

Replicantes o sumisas: El cyborg femenino desde *Blade Runner*

Replicant or Submissive:
The Female Cyborg from *Blade Runner*

Lidia MERÁS

Universitat Pompeu Fabra / Royal Holloway (University of London)

lidia.meras@rhul.ac.uk

Recibido: 23 de enero de 2013

Aceptado: 21 de octubre de 2013

Resumen

Blade Runner (Scott, dir., 1982) actualiza los dos arquetipos de mujer artificial que han dominado la ciencia ficción cinematográfica. El primero de ellos hunde sus raíces en el mito de Pigmalión y su deseo masculino de fabricar una mujer ideal. El segundo modelo describe un ser potencialmente peligroso inspirado en el robot al que se da vida en *Metrópolis* (Lang, dir., 1927). Este artículo pretende mostrar cómo, a pesar de la evolución que experimentan ambas tipologías, éstas rigen aún en la mayoría de películas de ciencia ficción contemporánea protagonizadas por organismos cibernéticos femeninos. La terminatrix en *Terminator 3* (Mostow, dir., 2003), las modélicas amas de casa en *Las mujeres perfectas* (Oz, dir., 2004) o la pequeña *Eva* (Maïllo, dir., 2011), mantienen el cliché de vincular sexualidad con el grado de autonomía de estas máquinas semihumanas. Tan sólo cuando la trama evita caer en la caracterización de la cyborg como un objeto sexual estas dos tipologías dejan de aplicarse, tal como sucede en *Alien Resurrección* (Jeunet, dir., 1997).

Palabras clave

ciencia ficción, cyborg, posthumano, estudios de género, *Alien Resurrección*, *Blade Runner*, *Eva*, *Terminator 3*, *Las mujeres perfectas*.

Abstract

Blade Runner (Scott, dir., 1982) updates the two main archetypes of artificial women that have been dominant in science fiction cinema. The first one is rooted in the myth of Pygmalion and his desire to create an ideal woman. The second one describes a potentially dangerous model inspired by the robot that comes to life in *Metropolis* (Lang, dir., 1927). This article examines how these trends, regardless of their evolution throughout the history of cinema, are still applicable to contemporary science fiction films featuring female cyborgs. Tied to gender clichés of

contemporary cinema, the Terminatrix in *Terminator 3* (Mostow, dir., 2003), the exemplary housewives in *The Stepford Wives* (Oz., 2004) or the little girl in *Eva* (Maíllo, dir., 2011), link sexuality to a certain degree of autonomy. Only when the plot avoids representing the cyborg woman as a sex object these two categories no longer apply, such as in *Alien Resurrection* (Jeunet, dir., 1997).

Keywords

science fiction, cyborg, posthuman, gender studies, *Alien Resurrection*, *Blade Runner*, *Eva*, *Terminator 3*, *The Stepford Wives*.



«Todo creador se fabrica una mujer»
Thea von Harbou (*Metrópolis*)

1. Introducción

Desde la Antigüedad clásica, nuestros antepasados han fantaseado, primero en mitos y posteriormente en la novela gótica y en la de ciencia ficción, sobre la posibilidad de fabricar nuevos seres. En el ámbito cinematográfico, el primer ejemplo aparece de forma temprana en el clásico de Fritz Lang, *Metrópolis* (1927), pero no será hasta la década de los años ochenta cuando se consolide una tendencia específica en el género de ciencia ficción protagonizada por una forma concreta de seres tecnológicos: los cyborgs. La peculiaridad del cyborg (apócope de *cybernetic organism*) consiste en que, al contrario que el robot u otros modelos artificiales, no está hecho «a semejanza» de su creador, sino que es en sí parcialmente humano o, al menos, comparte elementos que podrían confundirlo con uno de ellos. Este artículo se ocupará del cyborg a partir de *Blade Runner*, la película que más crudamente ha expuesto el conflicto de estos seres y, en concreto, de la mujer cyborg. Mitad humanas, mitad máquinas, la condición femenina de estos prototipos las hará especialmente vulnerables a la explotación de sus amos varones.

Al afrontar el análisis de la representación cinematográfica del cyborg se observa que ha recibido una abrumadora atención entre los años noventa y principios de la centuria en curso. Entre los ensayos más notables cabe destacar los de Bukatman (1993 y 1997); French (1996); Gillis (2004); Haraway (1995); Hayles (1999); Hocker Rushing y Frentz (1989 y 1995); Jeffords (2002); Lacey (2000); Redmond (2004); Schelde (1993) o Telotte

(1999), si bien la mayoría de los estudios mencionados han centrado sus esfuerzos en reflexionar acerca del cyborg masculino. Ello contrasta con la comparativamente menor bibliografía específica sobre su vertiente femenina. Los trabajos de Sadie Plant (1998) y Gill Kirkup *et al.* (2000) han abordado la relación entre mujer y tecnología, aunque sólo algunos capítulos puntuales del volumen editado por Kirkup abordan tangencialmente el cyborg filmico femenino. Será el estudio de Pilar Pedraza *Máquinas de amar* (1998) el primero que trate expresamente y de forma integral la condición de la mujer artificial.¹ La fijación por el estudio del cyborg masculino en detrimento del femenino habría que atribuirla, en buena medida, a la abundante representación del primero en la ciencia ficción contemporánea. Otro motivo plausible podría ser que los estudios de género –que son los que habitualmente se han ocupado del cyborg– se hayan visto deslumbrados por documentar la exhibición sexualizada del cuerpo masculino a partir la apariencia musculosa e intimidatoria de los protagonistas en filmes como *Terminator* (Cameron, dir., 1984), *Robocop* (Verhoeven, dir., 1987) o *Soldado Universal* (Emmerich, dir., 1992).

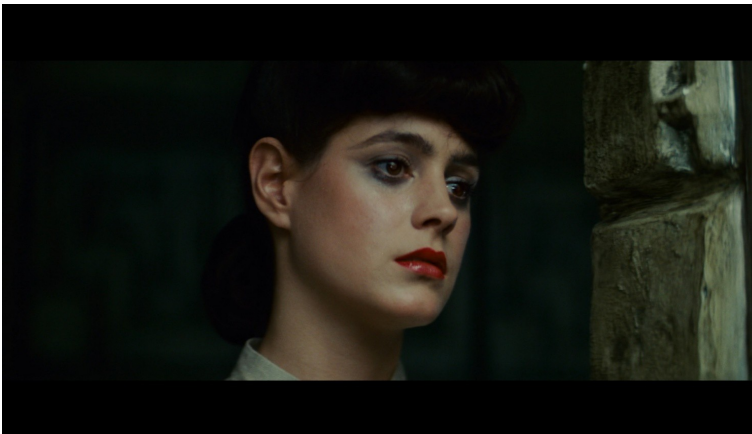


Fig. 1. De mujer fatal a cyborg vulnerable. Rachael (Sean Young) en *Blade Runner*.

¹ Más adelante se publicarían el artículo sobre *Blade Runner* de Jermyn (2005) y *Tecnoheroínas: identidades femeninas en la ciencia ficción cinematográfica* de Jimena Escudero (2010). Lamentablemente, no hemos tenido oportunidad de consultar este último volumen, adaptación de una tesis doctoral.

Pedraza expone en *Máquinas de amar* las raíces de la construcción del modelo de feminidad artificial y enuncia la principal razón de su existencia: satisfacer las demandas sexuales de sus dueños o creadores. En efecto, casi todas las cyborgs han sido, de una u otra manera, representaciones de feminidad diseñadas para agradar a los hombres. Pero, aún así, debe precisarse que la figura de la cyborg nunca ha sido del todo monolítica y que las variantes que se exponen en este ensayo matizan dicha impresión esbozándose así unos personajes más complejos de lo que su apariencia inicial pudiera hacer sospechar. Con ese fin, las películas consideradas han sido *Blade Runner* (Scott, dir., 1982), *Alien Resurrección* (Jeunet, dir., 1997), *Terminator 3* (Mostow, dir., 2003), *Las mujeres perfectas* (Oz, dir., 2004) y *Eva* (Maíllo, dir., 2011).

