45). Edicions UAB.
- Clúa Ginés, Isabel (2008) “¿Tiene género la cultura popular? Los estudios culturales y la teoría feminista”. Novell, Noemi “El cine de ciencia ficción: un enfoque en la diferencia”. Martín, Sara “De padre a hijo: la transmisión del discurso patriarcal en el cine de Hollywood (1977-2077)”, en Clúa Ginés, Isabel (eds.) *Género y cultura popular*. Barcelona, Edicions UAB.

- Creswell, J. W. (2017). *Research Design: Qualitative, Quantitative, and Mixed Methods Approaches*. SAGE.
- Criado, M. (2013). La Vita Christi de Sor Isabel de Villena y la teología feminista contemporánea. *Lemir*, 17, 75-86. Hanover College.
- Cobo, R. (1995). *Fundamentos del patriarcado moderno: Jean Jacques Rousseau*. Cátedra.
- Conrad, D. (2011). Archive: Femmes Futures: one hundred years of female representation in sf cinema. *Science Fiction Film and Television* 4(1), 79-99.
- Copeland, B. J. (2006). *Colossus: The Secrets of Bletchley Park's Codebreaking Computers*. Oxford: Oxford University Press.
- Cornea, C. (2007). *Science Fiction Cinema: Between Fantasy and Reality*. Edinburgh University Press.
- Cox-Palmer-White, E. (2021). *The biopolitics of gender in science fiction: feminism and female machines*. Routledge.
- Creed, B. (2009). The future of evolution: science fiction, deep time and alien species. En *Darwin's Screens: Evolutionary Aesthetics, Time and Sexual Display in the Cinema*. Melbourne University Press.
- Daly, M. (1978). *Gyn/Ecology: The Metaethics of Radical Feminism*. Beacon Press
- de Beauvoir, S. ([1949] 2005). *El segundo sexo*. Cátedra.
- de Lauretis, T., y Mayorga, S. (1992). Repensando el cine de mujeres Teoría estética y feminista. *Debate Feminista*, 5, 251-277.
- de Lauretis, T. ([1987] [1989] 2000). *Diferencias: Etapas de un camino a través de feminismo*. Horas y HORAS.
- de Lauretis, T. ([1984] 1992). *Alicia ya no*. Cátedra.
- de Lauretis, T. ([1986] 1991). "Feminist Studies/ Critical Studies: Issues, Terms and Contexts". En T. de Lauretis (Ed.), *Feminist Studies/Critical Studies*, 1-19. Indiana University Press.
- Debord, G. (1967). *Sociedad del espectáculo*. Ediciones Naufragio.
- Denworth, L. (2017). ¿Existe un cerebro femenino? *Investigación y Ciencia*, 494.
- Dixon, W. W., & Foster, G. A. (2008). "The Invention of the Movies". En *A Short History of Film*, 1-27. Rutgers University Press.
- Doane, M. A. (1990). "Technophila: Technology, Representation, and the Feminine". En M. Jacobus, E. Fox Keller, & S. Shuttleworth (Eds.), *Body/Politics: Woman and the Discourse of Science*, 163-176. Routledge.
- Doane, M. A. (1990/1982). *Film and the Masquerade: Theorizing the female spectator*. En *Issues in Feminist Film Criticism*. Indiana University Press.

