

MARTÍN MORA-MARTÍNEZ  
**CYBORGS Y MUJERES  
ARTIFICIALES: APUNTES  
SOBRE GÉNERO Y CULTURA**

Donna J. Haraway. *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Madrid, Cátedra, 1995.

RECEPCIÓN: 13 DE ABRIL DE 2011

ACEPTACIÓN: 14 DE JUNIO DE 2011

**Mujeres artificiales: muñecas  
autómatas y androides**

Mujeres artificiales han existido siempre, incluso Eva, aplicando ciertos criterios, podría ser considerada como tal. Este artículo no pretende ser un catálogo exhaustivo de tipos de mujer artificial. Los ejemplos que voy a desarrollar responden a los prototipos principales y muestran una línea de evolución histórica: la muñeca-autómata, la malvada androide y la mujer *cyborg*. Los dos primeros tipos nacie-

ron de la necesidad del hombre de desvincularse de la mujer natural. Esta necesidad estaba motivada sobre todo por insatisfacción estética o por afán de dominio. El resultado fue, con pocas excepciones, una muñeca de gran tamaño que se parecía mucho a una mujer sin llegar nunca a serlo. Tras un primer momento de estupefacción frente a la muñeca-autómata, se dio el paso hacia la malvada androide. La ausencia de emociones de las bellas autómatas en combinación con la perversidad del espíritu femenino y con el poder destructivo de la máquina creó monstruos que han sofisticado su poder destructivo en el transcurso de todo el siglo xx: la falsa María de *Metrópolis*, la replicante Pris en *Blade Runner* y la mujer de contornos metálicos que seduce al protagonista de *Tetsuo* son prueba de esta evolución. La mujer *cyborg* de finales de este siglo pone en evidencia la ausencia de límites entre lo natural y lo artificial. A poco de iniciado el siglo xxi, la presencia de seres

en los que cohabitan elementos naturales y artificiales, los llamados *posthumanos*, no se limita ya a las páginas de novelas de ciencia ficción y se ha convertido en algo habitual, pero parece que todavía no nos hemos decidido entre si nos producen fascinación o terror.

En la literatura fantástica, las mujeres artificiales han sido siempre creaciones de científicos locos o locos enamorados. Su proceso de construcción responde invariablemente a un deseo de superar a la mujer *natural*, por lo que acostumbran a estar dotadas de una gran belleza, y su mayor encanto consiste en su limitado vocabulario y su capacidad de sumisión. De todas formas, son pocos los que pueden vencer ese miedo primigenio a los seres inanimados que parecen tener vida propia y, una vez descubierto su secreto, la mayoría de las mujeres artificiales son reducidas a un montón de miembros desarticulados. E. T. A Hoffmann escribió a principios del si-

glo XIX *El hombre de la arena*, un cuento fantástico en el que se establecen las bases de la relación entre el hombre y la mujer artificial.

El protagonista, el joven estudiante Nataniel, se enamora perdidamente de la silenciosa e inmóvil Olimpia, hija de su vecino, el profesor Spalanzani. Obsesionado por la muchacha, a la que observa con la ayuda de un catalejo desde la ventana de su habitación, Nataniel rechaza a su anterior prometida, Clara, gritándole: “¡Lejos de mí, estúpida autómata!” (1976: 100). La identificación de la mujer real con un ser inerte a la vez que, irónicamente, se considera a la mujer artificial como a la mujer auténticamente viva va a convertirse en una constante. La fascinación que el joven siente por Olimpia aumenta tras una encantadora fiesta en la que Nataniel baila con la muñeca y sostiene una “conversación” basada en los “ja, ja” que ella repite invariablemente. El resto de invitados notan que hay algo extraño en la muchacha

y les resulta incomprensible la reacción del muchacho. Igual de incomprensible resulta para el mismo lector. La única explicación, y la que Hoffmann desarrolla en las últimas páginas de la historia, es la de la locura.