2. Orígenes de la mujer artificial

Para desentrañar las claves de la cyborg cinematográfica es útil remitirse al mito de Pigmalión, un relato que fija la representación de la creación de la mujer artificial a la medida de un hombre. *Las metamorfosis* de Ovidio presentan un creador varón que, desengañado de las mujeres, esculpe una bella figura femenina de la que se enamora y que acabará cobrando vida (2004: 394-396). Con esta obra Ovidio sentará las bases de un tema de capital importancia: la sustitución de la mujer real por otra perfeccionada. Bajo esta premisa se multiplicarán a lo largo del XIX una serie de representaciones de la mujer mecánica entre las que destacan la Olimpia de «El hombre de arena» de E.T.A Hoffmann (1815) o la Hadaly de *La Eva futura* (Villiers de L'Isle-Adam, 1886), en la que se inspiró Thea von Harbou para escribir *Metrópolis*. Al compararlas con las cyborgs actuales, sorprende comprobar que el patrón inicial con el que se diseñaron originariamente permanece casi inalterable en lo que respecta a esta idea de recrear una versión optimizada que permita prescindir de la mujer real. Tal y como apuntaba Pedraza, el medio cinematográfico heredará de la literatura dos elementos principales: el primero, que el hombre sea quien engendre a la mujer; y, en segundo lugar, el hecho de que la cree más perfecta de lo que la naturaleza habría sido capaz de concebir por si sola (Pedraza: 1998: 19). Por descontado, la creación de la mujer artificial parte, en casi todos los casos, de un inventor o científico varón que plasma en su «obra» un ideal de belleza manufacturado. Así sucederá también en *Metrópolis*, primera película en representar un cyborg, que añadirá otros factores claves en la construcción del arquetipo de cyborg femenino.

3. *Metrópolis*: el nacimiento de la cyborg filmica

El organismo cibernético de *Metrópolis* inaugura un componente fundamental en la caracterización de los cyborgs femeninos que entronca con la más arraigada de las premisas del género de la ciencia ficción filmica: la fascinación que ejerce la tecnología y su potencial capacidad para destruir. Claudia Springer definía este personaje como a un «robot modelado en forma de mujer que representa simultáneamente la seducción de la tecnología y su poderosa amenaza» (Springer, 1999: 36). Parodia o Futura, como se la denomina en la novela de Thea von Harbou, instaura un modelo concreto de organismo cibernético, el de cyborg femenino amenazante, cuya estela es perceptible en la construcción de la Terminatrix de *Terminator 3*, en las replicantes Pris y Zhora de *Blade Runner*, así como en el personaje de la bella pero temible Cassandra en la película de serie B *Androide* (Lipstadt, dir., 1982).

Andreas Huyssen fue el primero en advertir el paralelismo entre la *vamp* (de *vampire*, «vampiresa») y la maléfica cyborg que desencadena el caos en *Metrópolis* (Huyssen, 2000: 207). En los años veinte la *vamp* unía el atractivo de una sexualidad desbordante con la frialdad, alentando un prototipo de villana que consolidaría la asociación de la mujer con la máquina. Su ambigüedad y apreciable ausencia de emociones, así como su capacidad para traicionar al héroe llevándolo a la perdición –particularidad de la *vamp*– facilitarían la conceptualización de la cyborg como un ente mecánico distinguido con un grado de perversidad específicamente femenino. En su artículo «The Vamp and the Machine» sostiene Huyssen que la clave de *Metrópolis* reside en cómo la femineidad de la robot permite terciar entre dos opuestos aparentemente irreconciliables: el culto a la máquina de los años veinte y la tradición expresionista que pondera la visión opresiva y potencialmente destructiva de lo maquinal. A su juicio, la manera en la 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 cyborg (Huyssen, 2000: 207). Al asociar la máquina con la sexualidad femenina, se fragua en *Metrópolis* cierto temor hacia una tecnología dominante que cuestiona el patriarcado. Y puesto que la mujer artificial es un invento masculino (asociado a lo científico-racional) que escapa a su control, la creación se torna peligrosa. 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: 57).

A pesar de la relevancia de esta película y del lugar que se otorga al cyborg en *Metropólís*, el modelo de organismo cibernético aquí propuesto

no tuvo seguidores –femeninos o masculinos– hasta fechas recientes. Su legado será palpable a partir del estreno de *Blade Runner*, película que recoge los dos principales arquetipos –el pigmaliónico o sumiso y el metropolitano o amenazador– actualizándolos para las nuevas generaciones de espectadores.

4. Las replicantes de *Blade Runner*

Basada libremente en la novela de Philip K. Dick *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?* (1968), *Blade Runner* es el primer film en explorar el drama de la condición artificial femenina. En ella se darán cita las dos tipologías de cyborg mujer que *Blade Runner* fija al tiempo que actualiza: el modelo de cyborg obediente y el arquetipo de mujer artificial que no se amilana ante su opresor. En el filme de Scott el personaje de la «replicante» Rachael es decisivo porque, si bien parte de la concepción *vamp* de la cyborg heredada de *Metrópolis*, evoluciona a lo largo del filme hasta convertirse en su opuesto. Interpretada por la actriz Sean Young, a primera vista Rachael mantiene un aire anticuado que sigue de forma escrupulosa el estereotipo de *femme fatale* del cine negro (Doane, 1990: 174). La disparidad con la Rachael imaginada por Philip K. Dick resulta esclarecedora. En la versión literaria, Rachael seduce a Deckard para que le sea imposible matar más androides, una calculada estrategia que ya había utilizado con otros cazadores de replicantes.² En la adaptación cinematográfica, en cambio, actúa de forma cínica y maquina mientras cree que es humana, pero una vez que el test de empatía Voight-Kampff detecta su origen artificial, se derrumba. Rachael queda a merced de su inexperiencia emocional y de sus recuerdos implantados, que ahora sabe falsos. Caracterizada como un «emblema de feminidad decimonónica» (Pedraza, 1998: 249), aparece como una mujer frágil e indefensa ante el descubrimiento de su adulterada genealogía. Este evolucionado modelo de Nexus 6 se contraponen abiertamente a las demás replicantes de la película. Con ellas comparte el hecho de haber sido manufacturadas por varones (el potentado Tyrell y J. F. Sebastian) para la distracción de otros hombres. Pero mientras sus compañeras tratan a toda costa de sobrevivir y luchan hasta la muerte por liberarse de sus opresores, Rachael acaba fugándose con

² Existen otras diferencias significativas: en la novela, Pris y Rachael son físicamente indistinguibles –lo que refuerza su carácter manufacturado frente al retrato de ejemplar único que se subraya en la Rachael cinematográfica– y son asimismo idénticas en las oscuras intenciones que albergan, muy alejadas, pues, del rol sentimental que Rachael desempeña en *Blade Runner*.