- Doležel, L. ([1998] 1999). *Heterocósmica: ficción y mundos posibles*. Arco Libros
- Dunn, K. C. (2014). "Pussy Rioting". *International Feminist Journal of Politics*, 16(2), 317–334.
- Eagleton, T. ([1976] 1997). *Ideología, una introducción*. Paidós Ibérica.
- Easthope, A., y McGowan, K. (Ed.) ([1992] 2004). *A Critical and Cultural Theory Reader*. University of Toronto Press.
- Easthope, A. (Ed.). (1993). *Contemporary Film Theory*. Longman.
- Elliot, J. (2008). Stepford USA: Second Wave Feminism, Domestic Labor, and the Representation of National Time. *Cultural Critique*, 70, 32-62.
- Estévez, J. M., & Estévez, M. (Eds.). (2008). *Escritoras y pensadoras anglosajonas: otras voces y otras lecturas (siglos XVII al XX)*. Arcibel.
- Estrada, S. (2011). Two Spirits, Nádleeh, and LGBTQ2 Navajo Gaze. *American Indian Culture and Research Journal*, 35 (4), 167–190.
- Evansi, E. (2015). The Politics of Third Wave Feminisms: Neoliberalism, Intersectionality, and the State in Britain and the US.
- Fausto-Sterling, A. ([2000] 2006). *Cuerpos sexuados. La política de género y la construcción de la sexualidad* (A. García Leal, Trad.). Melusina.
- Federici, S. (2010). *Calibán y la bruja*. Madrid. Traficantes de sueños.
- Fernández, J. (2004). *Cuerpos desobedientes*. Edhasa.
- Fernbach, A. (2000). The Fetishization of Masculinity in Science Fiction: The Cyborg and the Console Cowboy, *Science Fiction Studies*, 27 (2)
- Fischer, D. (2000). "A Brief History of Science Fiction Films". *En Science Fiction Film Directors, 1895–1998*, 1-45). McFarland.
- Flores Morador, F., & Cortés Vásquez, J. (2016). “Los nuevos movimientos sociales, el uso de las TIC y su impacto social. Revista Latina de Comunicación Social”, 71, 398-412.
- Flynn, S. (2016). Ambiguous Bodies, Biopower and the Ideologies of Science Fiction. *Analyses/Rereadings/Theories Journal*, 4(1), 25. University of the Arts, London.
- Fons, V., Piella, A., & Valdés, M. (2010). *Procreación, crianza y género. Aproximaciones antropológicas a la parentalidad*. Barcelona: PPU – Promociones y Publicaciones Universitarias S.A.
- Francis V. (1996). Guiones modelo y modelos de guión. Argumentos clásicos y modernos en el cine. Ediciones Paidós Ibérica, S.A.
- Francisca R. F., & Josep P. R. (2020). Aporofobia, segregación y descenso a los infiernos.

- Fraser, N. (2012). "Feminism, Capitalism, and the Cunning of History: An Introduction". *Fondation Maison des sciences de l'homme*, 17.
- Freedman, C. (1987). *Science Fiction and Critical Theory*.
- Freedman, E. B. (2002). *No Turning Back: The History of Feminism and the Future of Women*. New York: Ballantine Books.
- Freedman, E. B. (2003). *No Turning Back: The History of Feminism and the Future of Women*. Ballantine Books.
- Friedan, B. (1963). *The Feminine Mystique*. Norton & Company
- Frost, A. (2013). *Science fictional: the aesthetics of science fiction beyond the limits of genre*.
- Foucault, M. ([1997] 2000). Clase del 17 de marzo de 1976. En *Defender la sociedad. Curso en el Collège de France (1975-1976)* (F. Ewald & A. Fontana, Eds.; H. Pons, Trad., 123-145). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Foucault, M. ([1976] 1998). *Historia de la sexualidad I-la voluntad del saber* (U. Guiñazú, Trad.). Madrid: Siglo XXI.
- Foucault, M. ([1994] 1999). *Estrategias de poder - (1971-1977)*. Paidós Ibérica.
- Foucault, M. ([1981] 2008). *Tecnologías del yo, y otros textos afines*. Paidós SAICF.
- Foucault, M. (1980). *Microfísica del poder*. Las Ediciones de La Piqueta.
- Foucault, M. ([2004] 2007). *Nacimiento de la biopolítica. Curso en el Collège de France (1978-1979)* Fondo de Cultura Económica.
- Foucault, M. ([2004] 2006). Clase del 17 de marzo de 1976. En *Seguridad, territorio, población. Curso en el Collège de France (1977-1978)* (M. Senellart, Ed.; H. Pons, Trad., 89-123). Fondo de Cultura Económica.
- Foucault, M. ([1975] 2002). *Vigilar y Castigar*. Siglo XXI.
- "Foucault, M. (1975) "Asiles, sexualité, prisons", en Foucault, *Dits et écrits*, vol. II [1994], 771-802, Gallimard
- Fraser, N. (2012). Feminism, Capitalism, and the Cunning of History: An Introduction. *Fondation Maison des sciences de l'homme*, 17.
- Friedman, B. (1963). *The Feminine Mystique*.
- Frost, A. (2013). *Science fictional: the aesthetics of science fiction beyond the limits of genre*.
- Gallardo, X., & Smith, C. J. (2004). *Alien Woman: the Making of Lt. Ellen Ripley*. New York: Continuum.
- Ganeva, M. (2008). *Women in Weimar Fashion: Discourses and Displays in German Culture, 1918-1933*. Camden House.