Una discusión entre Spalanzani, el creador del mecanismo, y el óptico Coppola, proveedor de los ojos de la muñeca, termina con una redistribución de posesiones que revela cruelmente la naturaleza mecánica de Olimpia. El estudiante sufre una crisis nerviosa al observar cómo es desmembrada la muchacha. Un posterior encuentro con Coppola producirá en Nataniel un delirio que lo llevará a arrojarse desde lo alto de una torre. El final trágico no es casual, desde luego, ya que la relación sentimental—que no sexual—es imposible entre un hombre y una automática. A pesar de la atracción que el hombre siente por la belleza y la pasividad de la criatura mecánica, la falta de sentimientos de la automática condena la relación desde el princi-

pio. El castigo por romper las reglas naturales recae invariablemente en la figura femenina, que es aniquilada, en la mayoría de los casos, a través de la desmembración. En un cuento anterior de Hoffmann titulado *Los autómatas*, obra que muchos consideran génesis de *El hombre de la arena*, la relación de amor entre hombre y robot femenino es muy parecida, pero la conclusión no tiene tintes tan trágicos. El hombre no pierde la vida y el castigo, en este caso, se limita a la pérdida de la razón.

Los casos en los que el amor del humano puede redimir a la automática son muy pocos y exigen como condición que la mujer renuncie a su artificialidad. En realidad, sólo Pigmalión, el artista enamorado de su propia estatua, consigue al final que la diosa Venus transforme a la pétreo amada en una criatura de carne y hueso. La historia termina felizmente cuando el joven y la recién nacida se abrazan en el lecho. Para Hadaly y Lord Ewald,

los enamorados de *La Eva futura*, el castigo por intentar romper las reglas es la muerte. En el último capítulo de la novela de Villiers de l'Isle Adam, titulado "Fatum", Hadaly, la androide construida para convertirse en la mujer perfecta, muere entre las llamas de la bodega de un barco que no llegará jamás a las costas de Inglaterra. Por su parte, Lord Ewald, un personaje que roza lo ridículo, inconsolable tras la pérdida de su amada ideal, se suicida tal y como lo había planeado desde las primeras páginas de la novela.

A pesar de su triste final, Hadaly es sin duda la muestra más magnífica de mujer artificial que puede encontrarse en la literatura fantástica de finales del siglo pasado. *La Eva Futura* concentra la tradición desarrollada hasta ese momento, citando explícitamente a Hoffmann, Edgar Allan Poe y Wagner, entre otros, además de burlarse de las creaciones de Horner y otros coleccionistas de autómatas. Además, supera esa tradición llevando a cabo

una de las más elaboradas e imaginativas descripciones de la construcción de la mujer artificial. Edison o *El brujo de Menlo Park*, inspirado en el inventor Thomas Alva Edison, explica con todo detalle el proceso de construcción de la nueva Eva y dedica a ello todo el libro quinto de la novela. En la primera fase de su creación, Hadaly es una

femenina armadura de láminas de plata, blanca y mate [...] un maniquí metálico que camina, habla, responde y obedece [y que] no envuelve a nadie.<sup>1</sup>

Al final del proceso se convierte en el doble de una mujer real pero con un espíritu exquisito que, misteriosamente, es consciente de su creación física e insiste en ser un espíritu independiente.

La gran innovación de l'Isle Adam es que Hadaly, también llamada *La*

<sup>1</sup>l'Isle Adam, Villiers. de *La Eva futura*. Madrid, Valdemar, 1998, pp. 96-100.

*Andreida*, nace de la necesidad de dotar a la mujer real de un espíritu capaz de satisfacer a Lord Ewald y, por extensión, a todos los hombres. Ewald está enamorado de una bella mujer, Miss Alicia Clary, pero no puede soportar su carácter, que es vulgar, necio y poco inteligente. Edison propone al enamorado crear una mujer exactamente igual que Alicia pero con un espíritu acorde a la perfección de su belleza. La mejor forma de explicar qué es exactamente Hadaly es ceder la palabra a su creador:

La *Andreida* no conoce la vida, ni la enfermedad, ni la muerte. Está por encima de todas las imperfecciones, de todas las servidumbres y conserva la belleza del ensueño. Es una *inspiradora* (*ibidem*: 246).