su captor.³ Al enamorarse de su potencial asesino, Rachael olvida sus orígenes y el sufrimiento que ha acarreado la lucha por la supervivencia de sus hermanos replicantes (Pedraza, 1998: 247). La traición de Rachael no es metafórica. Dispara a uno de los suyos para salvar la vida de Rick Deckard (Harrison Ford) y su acto no parece causarle graves quebraderos de cabeza. Por último, emprenderá la huida lejos de la inhóspita ciudad de Los Ángeles en lo que podría juzgarse como un acto de redención. La mujer fatal purgaría su crimen por su relación con Deckard en esta última escena en la que la *voice over* revela que Rachael carece de fecha de caducidad, lo que la eleva de cyborg sentenciada a una vida de cuatros años, a alguien indistinguible a todos los niveles de una mujer «real» (Hocker Rushing y Frentz, 1989: 76). La escena puede asimismo interpretarse como un acto de reconciliación entre naturaleza y tecnología gracias a la génesis híbrida de Rachael. No obstante, esta huida pastoral está lejos de constituir una nueva alianza entre máquinas y humanos. De hecho, este presunto final feliz podría leerse también como la propina al trabajo de un verdugo de replicantes, puesto que Deckard obtiene una muñeca sexual que va a estar a su lado voluntaria e indefinidamente. Dicho análisis cobra sentido cuando reparamos en la adaptación que Ridley Scott acomete porque, mientras el protagonista de la novela dudaba a su término sobre la moralidad de las ejecuciones de replicantes de las que era directo responsable, en la película el conflicto moral ni siquiera se plantea. En su lugar, Deckard quedará absuelto de sus actos legitimando con ello sus acciones en una sociedad que basa su rendimiento económico en la explotación de unos replicantes «más humanos que los humanos» (Fitting, 1987: 346).⁴

Una década más tarde, Ridley Scott reestrenó la película con un nuevo montaje (*Blade Runner: The Director's Cut*, 1992) que justamente aborta este final en el que se produce la huida de ambos. Gracias a ello –y con apenas un breve añadido en otra escena–, se sugiere la posibilidad de que el protagonista al que da vida Harrison Ford sea un replicante más diseñado para «retirar» a sus compañeros. Esta resolución, en justicia más ambigua, sin duda trastocaría las interpretaciones expuestas acerca de cómo el

³ Quizá por ello, como apunta Mary Ann Doane, se haya visto a esta replicante como una versión reciente de la Olimpia de Hoffmann, ya que también ha sido programada para tocar el piano, al igual que otras muchas autómatas del siglo XVIII (Doane, 1990: 174).

⁴ Peter Fitting interpreta *Blade Runner* como la historia de una claudicación de los replicantes ante los egoístas intereses humanos poniendo de relieve que la escena final de la película presenta la exoneración del asesino de cyborgs (Fitting, 1987: 346).

protagonista es premiado por servir a los intereses de los humanos, ya que ambos serían víctimas de su falsa genealogía y, con ella, de la mezquina manipulación por parte de sus creadores. Sin embargo, la supresión del *happy end* inicial borra la consolidación del incipiente romance entre Deckard y Rachael de tal modo que la tímida pregunta que la replicante formula a Deckard unas pocas escenas antes inquiriendo si seguirá persiguiéndola, cobrará fuerza instituyéndose en un interrogante plausible e inquietante. Si no huyen juntos, no parece quedar garantizado que el *blade runner* deje de cumplir con su cometido.⁵ Sea como fuere, el destino de Rachael, como el del resto de mujeres artificiales en cualquiera de las versiones de *Blade Runner*, no se desplaza un ápice del de sus compañeras: complacer a sus amos o arriesgarse a ser eliminadas.



Fig. 2. El «modelo básico de placer» Pris (Daryl Hannah) en *Blade Runner*.

⁵ En realidad, este destino es habitual en el cyborg, independientemente de su sexo. Es, por ejemplo, similar al de Robocop, que consigue descubrir su identidad primigenia como policía pero queda atrapado en su condición semi-maquina y debe seguir sirviendo a intereses totalitarios en su misión pacificadora. Naturalmente, con su ambigüedad, el final del nuevo montaje de *Blade Runner* deja margen suficiente para la especulación.

Las demás replicantes de *Blade Runner* habría que catalogarlas como cyborgs insumisas que, lejos de sucumbir ante los encantos de su cazador, luchan denodadamente contra él. La ágil replicante Pris (Daryl Hannah), un «modelo básico de placer» según se nos advierte, ha sido diseñada para el consuelo masculino en las colonias interplanetarias. Una ocupación no muy alejada de la de Zhora (Joanna Cassidy), su compañera de desventura, que trabaja en un lujoso club como bailarina exótica con el nombre artístico de Salomé. Las resonancias judeocristianas de dicho seudónimo sumadas a la serpiente artificial que recorre su descubierta anatomía, refuerzan la construcción de esta cyborg como corruptora de hombres.⁶ A pesar de que Pris y Zhora comparten con los cyborgs varones una fuerza superior a la humana, el rasgo que define a la mujer artificial es la de ser sujetos disponibles para satisfacer las demandas de sexualidad masculina. Sin embargo, el desarrollo de la película advierte que, a pesar de que ambas han sido fabricadas con semejante propósito, consiguen desembarazarse de la función para la que han sido diseñadas, particularidad las hará libres y, por ende, dueñas de su sexualidad. La película muestra la actitud, entre sorprendida y burlona, de la replicante Zhora ante el falso puritano Deckard que se cuela en su camerino haciéndose pasar por miembro de la Federación Americana de Artistas de Variedades con la excusa de detectar la existencia de agujeros en las paredes que comprometerían su intimidad. Al contrario que Rachael, que se muestra insegura en la escena amorosa con Rick Deckard, sus hermanas replicantes no precisan de entrenamiento en dicha materia. Tanto Pris como Zhora mantienen un idilio con otro replicante –es decir, con un igual– huyendo de la función de prostitutas para humanos para la cual fueron creadas. El inconveniente es que pagarán con la muerte su osadía:

Mucho más convincentes –como robots y no como mujercitas eléctricas rebosantes de humanidad– son las replicantes Pris (Daryl Hannah) y Zhora (Joanna Cassidy), hembras duras, «modernas» y guerreras, que reciben su merecido sin tardanza (Pedraza, 1998: 249).

En este sentido, es sintomático que el cazador de replicantes Rick Deckard únicamente «retire» –según el lenguaje eufemístico del film– a las dos cyborgs femeninas: a Pris y a la desarmada Zhora (a la que, por cierto, dispara por la espalda); en cambio no es capaz de deshacerse de ninguno de

⁶ El comisario Bryant se refiere a Zhora al comienzo del filme resaltando su atractivo y su habilidades como asesina: «Talk about beauty and the beast. She's both» (Scott, dir., 1982).

los replicantes varones: será Rachael quien dispare a Leon cuando éste ponga en riesgo la vida del policía; y tampoco se deshace del más violento, su máximo rival, Roy Batty, quien se suicida ante el atónito (anti)héroe.

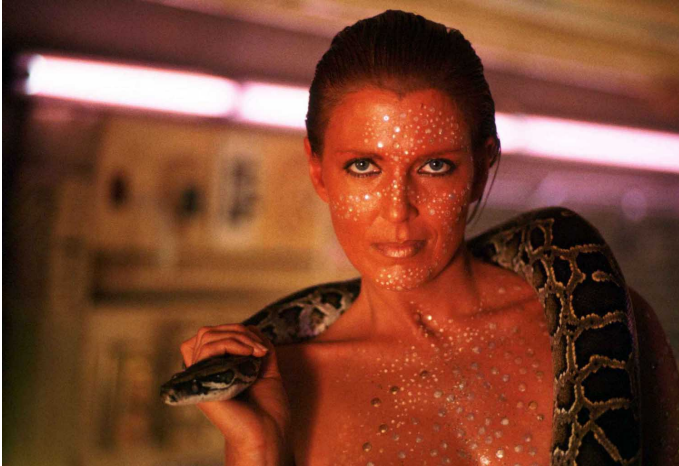


Fig. 3. La sensual y mortífera Zhora (Joanna Cassidy) en *Blade Runner*.