- García Sainz, C., Alcañiz Moscardó, M., Universidad Autónoma de Madrid, entitat editora, & Universidad Autónoma de Madrid, entitat editora. (2019). *Masculinidades : aportaciones y debates*. UAM Ediciones.
- Garland, A. (2015). Interview with Alex Garland, Writer/Director of *Ex Machina* by Charles Nash. *Cinematic Essential*, 16 de abril.
- Garrison, J. (2007). [Review of *New Heroes on Screen: Prototypes of Masculinity in Contemporary Science Fiction Cinema*, by R. C. Carrasco]. *Journal of the Fantastic in the Arts*, 18(3 (71)), 402–404.
- Gaudreault, A., & Jost, F. (1995). *El relato cinematográfico : cine y narratología*. Paidós.
- Gehl, J. (2010). *Cities for People*.
- Genette, G. (1972). *Nuevo discurso del relato*. Cátedra.
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Taurus.
- Gillis, S., Howie, G., & Munford, R. (2007). *Third Wave Feminism: A Critical Exploration* (Revised ed.). Palgrave Macmillan.
- Gilmore, D. D. (1990). *Manhood in the making: Cultural concepts of masculinity*. Yale University Press.
- Glynos, J. (2000). Sexual identity, identification and difference: a psychoanalytic contribution to discourse theory. *Philosophy & Social Criticism*, 26(6), 85-108. London: Thousand Oaks, CA & New Delhi: Sage Publications.
- Godamunne, V. (2011). *Biopolitics in Science Fiction Films*.
- González, J. F. ([2002] 2004). Cine de ciencia ficción. En *Aprender a ver cine: la educación de los sentimientos en el séptimo arte*. Madrid: Ediciones Rialp.
- Grebowicz, M., Timmel L., D., Griffith N. y Bisson T. (2007). SciFi in the mind's eye: reading science through science fiction. *Open Court*.
- Greimas, A. J. y Courtés, J. (1982), *Semiótica*. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje, Gredos.
- Greimas, A. J. (1966). *Sémantique Structurale*. Larousse.
- Gremler, C. (2011). Androiden und (Anti)feminismus in *The Stepford Wives*. *Language and Computers*, 59(1), 1-12.
- Gutmann, M. C. (1998). Traficando con hombres: la antropología de la masculinidad , *Revista de Estudios de Género. La ventana*, núm. 8, 47-99.
- Hall, S. (1992). The question of cultural identity. En S. Hall, D. Held, & A. McGrew (Eds.), *Modernity and its futures*, 274-316. Polity Press.
- Hampton, K., & Mackay, C. (). The Internet and the Anagogical Myths of Science Fiction. En G. Westfahl, K. Y. Wong, & A. K.-s. Chan (Eds.), *Science Fiction and the Prediction of the Future: Essays on Foresight and Fallacy* (Critical Explorations in

Science Fiction and Fantasy, Vol. 27, Series Editors: D. E. Palumbo & C. W. Sullivan III.

Haraway, D. (1991). The Actors Are Cyborg, Nature Is Coyote, and the Geography Is Elsewhere: Postscript to "Cyborgs at Large". En C. Penley & A. Ross (Eds.), *Technoculture*, Vol. 3, 21-26.