¿A qué se debe la diferencia en la caracterización de Rachael frente a sus compañeras insurrectas? La respuesta es que aunque Rachael sea una erotizada *femme fatale* propia del cine negro, se revela como sexualmente inexperta –justamente al contrario que las demás cyborgs de la película– y, por lo tanto, en lugar de conducir al héroe a la perdición como le correspondería, le salva:

Su aparentemente confusa y dubitativa respuesta a los avances de Deckard podría sugerir inicialmente que el replicante (femenino) más avanzado, el más «especial», ha sido manufacturado como una mujer aparentemente asexual o sexualmente naïf, mientras que sus compañeras Zhora y Pris claramente no lo han sido. (Jermyn, 2005: 167).⁷

⁷ El original en inglés es: «As her apparently hesitant and confused response to Deckard's advances might initially be said to suggest, is that most advanced, most "special" (female) replicant has been manufactured as a seemingly asexual or sexually naïve woman, while her counterparts Zhora and Pris clearly have not». Traducción de la autora.

Si tomamos la escena en la que Deckard instruye a Rachael sobre cómo demostrar su deseo, la contraposición de ambos modelos de mujer artificial –Pris y Zhora frente a Rachael– resulta reveladora.⁸ Es la falta de dominio sobre su propia sexualidad femenina lo que deja a la mujer cyborg a merced del protagonista, mientras que si se rebela contra la función de objeto sexual para la cual fue originalmente diseñada, se la considera un peligro y debe ser liquidada. Por lo tanto, es el control de la sexualidad lo que definirá el rol que desempeñe la mujer artificial en el argumento de la película.

5. Terminatrix y demás cyborgs emancipadas

Tras las díscolas replicantes de *Blade Runner*, el ejemplo más destacado de cyborg femenino guerrero es el encarnado por el personaje conocido como Terminatrix de *Terminator 3*. T-X, o más popularmente, Terminatrix, supone una clara recuperación del arquetipo erigido por la sibilina cyborg de *Metrópolis*. Continuando con la tónica de actualizar el modelo de cyborg malvado en cada película de la saga *Terminator*, en esta tercera entrega será un sensual cuerpo femenino el que reemplace al polimórfico T-1000 interpretado en *Terminator 2* (Cameron, dir., 1991) por Robert Patrick. Terminatrix sustituirá ahora al comparativamente caduco terminator original al que da vida Arnold Schwarzenegger.

Interpretada por Kristianna Løken, Terminatrix comparte bastantes rasgos con el prototipo T-1000: un cuerpo voluble que le ahorra la necesidad de reparaciones, una mirada impenetrable que nos impide conocer sus intenciones e incluso la agilidad y apariencia gatuna que caracterizaban al prototipo anterior. No sería aventurado decir que lo único que distingue a Terminatrix de su antecesor viene determinado por su género. Prueba de ello es que, a diferencia de sus compañeros, la denominación de su modelo no es la suma de la «T» de «Terminator» más su número de serie –como había sido el caso de los modelos T-800 y T-1000 interpretados por Schwarzenegger y Patrick respectivamente– sino que oficialmente se llama «T-X», en probable alusión al cromosoma X pero quizá también al carácter

⁸ Deborah Jermyn lee la polémica escena de la «violación» de Rachael, acusada de sexista por Kellner, Leibowitz y Ryan (1984: 6-8), como un intento de mostrar la inexperiencia sexual de la cyborg frente a Deckard. La autora cita un comentario de Sean Young, la actriz que interpretó el papel de Rachael, en el que describe la escena como el momento en el que «una virgen pierde su virginidad». Sin embargo, matiza que la música de Vangelis unida al deseo de la replicante de aprender indica que nos encontramos ante una escena de amor y no de abuso sexual (Jermyn, 2005: 166-167).

eminentemente sexualizado de este prototipo. La optimizada anatomía de T-X, primera cyborg femenina de la saga *Terminator*; refuerza la impresión de que su grado de perfección se mide por la belleza, particularidad secundaria en el caso de los modelos masculinos, que a cambio cuentan con atributos diversos que certifican su primacía corporal: los músculos en el caso del T-800 o la volubilidad antropomórfica del T-1000. En pocas palabras, para que pueda ser considerado perfecto, el cuerpo de la mujer artificial debe asimismo ser superior a la media en lo que a atractivo físico se refiere.



Fig. 4. Combate a muerte entre Terminatrix (Løken) y T-800 (Schwarzenegger) en *Terminator 3*.

Otro importante atributo que caracteriza a Terminatrix es su facultad para hacer uso del juego de la seducción. El engaño, el ocultamiento o el ataque a traición son las armas de estas mujeres artificiales que, conscientes de su poder como objeto sexual, tratan de explotarlo en su propio beneficio. En consecuencia, a pesar de su fuerza, se decantan por el empleo de sus encantos con afán manipulador.⁹ Dicha táctica se aprecia, sin excesiva

⁹ La cyborg de *Metropolis* se transforma en una mujer real (María) para engatusar a los obreros de la urbe y desencadenar la catástrofe. Asimismo, la replicante Pris de *Blade Runner* se disfraza de maniquí en la casa del diseñador de cyborgs J. F. Sebastian para ocultarse y atacar al héroe por sorpresa.

sutileza, en la escena en la que T-X procede a aumentarse el pecho. La terminatrix utiliza este recurso –que inevitablemente recuerda a la mamoplastia, una de las operaciones más demandadas de las últimas décadas– para embaucar al policía que pretende detenerla. En lugar de aniquilarlo de inmediato, acción que no le resultaría fatigosa debido a su fuerza sobrehumana, prefiere atraerlo para, a continuación, deshacerse de su impertinente presencia. Pero ello requiere haber asimilado previamente ciertas estrategias de conquista. Tras contemplar un cartel publicitario ilustrado con una joven de escote generoso en el que se lee el eslogan: «*What is sexy?*», Terminatrix reconoce cómo ciertos atributos anatómicos atraen al hombre y, en consecuencia, los utiliza en su favor para destruirlo. Terminatrix encarna así a una *femme fatale* tecnológica opuesta a su rival femenina, la heroína Kate Brewster (Claire Danes). Frente a Brewster, que viste menos provocativa con colores apagados y ropa ancha, el atuendo de Terminatrix es atrevido: un traje de cuero rojo ajustado. La caracterización de Brewster como una mujer que detesta las máquinas acentúa la diferencia con T-X. Es además veterinaria –es decir, se preocupa por el bienestar de seres vivos– mientras la cyborg es representada como una máquina fría y sin sentimientos que explota su sexualidad para cumplir con su misión: asegurar la preeminencia futura de las máquinas. No obstante, tal y como ella misma reconoce, no está programada para acostarse con hombres. Esto que parece una contradicción en términos no lo es tanto si atendemos al hecho de que las cyborgs con poder son aquellas que controlan su sexualidad. Las cyborgs que, como ella, detentan cierto poder no practican el sexo porque sólo así pueden librarse de los potenciales asediadores. Su fuerza emana de su sexualidad por lo que deben ejercer control absoluto sobre sus organismos preservándolos de goces carnales.

La violencia en la cyborg suele desencadenarse cuando un humano varón abusa sexualmente de ella. El caso más significativo se produce en *Terminator Woman* (Gibbins, dir., 1991) en el que una ingeniera diseña un cyborg femenino con su mismo nombre, apariencia física y recuerdos. La cyborg asimismo hereda el trauma de la violación de su mentora, lo que empujará a la cyborg vengarse de los hombres que la habían ultrajado.¹⁰ Otras cyborgs que padecen circunstancias similares y reaccionan de forma análoga las encontraríamos, además de en *Bunker Palace Hôtel* (Bilal, dir., 1990), donde una doncella rompe la pierna a un huésped porque le toca los pechos, en la protagonista de *Asesinos cibernéticos* (Duguay, dir., 1995) o

¹⁰ Según Claudia Springer *Terminator Woman* sugiere cómo la sexualidad femenina conduce a la destrucción (Springer, 1999: 51).

en el personaje de Casandra en *Androide*, ejemplos todos ellos de cyborgs femeninos que se rebelan ante las insinuaciones y abusos sexuales de humanos varones.



Fig. 5. Remordimientos cibernéticos. La cyborg infantil (Claudia Vega) de *Eva*.

Incluso cuando el cyborg resulta ser una niña, cae en este arquetipo que asimila la libertad de movimientos femenina con una potencial maldad. A diferencia del tratamiento neutro que en este sentido reciben niños cibernéticos en filmes como *D.A.R.Y.L.* (Wincer, dir., 1985) o *Inteligencia Artificial* (Spielberg, dir., 2001), de los que se presume su inocencia infantil, ésta no se dará por sentado en el caso de *Eva*. El film va aún más lejos al señalar que el grado de bondad de un cyborg viene determinado por la selección de su sexo. Cuando el ingeniero cibernético Alex Garel (Daniel Brühl) intenta persuadir a su jefa para diseñar una niña en lugar de un niño con el argumento de que las pequeñas son «más dulces, más maduras y sensibles y mucho más guapas», la réplica de la directora del proyecto es que «también son más perversas, celosas y retorcidas». De manera premonitoria la directora del proyecto intuye las calamidades que resultarían de autorizar semejante experimento. Garel pretende fabricar un cyborg «libre», es decir, completamente autónomo y, por lo tanto, que no siempre obedezca las normas. Dicha cualidad convertirá a la cyborg infantil en un ser impredecible que debería ser, como casi todas sus predecesoras, desactivada para siempre. Narrada en *flashback*, la primera secuencia de la película anticipa, en elipsis, el crimen de la niña —que despeña, sin premeditación, a su «madre» y creadora—, aunque se oculta al espectador dicha información hasta la clausura del largometraje.

A lo largo del filme, Eva muestra otros signos de malignidad. Percatada de que Alex Garel, está enamorado de su progenitora, le hace creer que su padre, David Garel (hermano de Alex) no vive con ellas. Por ello no sorprende que, en consonancia con el arquetipo de terminatrix, Eva también esté, hasta cierto punto, sexualizada. En la secuencia de la salida del colegio en la que el ingeniero cibernético y Eva se conocen, Garel no tarda en sentirse atraído por la espontaneidad y descaro de la chiquilla. Al actuar como si reprodujera los avances de un pederasta –con ofrecimiento de caramelos incluido–, Eva no tarda en juzgar la inusual curiosidad del científico como algo malsano y le llama pervertido, apelativo con el que será obsequiado de modo cariñoso a lo largo de todo el film.¹¹

Hacia el final de la película se revela que Julia, la investigadora principal, sabía que Eva era un prototipo de SI-9 y que, a pesar de no haber superado el control de seguridad, había autorizado a Lana (Marta Etura) a quedarse con su evolucionado modelo bajo la condición de que la joven investigadora renunciara a su brillante carrera. Se descubre asimismo la implicación de Eva en la muerte involuntaria de su hacedora, por lo que los científicos se ven obligados a proceder a su destrucción. Pese al arrepentimiento de la pequeña («Alex, tienes que prometer ayudarme. No quiero volver a ser mala. Quiero ser una niña buena» (Maíllo, dir., 2011)), Garel conduce a la niña al laboratorio con la excusa de acostarla y pronuncia la frase que, a modo de contraseña, desactiva para siempre a la cyborg. En definitiva, la película narra cómo una cyborg infantil será severamente castigada; ya que, aunque «errar es humano», como la investigadora madura reconoce al principio, las equivocaciones nunca se perdonan a las cyborgs que actúan por su cuenta.

6. Docilidad cibernética

La segunda modalidad de cyborg femenino corresponde a aquellos organismos cibernéticos que aceptan su condición de esclavas sexuales. Ya hemos visto cómo la replicante Rachael de *Blade Runner* –a pesar de su aire de mujer fatal– acaba perteneciendo a este modelo precisamente al sucumbir ante las proposiciones del mismo individuo que está asesinando a

¹¹ En la misma escena, cuando Garel grita «¡Espera!» y sale del coche a toda prisa para evitar que Eva se aleje, ella automáticamente relaciona la reacción del ingeniero con el clímax amoroso de numerosos filmes de Hollywood: «Como en las pelis. En las películas, cuando ella se aleja, él dice “espera”. Ella se gira y él la besa» (Maíllo, dir., 2011). Con ello Eva demuestra ser hasta cierto punto consciente de su poder de seducción.

los de su especie. El argumento más extendido dentro de este modelo de organismo cibernético será el de la sustitución de una mujer por su versión cibernética. Una magnífica ilustración de ello la encontramos en *Las mujeres perfectas*. Dicho largometraje ahonda en la idea presente en *Blade Runner* de que los organismos cibernéticos son poco más que seres complacientes destinados a satisfacer sexualmente a los hombres, si bien llevando el argumento a un extremo. No obstante, lo que en *Blade Runner* era implícito –las cyborgs sustituyen a las humanas en las funciones que presumiblemente desempeñarían las mujeres en los lejanos prostíbulos de las colonias del espacio– se convierte en el argumento principal de la película donde, por expreso deseo de unos maridos, se transforma a sus esposas en obedientes autómatas: mujeres de carne y hueso son reemplazadas por cyborgs solícitas en aras de evitar las desavenencias conyugales.

Las mujeres perfectas es la versión actualizada de *Las mujeres de Stepford* (The Stepford Wives, literalmente «Las esposas de Stepford»)¹². Dirigida por Bryan Forbes en 1975, la comparación entre ambos filmes interesa particularmente porque, aunque las dos exponen con humor la inseguridad masculina ante los impulsos emancipadores de sus mujeres, a las que necesitan cosificar para mitigar sus angustias, difieren sustancialmente en el modo de aproximarse al tema. Tanto el punto de partida como la resolución del conflicto dependen en buena medida de la consolidación de los postulados feministas en relación a las tres décadas que las separan. La película de 1975, un film que cabalga entre el género de terror y la comedia negra, describe cómo los maridos de una pequeña comunidad reemplazan a sus esposas por unos androides sin mayores aspiraciones que cocinar, limpiar la casa, cuidar a los niños y satisfacer sexualmente a sus maridos. El film pone de manifiesto que han sido creadas con objeto de ser lucidas en sociedad y, en concreto, ante otros hombres. Así, acuden al supermercado impecablemente vestidas y maquilladas y en todo momento se muestran sonrientes y solícitas, caracterización que a todas luces responde a una fantasía masculina. Lo único que distingue a estas esposas de Hadaly en *La Eva futura*, el decimonónico modelo de mujer artificial, es que estos robots domésticos muestran un calculado parecido con las protagonistas de los anticuados anuncios publicitarios de los años cincuenta, ya que sus temas de conversación apenas sobrepasan las alabanzas hacia los más diversos productos de limpieza. A lo largo del filme, la recién llegada a Stepford,

¹² A tenor de la película de 1975, el término *stepford wife* comenzó a utilizarse en Estados Unidos de forma peyorativa para designar a las amas de casa desocupadas de clase media-alta de las urbanizaciones de la periferia estadounidense.