Haraway, D. J. (1991). "A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century." 149-182 en Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature. Routledge.

Haraway, D. ([1991] 1995). *Ciencia, cyborgs y mujeres: La reinención de la naturaleza* (M. Talens, Trad.; J. Ardití & J. Orr, Pr.). Cátedra.

Haraway, D. (1997). *Modest_Witness@Second_Millennium: FemaleMan_Meets_OncoMouse*. Routledge.

Haraway, D. J. (2004). "The Promises of Monsters: A Regenerative Politics for Inappropriate/d Others". 63-124 en *The Haraway Reader*. Routledge.

Hardt, M., & Negri, A. (2000). *Empire*. Cambridge, Harvard University Press.

Harris, A. (2004). Jamming Culture: Young Women and Consumer Citizenship. En *All about the Girl: Culture, Power, and Identity*, 163-171. Routledge.

Haskel, M. (1975), *From Reverance to Rape*. University of Chicago Press

Hedges, M. J. (s.f.). Film Montage, Social Critique and Architecture in Berlin: Symphony of a Metropolis.

Helford, E. (2003). "'It's a Rip-Off of the Women's Movement': Second-Wave Feminism and The Stepford Wives." *Disco Divas: Women and Popular Culture in the 1970's*. Ed. Sherrie Inness. University of Pennsylvania Press.

Helford, E. (2006). "The Stepford Wives and the Gaze: Envisioning Feminism in 1975." *Feminist Media Studies* 6.2. *MLA International Bibliography*. Web. 23 June 2011, 145-156

Henry, A. (2004). *Not My Mother's Sister: Generational Conflict and Third-Wave Feminism*. Indiana University Press

Herrera Gómez, C. (2011). *La construcción sociocultural del amor romántico*. Madrid: Fundamentos.

Herrera Gómez, C. (2018). *Mujeres que ya no sufren por amor: transformando el mito*.

Horkheimer, M., & Adorno, T. W. ([1969] 1998). *Dialéctica de la Ilustración* (J. J. Sánchez, Trad.). Madrid: Editorial Trotta.

Horton, A. J. (2000). Science Fiction of the Domestic: Iakov Protazanov's Aelita. *Central Europe Review*, 2(1), 10 January.

- Huyssen, A. (1981). The Vamp and the Machine: Technology and Sexuality in Fritz Lang's Metropolis. *New German Critique*, Special Double Issue on New German Cinema, 24/25, (Autumn, 1981 - Winter, 1982), 221-237
- Huyssen, A. (1986). *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*. Bloomington: Indiana University Press.
- Ibáñez, C. L., & Egoscozábal, A. M. (2008). Metodologías de la investigación en las ciencias sociales: Fases, fuentes y selección de técnicas. *Revista escuela de administración de negocios*, (64), 5-18.
- Igartua, J. J., y Humanes, M. L. (2010). *Teoría e investigación en comunicación social*.
- Igartua, J. J., y Humanes, M. L. (2004). *El método científico aplicado a la investigación en comunicación social. Lecciones del Portal*.
- Irigaray, L. ([1974] 2007). *Espéculo de la otra mujer*. Akal.
- James, E., & Mendlesohn, F. (Eds.). (2003). Frontmatter. En *The Cambridge Companion to Science Fiction*
- Johnston, K. (2011). *Science Fiction Film: A Critical Introduction*.
- Joel, D., et al. (2015). Sex beyond the genitalia: The human brain mosaic. *PNAS*, 112(50), 15468-15473.
- Jost, F. (2002). *El Ojo Camara*. Catalogos.
- Kac-Vergne, M. (2016). Sideline Women in Contemporary Science-Fiction Film. *Miranda 12*. <https://journals.openedition.org/miranda/8642>
- Kaplan, A. (1983). *Las mujeres y cine*. Cátedra.
- Kaufman, M. (1989). *Hombres, placer, poder y cambio*. CIPAF.
- Kaufmann, F., & Imaz, E. (2022). *Metodología de las ciencias sociales* (C. A. Agurto González, S. L. Quequejana Mamani, & B. Choque Cuenca, Eds.). Ediciones Olejnik.
- Kapur, R. (2007). *Desafiado al sujeto liberal*. Ley y justicia de género en el Asia meridional. En M. Mukhopadhyay & N. Singh (Eds.), *Justicia de Género, Ciudadanía y Desarrollo*. Centro Internacional de Investigaciones para el Desarrollo. Mayol Ediciones.
- Kerslake, P. (2007). *Science Fiction and Empire*.
- Kristeva, J. ([1978] 1981). *Semiótica* (2a ed). Fundamentos.
- Kuhn, A. (1991). *Cine de mujeres. Feminismo y cine*. Cátedra.
- Kuhn, A. (Ed.). (1999). *Alien Zone II: The Spaces of Science Fiction Cinema*. Verso.
- Kuhn, A. (Ed.). (1990). *Alien Zone: Cultural Theory and Contemporary Science Fiction Cinema*. Verso.
- Laqueur, T. ([1990] 1994). *La construcción del sexo. Cuerpo y género desde los griegos hasta Freud*. Cátedra.