Joana Eberhart, acaba convertida en otra ama de casa descerebrada pese a que acierta a descifrar el misterio que rodea a las esposas de su comunidad. Sin embargo, el tono jocoso de la película desdramatiza la resolución, ya que da a entender que las conquistas del feminismo han sido un éxito y que, por lo tanto, podemos disfrutar de esta sátira en la que los hombres se sienten tan amenazados que necesitan que sus esposas se conviertan en ridículos robots. De modo que, aunque concluya con la conversión de la protagonista en una de ellas, Doane sugiere que no hay razón para la ansiedad ya que la realidad evidencia que la sociedad ha madurado y que en la lucha del movimiento feminista no hay marcha atrás (Doane, 1990: 168).



Fig. 6. Cartel de *Las mujeres de Stepford*.

El *remake* titulado en España *Las mujeres perfectas* deja traslucir, no obstante, un fondo visiblemente más ambiguo. A pesar del tono abiertamente paródico y de que Joana Eberhart se salva de convertirse en una cyborg, este film está inevitablemente en deuda con el periodo postfeminista al que pertenece en la que los problemas del nuevo equilibrio de fuerzas han desestabilizado los hogares. En esta versión el *quid* de la película reside en la posición dominante que han obtenido las mujeres en

relación a sus maridos. Desbancados por sus cónyuges de los puestos de responsabilidad, lamentan lo poco que pueden disfrutar de sus relaciones de pareja debido a las obligaciones laborales de sus esposas. En contraposición al film de los setenta, lo que genera la mayor ansiedad en la versión de 2004 es la conciliación de la vida familiar en un periodo en el que los maridos se hallan en un segundo plano, situados en puestos mediocres y con sueldos sustancialmente más bajos que sus esposas. En *Las mujeres perfectas* los roles tradicionales del matrimonio se han invertido lastimando la autoestima masculina, por lo que la función de las cyborgs consistirá en evitar que las mujeres compitan con los hombres en el trabajo. Interpretada por Nicole Kidman, la protagonista de esta segunda versión ya no es un ama de casa con aspiraciones artísticas sino la exitosa directora de una cadena de televisión especializada en programas como «Yo aspiro a más» (*I can do better*), *reality show* que explota la guerra de sexos. Mientras en la versión de 1975 Joana Eberhart accedía a la petición de su marido de mudarse a una pequeña población de Connecticut, en este caso es la propia Joana la que sugiere el traslado. Pero, además, los motivos para ceder son bien distintos: su fulminante despido y el deseo de salvar su matrimonio, que atraviesa una crisis. Esta precisión es necesaria porque en la película original lo que motivaba el alejamiento de la gran ciudad era que los hijos se criaran en un ambiente más edificante y la decisión (no compartida) de marcharse de Nueva York se respetaba porque procedía de la autoridad del marido.¹³

La llegada de la familia a Stepford en la versión de 2004 será el comienzo de la claudicación progresiva para Joana. Para ayudarla a adaptarse al ambiente suburbano al que ella, a pesar de sus esfuerzos, no termina de adaptarse, el marido le propone abandonar el habitual tono negro de su vestuario argumentando que «Sólo las arpias neuróticas y castradoras de Manhattan visten de negro» (Oz, dir., 2004). Joana se plegará a sus recomendaciones y cambiará el color de su indumentaria por el rosa transformando completamente su aspecto hasta parecer, a tenor de los comentarios de sus amigos, «un anuncio de repostería» (Oz, dir., 2004). En resumen, mientras las esposas tratan de adaptarse a su actual lugar de residencia, los maridos, que se entretienen en un club exclusivo para ellos,

¹³ En *Las mujeres de Stepford* la familia, residente en Nueva York, se muda pese a las reticencias de la esposa. Todavía en la urbe, la hija se sorprende de una escena callejera: «Papá, he visto a un hombre llevar a una mujer desnuda» (en realidad, una muñeca hinchable). El *pater familias* replica: «Por eso es por lo que nos mudamos a Stepford» (Forbes, dir., 1975). La ironía reside en que poco después de llegar a Stepford será precisamente él quien convierta a su mujer en una muñeca tan vacía como la que portaba el transeúnte anónimo.

nunca se muestran satisfechos con los avances hasta la transformación definitiva de sus mujeres en las preciosas muñecas que poseen sus vecinos. La actitud de los hombres no se circunscribe a los heterosexuales. En el pueblo habita también, y con total normalidad, una pareja homosexual en la que uno de los miembros empieza a comportarse de modo similar al resto de los maridos con sus esposas.¹⁴ Stepford se erige así en un reducto para los hombres «de verdad» que recobran sus antiguos privilegios sacrificado la autonomía de las mujeres y de los hombres que no alcancen determinado estándar de virilidad en favor de la paz familiar.



Fig. 7. Esposas modélicas ejercitándose en traje de cóctel en *Las mujeres perfectas*.

Como resultado, al mudarse al protegido recinto de Stepford, las mujeres sufren por parte de sus maridos una abrupta transformación que, literalmente, las convierte en objetos. Y si en los créditos iniciales de la película –que reproducen los anuncios de la publicidad estadounidense de los años cincuenta– se asimila cierto ideal de feminidad a los electrodomésticos, semejante relación se hará explícita a lo largo del filme hasta el punto de que, en una escena, estas «mujeres perfectas» acuden al gimnasio para realizar una tabla de ejercicios basado en los movimientos de

¹⁴ Cuando se presenta al Senado como candidato republicano pronuncia un discurso en el que, aun reconociendo su orientación sexual, manifiesta su compromiso con los valores más viriles: «Ser gay no significa que deba ser feminista, amanerado ni sensible. No soy mariquita» (Oz, dir., 2004).

la lavadora. El grado de objetivación de la mujer así como la asociación expresa de estas esposas con los bienes de consumo será deliberado hasta la exageración, pues una de sus funciones adicionales será la de servir de cajeros automáticos a sus maridos.

Sin embargo, en un elocuente giro argumental con respecto a la versión de los setenta, descubrimos que el artífice de las transformaciones no es un hombre sino una neurocirujana e ingeniera genética, la entrometida matriarca de Stepford (Glenn Close) que pretendía crear «un mundo perfecto» con «mujeres perfectas». Será ella y no su marido –quien, en la anterior versión, era un malvado ejecutivo de la empresa Disney–, la responsable de la sustitución de las mujeres por cyborgs mientras que, en un guiño para los que conocen la película original, él es aquí un mero robot.

La conclusión que se extrae de la versión más reciente difiere de la anterior porque preside el tono humorístico sobre la fábula de terror, con la diferencia sustancial de que en la película de 2004 el desenlace es feliz. Sin embargo, aunque en ambos filmes se da a entender que sólo dentro de una ficción resulta plausible que los hombres deseen ver a sus mujeres convertidas en cyborgs, lo llamativo de esta última es la manera en la que se pone de manifiesto que existe una irresuelta distribución de roles y cómo este desequilibrio tiene consecuencias desestabilizadoras en la pareja. La moraleja es que, en un contexto histórico en el que los postulados feministas están más asentados, si quisiéramos restaurar un orden tradicional de familia, ello implicaría convertir a las mujeres en electrodomésticos. No obstante, este extremo se contempla a todas luces absurdo porque dicha aspiración procede en el film de la brillante pero desequilibrada mente de una mujer de mediana edad que añora el régimen patriarcal. Con este recurso se desinfla la crítica hacia unos maridos entusiasmados con perfeccionar a sus esposas para convertirlas en complacientes máquinas pues, al fin y al cabo, son hombres que se acomodan a los deseos de una mujer y, en cualquier caso, el humor mitiga el componente reaccionario que desprenden sus inapropiados deseos.