- Lavigne, C. (2013). *Cyberpunk women, feminism and science fiction: A critical study*.
- Lee Bartky, S. (1988). "Foucault, Femininity, and the Modernization of Patriarchal Power". En L. Quinby & I. Diamond (Eds.), *Feminism and Foucault: Reflections on Resistance*. Northeastern University Press.
- Lefanu, S. (1988). *In the Chinks of the World Machine. Feminism and Science Fiction*. The Women's Press.
- Lépinard, E., & Lieber, M. (2020). *Les théories en études de genre*. La Découverte.
- Lerner, G. (1990). *La creación del patriarcado*. Editorial Crítica.
- Lykke, N. (2000). Are cyborgs queer? Biological determinism and feminist theory in the age of new reproductive technologies and reprognetics. *Conference Bologna*, sept. 28-oct. University of Southern Denmark.
- MacLellan, L. (2017). *The biggest myth about our brains is that they are "male" or "female"*. *Quartz 27*.
- Martín, S. (2008). "De padre a hijo: la transmisión del discurso patriarcal en el cine de Hollywood (1977-2077)." En I. Clúa Ginés (Ed.), *Género y cultura popular*. Barcelona: Edicions UAB.
- Martínez Pulido, C. (2003). *El papel de la mujer en la evolución humana*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Martínez C., V. M. (2015). *Fundamentos teóricos para el proceso del diseño de un protocolo en investigación*. Plaza y Valdés Editores.
- McCaffery, L. (1991). *Storming the Reality Studio: A Casebook of Cyberpunk and Postmodern Science Fiction*.
- McMahan, A. (2002). "Madame a des envies (Madame has her Cravings): Cross-dressing in the Comedies of Alice Guy". En *Alice Guy Blaché: Lost Visionary of the Cinema*. Bloomsbury Academic.
- McMahan, A. (2005). "The New Pataphysics". En *The Films of Tim Burton: Animating Live Action in Contemporary Hollywood*. Bloomsbury Academic.
- Melon, J. (1974). *Women and Sexuality in the New Film*.
- Melzer, P. (2006). *Alien Constructions: Science Fiction and Feminist Thought*, University of Texas Press.
- Mercado, S. *La estafa del transgenerismo*. Tierra de nadie.
- Merrick, H. (2003). *Gender in science fiction*.
- Michaud, T. (2017). *Innovation, Between Science and Science Fiction*.
- Millet, K. (2010). *Política sexual*. Cátedra.
- Mitchell, K. (2006). *Bodies that matter: Science fiction, technoculture, and the gendered body*.