7. Cybermujeres dóciles e insumisas, una posible interpretación y una excepción

Si el atributo fundamental de los cyborgs masculinos de los años ochenta y noventa era una formidable musculatura con la que ejercer la violencia sobre sus oponentes –de ahí la caracterización como policías o militares de Robocops y Terminators– el atributo de los cyborgs femeninos viene condicionado por su condición de objetos sexuales. Tal como se ha

demostrado, si algo define la construcción de organismos cibernéticos femeninos será el control sobre su propia sexualidad, de tal modo que, el que lo ejerzan o no, determinará su posición en la narrativa. Cuando accedan a satisfacer los deseos carnales masculinos serán consideradas inocuas, mientras que si emplean esta sexualidad en su beneficio —o, como sucede a menudo, se nieguen a aliviar las pulsiones de los humanos— serán una amenaza, equiparando su negativa a complacer al hombre con el inicio de su rebelión en tanto que máquinas. Tal distinción es lo que permite establecer dos categorías de cyborg: una primera compuesta por dóciles organismos cibernéticos y un segundo grupo integrado por cyborgs libres del control masculino y humano. Es preciso puntualizar que la porción de cyborgs femeninas verdaderamente temibles que anticipaba *Metrópolis* es más representativa. Menos popular es, en cambio, la tipología femenina que claudica ante la voluntad de sus creadores, algo que, por otro lado, es una característica que comparten sus compañeros de fatiga varones.

El repertorio de ejemplos comentado muestra una clara división entre cyborgs resignadas e insumisas, pero estas categorías no son válidas para todos los ejemplos. Una cyborg que escapa a esta dicotomía un tanto elemental es Call en *Alien Resurrección*, personaje que comparte protagonismo con la teniente Ellen Ripley, heroína de las cuatro primeras entregas de la saga *Alien*. Ambas representan distintas modalidades de hibridez, pues Ripley resulta ser mitad humana, mitad alienígena en esta cuarta entrega de la saga, al haber sido resucitada en forma de clon a través de ADN extraterrestre. Por su parte, el organismo cibernético de segunda generación que responde al nombre de Call comparte con la Terminatrix —el arquetipo de cyborg que se rebela contra la humanidad— una forma indistinguible de las humanas, así como el haber sido programada por otras máquinas, aunque su intención última es proteger a la humanidad de sus propios desmanes, misión opuesta a la de la cyborg de *Terminator 3*. Call asimismo posee elementos en común con el cyborg sumiso de *Blade Runner*, en concreto, comparte la capacidad de Rachael para expresar sentimientos y el rechazo a su origen artificial.¹⁵ Pero aunque esté

¹⁵ En su primera aparición, Call defiende a un parapléjico de la broma pesada de un compañero (minuto 18); posteriormente reprocha a Ripley que haya podido matar sin contemplaciones a un alienígena (min. 47); a continuación se apiada de Ripley cuando la teniente descubre en el laboratorio a sus «hermanas», los clones fallidos para, poco después, impedir que la teniente se vengue matando a uno de los científicos responsables (si bien le propina un puñetazo como señal de empatía hacia lo que le han hecho a Ripley) (min. 55). Por si quedaran dudas, Ripley

caracterizada con rasgos similares a las cyborgs anteriormente citadas, Call nunca podría encuadrarse en ninguna de las dos categorías de cyborg ni tampoco podría considerarse, en conciencia, una síntesis de ambas. Para demostrarlo habría que tener en cuenta que la película relata cómo estas dos mujeres, Ripley y Call, se ganan el respeto del resto de los supervivientes gracias a la alianza que, por las circunstancias extremas en las que se ven envueltas, se establece entre ambas.¹⁶ Atendiendo a ello se observa que Call se distancia de todas las modalidades de cyborgs femeninos expuestos; de ser una «niña jugando a los piratas» como la denomina su superior,¹⁷ o «una tostadora» como la califica otro tripulante cuando descubre que es un organismo cibernético, se convierte, en colaboración con Ripley, en la salvadora del planeta Tierra. Esta evolución, que desmarca a Call de otras cyborgs, ha sido posible gracias a que, a pesar de su belleza, no ha sido concebida como un objeto sexual, sino para proteger a los demás. Call es agradecida pero su cuerpo no es voluptuoso ni parte del conocido estereotipo de *femme fatale*; bien al contrario, su cuerpo es menudo y de aspecto infantil y, a diferencia de otros tripulantes, no parece interesada en mantener relaciones sexuales.

Call representa un caso anómalo debido a que en su construcción se atenúa –y esto es lo determinante– la caracterización sexual del personaje. Ello la dota de mayor complejidad porque, a pesar de que, como tantas otras cyborgs está atrapada en su condición maquinal, en lugar de ser sacrificada –como le sucede a las cyborgs peligrosas– o convertida en una víctima –como ocurre con el resto– resulta victoriosa en su tarea de proteger a la humanidad. Aún así, contra todo pronóstico en la resolución del film –que reúne a las dos protagonistas tras desembarazarse del temible alienígena y regresar a la Tierra–, Call se pregunta «¿Qué pasará ahora?»; y la teniente Ripley sólo puede responder con un «No lo sé. Yo también soy una extraña

subraya el cliché de la ciencia ficción reciente acerca de la «mayor humanidad» de los cyborgs: «¿Eres un robot? Debí imaginarlo. Ningún ser humano es tan humano» (1h. 11 min.). En lo que respecta al rechazo a su origen artificial, en la escena en la que Call se revela como un organismo cibernético se dirige a Ripley de la siguiente manera: «Al menos tienes una parte humana. Yo sólo soy... Mírame [Call señala los circuitos que delatan su artificialidad], soy repugnante» (1h.17 min.) (Jeunet, dir., 1997).

¹⁶ Ripley y Call entablan una peculiar relación calificada de lésbica en el artículo de Jackie Stacey (2003: 256).

¹⁷ GENERAL PÉREZ: ¿Quién es la nueva tripulante?

ELGYN: ¿Call? Una niña jugando a los piratas.

GENERAL PÉREZ: No pasa desapercibida. (Jeunet, dir., 1997: min.18).

aquí» (Jeunet, dir., 1997) debido a que, a pesar de su hazaña, la composición artificial de ambas las convierte en extranjeras. El éxito de su misión no parece garantizar que sean bien recibidas y deja la puerta abierta a que puedan ser socialmente marginadas.



Fig. 8. Post-humanidad en femenino: Ripley (Sigourney Weaver) y Call (Winona Ryder) en *Alien Resurrección*.

8. Conclusiones

Partiendo de dos arquetipos muy simples pero reconocibles para el espectador, la de las sumisas y descerebradas mujercitas construidas para el disfrute masculino o la de hembras tecnológicas convertidas en la pesadilla de los humanos que creían controlarlas, estos filmes tienden a aplacar los componentes más sexistas. Dicha maniobra tiene que ver con las concesiones a lo políticamente correcto implícitas en un producto dirigido al gran público. Por un lado, los filmes estudiados aligeran la caracterización de los personajes femeninos como objetos sexuales; por otro, operan jugando con estereotipos femeninos de dominación y sumisión, aunque sin sentirse obligados a desmontarlos. Es probable que el escaso número de cyborgs femeninos al que se aludía al principio de este artículo se explique

por la dificultad que entraña esta táctica propia del cine *mainstream*, estrategia de la que pueden prescindir totalmente el cómic o en la literatura de ciencia ficción, por lo general dirigida a audiencias más reducidas, donde el cyborg femenino se ve libre de una caracterización tan maniquea. Quizá sea éste el motivo de que en estas otras disciplinas las cyborgs sean, además de abundantes, personajes más complejos y ricos en matices.