- Mitry, J. (1990). *La semiología en tela de juicio*. Akal.
- Miyares, A. (2021) *Distopías patriarcales*. Cátedra.
- Molina, B., Franco, Y. G., & Tajahuerce, I. (2024). Mujeres artificiales en el cine de ciencia ficción. *Revista Latina De Comunicación Social*, 82, 1–24.
- MORAGA, C. y ANZALDÚA, G., (eds.). (1981). *This Bridge called my Back: Writings by Radical Women of Color*. Persephone Press.
- Mshweshwe, L. (2020). *Understanding domestic violence: masculinity, culture, traditions*. *Heliyon*, 6.
- Nama, A. (2008). *Black Space: Imagining Race in Science Fiction Film*.
- Nash, C. J. (2020). *Patriarchy*. *International Encyclopedia of Human Geography* (Second Edition), 43-47
- Nathanson, P., K. Young, K. (2001). Spreading Misandry: The Teaching of Contempt for Men in *Popular Culture*. McGill-Queen's Press
- Newman, G. D. (2006). El razonamiento inductivo y deductivo dentro del proceso investigativo en ciencias experimentales y sociales. *Laurus*, 12(Ext), 180-205.
- Noonan, B. (2005). Representation of Women Scientists. En *Women Scientists in Fifties Science Fiction Films*. McFarland.
- Novell, N. (2008). “El cine de ciencia ficción: un enfoque en la diferencia.” En I. Clúa Ginés (Ed.), *Género y cultura popular*. Edicions UAB.
- Núñez Ladevéze, L. (1976). *Utopía y realidad*. Ediciones del Centro.
- Osborne Vergudo, R. (1993). *La construcción sexual de la realidad*. Cátedra.
- Pateman, C. ([1988] 1995). *El contrato sexual*. Anthropos y Universidad Autónoma Metropolitana de México.
- Pedraza, P. (1998). *Máquinas de Amar. Secretos del Cuerpo Artificial*. Valdemar.
- Pedraza Valdemar, P. (2000). *Fritz Lang. Metrópolis. Estudio crítico*. Paidós.
- Penley, C. (1991). *Close encounters: Film, Feminism, and science fiction*.
- Penley, C., & Ross, A. (Eds.). (1991). *Technoculture* (NED-New edition, Vol. 3). University of Minnesota Press.
- Pollert, A. (1996). *Gender and Class Revisited; Or, the Poverty of 'Patriarchy'*. *Sociology*, 30, 4, 639-659.
- Preciado, B. (2002). *Manifiesto contra-sexual. Prácticas subversivas de identidad sexual* (J. Díaz, C. Meloni & autora, Trads.). Madrid: Opera Prima.
- Preciado, B. (2013). Teoría Queer: Notas para una política de lo anormal o contra-historia de la sexualidad. *Revista Observaciones Filosóficas*, 15, 2012-2013. (A. Vásquez Rocca, Trad.). Artículo originalmente publicado en *Revista Multitudes, Revue politique, artistique, philosophique*, 12, 2003.