En definitiva, en casi la totalidad de los ejemplos mencionados la identificación de la cyborg con una máquina sexual dictará el lugar que el organismo cibernético femenino ocupe en la narrativa, bien concebido como leal utensilio –de ahí la constante asociación con los electrodomésticos–, o bien como una máquina que no responde a nuestros requerimientos y se nos vuelve en contra. En el raro caso de que la caracterización sexual de la mujer cyborg quede en segundo plano, la clausura del film queda en suspenso demostrando lo difícil que es escapar a las categorías que el cine *mainstream* ha establecido en la construcción filmica de la cyborg.

Bibliografía

- BUKATMAN, Scott (1993): *Terminal Identity. The Virtual Subject in Post-Modern Science Fiction*. Durham y London: Duke University Press.
- BUKATMAN, Scott (1997): *Blade Runner*. London: British Film Institute.
- DOANE, Mary Ann (1990): «Technophilia: Technology, Representation, and the Feminine», en JACOBUS, Mary, FOX KELLER, Evelyn y SHUTTLEWORTH, Sally (eds.), *Body Politics: Women and the Discourse of Science*. New York y London: Routledge, pp. 163-176.
- ESCUDERO PÉREZ, Jimena (2010): *Tecnoheroínas: identidades femeninas en la ciencia ficción cinematográfica*. Oviedo: KRK Ediciones.
- FITTING, Peter (1987): «Futurecop: the Neutralization of Revolt in *Blade Runner*», en *Science Fiction Studies*, vol. 14, n.º 18, pp. 340-354.
- FRENCH, Sean (1996): *The Terminator*. London: British Film Institute.
- GILLIS, Stacy (ed.) (2004): *The Matrix Trilogy. Cyberpunk Reloaded*. London: Wallflower Press.
- HARAWAY, Donna, J. (1995): *Manifiesto para cyborgs*. Valencia: Eutopías, Universitat de València.
- HAYLES, Katherine N., (1999): «The Life Cycle of Cyborgs: Writing the Posthuman», en WOLMARK, Jenny (ed.), *Cybersexualities. A Reader on Feminist Theory, Cyborgs and Cyberspace*. Edinburgh: Edinburgh University Press, pp.157-163.

- HOCKER RUSHING, Janice y FRENTZ, Thomas S. (1995): *Projecting the Shadow. The Cyborg Hero in American Film*. London y Chicago: The University of Chicago Press.
- (1989): «The Frankenstein Myth in Contemporary Cinema», en *Critical Studies in Mass Communications*, vol. 6, n.º 1, pp. 61-80.
- HUYSSSEN, Andreas (2000): «The Vamp and the Machine: Tecnology and Sexuality in Fritz Lang's *Metropolis*», en MINDEN, Michael y BACHMANN, Holger (eds.), *Fritz Lang's Metropolis: Cinematic Views of Technology and Fear*. Rochester: Camden House, pp. 198-215.
- JEFFORDS, Susan (2002): «Can Masculinity Be Terminated?», en TURNER, Graeme (ed.), *The Film Cultures Reader*. London y New York: Routledge, pp. 344-354.
- JERMYN, Deborah (2005): «The Rachael Papers: In Search of *Blade Runner's* Femme Fatale», en BROOKER, Will (ed.), *The Blade Runner Experience*. London: Wallflower, pp. 159-173.
- KIRKUP, Gill et al. (eds.) (2000): *The Gendered Cyborg. A Reader*. London y New York: Routledge.
- KELLNER, Douglas; LEIBOWITZ, Flo y RYAN, Michael (1984): «Blade Runner. A Diagnostic Critique», en *Jump Cut: A Review of Contemporary Media*, n.º 29, pp. 6-8.
- LACEY, Nick (2000): *Blade Runner*. London: York Film Notes, Longman York Press.
- OVID (2004): *Metamorphoses*. London: Penguin.
- PEDRAZA, Pilar (1998): *Máquinas de amar*. Madrid: Valdemar.
- PLANT, Sadie (1998): *Zeros + Ones. Digital Women + The New Technoculture*. London: Fourth State.
- REDMOND, Sean (2004): *Liquid Metal. The Science Fiction Film Reader*. London: Wallflower Press.
- SALA, Ángel (1997): «La máquina. Eterno femenino», *Nosferatu*, n.º 23, pp. 56-63.
- SCHELDE, Per (1993): *Androids, Humanoids and other Science Fiction Monsters*. New York y London: New York University Press.
- SPRINGER, Claudia (1999): «The Pleasures of the Interface» en WOLMARK, Jenny (ed.), *Cybersexualities. A Reader on Feminist Theory, Cyborgs and Cyberspace*. Edinburgh: Edinburgh University Press, pp. 34-54.
- STACEY, Jackie (2003): «She Is Not Herself: The Deviant Relations of *Alien Resurrection*», en *Screen*, vol. 44, n.º 3, pp. 251-276.

TELOTTE, J. P. (1999): *A Distant Technology. Science Fiction Film and the Machine Age*. Hanover y London: Weysland University Press y University Press of New England.

Filmografía

- BILAL, Enki (dir.) (1990): *Bunker Palace Hôtel*. Francia: AFC, Charles Gassot, France 3 Cinéma.
- CAMERON, James (dir.) (1984), *Terminator*. Reino Unido, Estados Unidos: Hemdale Film, Pacific Western, Euro Film Funding See.
- (dir.) (1991), *Terminator 2: El día del juicio (Terminator 2: Judgement Day)*. Estados Unidos: Columbia Tristar.
- DUGUAY, Christian (dir.) (1995): *Asesinos cibernéticos (Screamers)*. Canada, Estados Unidos, Japón: Allegro Films, Fries Film Group, Fuji Eight Company.
- EMMERICH, Roland (dir.) (1992): *Soldado Universal (Universal Soldier)*. Estados Unidos: Studio Canal, Calroco Pictures, IndieProd Company Productions.
- FORBES, Bryan (dir.) (1975): *Las mujeres de Stepford (The Stepford Wives)*. Estados Unidos: Fascin Cinema Associates, Palomar Pictures.
- GIBBINS, Duncan (dir.) (1991): *Terminator Woman (Eve of Destruction)*. Estados Unidos: Nelson Entertainment, Interescope Communications.
- JEUNET, Jean-Pierre (dir.) (1997): *Alien Resurrección (Alien Resurrection)*. Estados Unidos: Brandywine Productions, Twentieth Century Fox.
- LANG, Fritz (dir.) (1927): *Metrópolis (Metropolis)*. Alemania: UFA.
- LIPSTADT, Aaron (dir.) (1982): *Androide (Android)*. Estados Unidos: New World Pictures.
- MAÍLLO, Kike (dir.) (2011): *Eva*. España. Escándalo Films, Canal+, Canal+ España.
- MOSTOW, Jonathan (dir.) (2003): *Terminator 3: La rebelión de las máquinas (Terminator 3: The Rise of the Machines)*. Estados Unidos, Reino Unido, Alemania: C-2 Pictures, Intermedia Films, IMF Internationale und Film.
- OZ, Frank (2004) (dir.) *Las mujeres perfectas (The Stepford Wives)*. Estados Unidos: Paramount Pictures, DreamWorks SKG.
- SCOTT, Ridley (dir.) (1982): *Blade Runner*. Estados Unidos, Reino Unido, Hong Kong: Ladd Company, Shaw Brothers, Warner Bros.
- SPIELBERG, Steven (dir.) (2001): *Inteligencia Artificial (Artificial Intelligence: AI)*. Estados Unidos: Warner Bros, DreamWorks, Amblin Entertainment.

VERHOEVEN, Paul (dir.) (1987): *Robocop*. Estados Unidos: Orion Pictures.

WINCER, Simon (1985) (dir.): *D.A.R.Y.L.* Reino Unido, Estados Unidos: Paramount Pictures, World Film Services.