- Rabadán, A. (2019). *Inteligencia artificial y neurociencias. Acerca de robots, androides y cyborgs*.
- Rickman, G. (Ed.). (2004). *The Science Fiction Film Reader*.
- Roldán, E. (2022). "I love to go to the movies": Theodor W. Adorno beyond Iconoclasm; "Me encanta ir al cine": Theodor W. Adorno más allá de la Iconoclasia.
- Rosen, M. (1973). *Popcorn Venus*.
- Rosen, M. (1987). "Méliès, Georges". En *World Film Directors: Volume I, 1890–1945*, 747-765. New York: The H. W. Wilson Company.
- Rowbotham, S., Segal, L., & Wainwright, H. (1979). *Beyond the Fragments: Feminism and the Making of Socialism*. Merlin Press.
- Rubin, G. ([1975] 1986). "El tráfico de mujeres. Notas sobre una economía política del sexo". *Nueva Antropología*, 8(30), 95-145.
- Russ, J. (1975). *Towards an Aesthetic of Science Fiction*.
- Sala, A. (1997). La máquina, eterno femenino. *Nosferatu, Revista de cine*, 23, enero, San Sebastián, 57.
- Sally, H., Sanger, T. (2010). *Transgender Identities: Towards a Social Analysis of Gender Diversity*. New York: Routledge. P.244
- Sánchez, D. (2008). *El discurso médicos, piedra angular de la construcción de las relaciones*. *Asclepio*, 60(1), enero-junio, 63-82.
- Sánchez-Escalonilla, A. (2014). *Estrategias de guión cinematográfico : el proceso de creación de una historia* (1a ed. rev.). Ariel.
- Sansó-Rubert, D. F. (2023). *Fundamentalismo ideológico, intolerancia social, neolengua y culto al agravio*. Una revisión de la "Doctrina woke" como factor de alteración del orden constitucional. *Araucaria*, 52(1), 583-605.
- Santaolalla, I. (2005). Los conceptos de raza y etnia y su relevancia en el análisis fílmico. En *Los "otros": etnicidad y raza en el cine español*. Pressas Universitarias de Zaragoza.
- Sardar, Z., & Cubitt, S. (2002). *Aliens R Us: The Other in Science Fiction Cinema*.
- Sassen, S. (1991). *The Global City: New York, London, Tokyo*. Princeton: Princeton University Press. University Press, [ed. esp.: La ciudad global. Buenos Aires: Eudeba, 1999].
- Seed, D. (2011). Voyages into space. En *Science Fiction: A Very Short Introduction*. New York: Oxford University Press.
- Sey, J. (1996). *Psychoanalysis, Science Fiction and Cyborgianism*.
- Sherman, S. R. (1997). Perils of the Princess: Gender and Genre in Video Games. *Western Folklore*, 56(3/4), 243-258.

<https://www.jstor.org/stable/1500277>

Sikweyiya, Y., Addo-Lartey, A. A., Alangea, D. O., et al. (2020). Patriarchy and gender-inequitable attitudes as drivers of intimate partner violence against women in the central region of Ghana. *BMC Public Health*, 20. Silva Rodríguez, M. (2015). Cuando Theodor Adorno fue al cine, no solo estuvo en Hollywood.

Silver, A. K. (2002). The Cyborg Mystique: “The Stepford Wives” and Second Wave Feminism. *Women’s Studies Quarterly*, 30(1/2), 60–76.

Smith, S. (1975). *Women Who Make Movies*.

Snyder, R. C. (2008). What Is Third-Wave Feminism? A New Directions Essay. *Signs*, 34(1), 175–196. *Departamento de Asuntos Públicos e Internacionales*, Universidad George Mason.

Sobchack, V. ([1987] 1998). *Screening Space: The American Science Fiction Film*. New Rutgers University Press.

Solbes, R., Aguado, A., y Almela, J. M. (2015). *María Cambrils, el despertar del feminismo socialista. Biografía, textos y contextos (1877-1939)*. Universidad de Valencia.

Spielmann, Y. (2003). *Elastic Cinema: Technological Imagery in Contemporary Science Fiction Films*.

Spivak, G. C. ([1988] 1998). “¿Puede hablar el sujeto subalterno?” (J. Amícola, Trad.). *Orbis Tertius*, 3(6), 175-235.

Stacey, J. (1993). *Star Gazing: Hollywood Cinema and Female Spectatorship*.

Stam, R. (2001). *Teorías del cine*. Paidós.

Stern, M., y Matlock, J. (1980). Making Culture into Nature; Or, Who Put the “Special” into “Special Effects”? (Transformer la Culture en Nature, ou: Qui a rendu “spéciaux” les effets spéciaux?). *Science Fiction Studies*, 7(3), 263–269.

Stern, M. ([1990] 2003). “Making Culture into Nature”. En M. Ryan, "Technophobia". En A. Kuhn (Ed.), *Alien Zone: Cultural Theory and Contemporary Science Fiction Cinema*. New York/London: Verso.

Stern, M., y Marchesani, R. (2014). Third gender: A qualitative study of the experience of individuals who identify as being neither man nor woman. En *Saints and Rogues: Conflicts and Convergence in Psychotherapy*. London/New York: Routledge.

Strid, S., y Hearn, J. (2022). Violence and Patriarchy. <https://doi.org/10.1016/B978-0-12-820195-4.00108-4>

Suárez, C. (2022). *Cíborgs ficticios y reales: notas sobre literatura, cine, tecnociencia y psicoanálisis*.

Suvin, D. (1984). *Metamorfosis de la ciencia ficción*.

Talens, J. (1986). *El ojo tachado*. Madrid: Cátedra.

- Tasker, Y. (1993). *Spectacular bodies: gender, genre and the action cinema*. London/New York: Routledge.
- Tarratt, M. (2012). Monsters from the Id. En B. Grant (Ed.), *Film Genre Reader IV*, 382-401. University of Texas Press.
- Telotte, J. P. ([2001] 2003). *Science fiction film*. Cambridge University Press, 33-62.
- Telotte, J. P., y Duchovnay, G. (2011). *Science Fiction Film, Television, and Adaptation: Across the Screens*. Routledge.
- Trías Sagnier, E. ([1981] 2011). *Lo Bello y lo siniestro*. DeBolsillo.
- Turner, S. (1999). "Intersex identities: locating new intersections of sex and gender". *Gender & Society*, 13(4), pp. 457-479.
- Universidad Nacional de La Plata. Centro Interdisciplinario de Metodología de las Ciencias Sociales. (2011). *Revista Latinoamericana de metodología de las ciencias sociales*. Centro Interdisciplinario de Metodología de las Ciencias Sociales, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de la Plata.
- Urrero Peña, G. (1994). *El cine de ciencia ficción*. Barcelona: Royal Books.
- Valdés, T., y Olavarría, J. (1997). *Masculinidad/es. Poder y crisis*. Santiago de Chile: Isis Internacional.
- Valcárcel, A. (1991). *Sexo y filosofía: Sobre «mujer» y «poder»*. Primera edición: 1991 (en la colección Pensamiento Crítico/Pensamiento Utópico), 60.
- Valcárcel, A. (2008). *Feminismo en el mundo global*. Cátedra/universitat de València/instituto de la Mujer, Colección Feminismos, Madrid.
- Valcárcel, A. (2019). *Ahora, feminismo: Cuestiones candentes y frentes abiertos*. Cátedra.
- Valcárcel, A. (2020) Lo que nos pasa es político, en Puleo, A. (ed. lit.) *Ser feministas: pensamiento y acción*. Cátedra. pp.67-169.
- Vásconez-Merino, G., y Carpio-Arias, F. (2020). *La estética posmoderna en el cine: una aproximación teórica*.
- Vásquez Rocca, A. (2012). "Foucault: Los Anormales, una genealogía de lo monstruoso. Apuntes para una historiografía de la locura". *Nómadas: revista crítica de ciencias sociales y jurídicas*, 34.
- Vanoye, F. (1996). *Guiones modelo y modelos de guión. Argumentos clásicos y modernos en el cine*. Ediciones Paidós Ibérica, S.A.
- Vint, S. (Ed.). (2016). *Science Fiction and Cultural Theory: A Reader*.
- Walker, R. (1992). *Becoming the Third Wave*. En Ms., enero/febrero, pp. 39-41.
- Walby, S. (1990). *Theorizing patriarchy*.

Ward Mahar, K. ([2006] 2008). A Quiet Invasion: Nickelodeons, Narratives, and the First Women in Film. En *Women Filmmakers in Early Hollywood*. Maryland: The Johns Hopkins University Press.

Weber, M. ([1964] 1922). *Economía y Sociedad*. México: FCE.

Westfahl, G. (Ed.), Wong, K. Y. (Ed.), & Chan, A. K.-s. (2011). *Science Fiction and the Prediction of the Future: Essays on Foresight and Fallacy* (Critical Explorations in Science Fiction and Fantasy, Vol. 27).

Wittig, M. ([1992] 2005). *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. Madrid: Egales.

Wolf, N. ([1990] 1991). *El mito de la belleza*. Barcelona: Emecé.

Young, A. (2000). *Women Who Become Men: Albanian Sworn Virgins.. Siglo XXI*.