Frente a semejante criatura, la mujer verdadera, natural e imperfecta puede llegar a desaparecer o, como en el cuento de Hoffmann, convertirse en ser in-

animado. Por eso recomienda Edison a Ewald: “Tened cuidado, que al compararla con su modelo, no sea la viviente quien os parezca una muñeca” (*ibidem*: 109). La misma posibilidad de confusión entre mujer artificial y mujer natural había sido realizada por Nataniel en el cuento de Hoffmann.

Hasta ahora, todas las mujeres artificiales que han sido citadas no contienen un espíritu malévolo. Hadaly puede matar, nos dice su creador, pero ni por un momento se muestra amenazadora. La tradición de androides asesinas tiene su origen en la relación que se establece entre mujer artificial y máquina. Según Claude Quiguer, máquina y mujer “de hierro” están estrechamente relacionadas:

En efecto, el motivo erótico conduce a una reflexión “genética” que considera a Eva y a la locomotora no sólo como semejantes en el amor, sino como *creaciones*, como obras, como *objetos* y, el erotismo desemboca aquí

sobre el esteticismo, como objetos bellos<sup>2</sup>.

La belleza de la mujer artificial convierte su poder destructivo en una característica todavía más escalofriante.

Una de las mujeres artificiales que más claramente se vincula a la máquina es la falsa María, de *Metrópolis* (Fritz Lang, 1926). Su aspecto metálico pero innegablemente femenino recuerda a la Andreida de *L'Isle Adam* antes de convertirse en el doble de Miss Alicia. Curiosamente, la falsa María también está construida en dos fases: la primera, en la que tiene aspecto de robot, y la segunda, en la que se convierte en doble de una mujer real pero con una sexualidad mucho más evidente. La falsa María, sin embargo, no tiene como finalidad satisfacer un amor incompleto sino ser un instrumento de poder y entre sus armas

<sup>2</sup> Quiquer, Claude. *Femmes et machines de 1900. Lecture d'une obsession modern style*. París: Klincksieck, 1979, p. 251 (versión nuestra).

cuenta con la seducción, que será llevada al límite en la escena de la danza. Su malignidad se hace patente cuando, una vez terminada, la primera instrucción que la androide recibe es deshacer todas las buenas enseñanzas de la verdadera María. Pero la mujer-robot pronto toma sus propias decisiones y conduce a los trabajadores a una revolución orgiástica en la que destruyen todas las máquinas y llegan a olvidar a sus hijos. En *Metrópolis*, como en otras tantas representaciones de la malvada androide, la mujer artificial se concibe

como elemento destructivo de la identidad humana, esclavizando a su propio creador y convirtiéndolo en un engranaje de su propio mecanismo frío y sin emoción.<sup>3</sup>

Los trabajadores, cuando se recuperan de la fiebre destructiva, capturan a la

<sup>3</sup> Sala, Ángel. "La máquina, eterno femenino", en *Nosferatu*, núm. 23, enero de 1997, p. 57.

falsa María y la queman como a una bruja mientras ella ríe y vuelve a su forma metálica original. El destino de la mujer artificial, como en todos los casos, es su aniquilación.

Mucha crítica feminista vincula el proceso de liberación de la mujer con el de la emancipación de la máquina. La misoginia sobre la que se sostienen la mayoría de textos que hemos tratado hasta ahora permiten poner de manifiesto los procesos que rigen el sistema patriarcal en el que

el creador sigue respondiendo a modelos culturales propios del machismo y ocultando su deseo de concebir el ser perfecto, eficaz y dominable, hasta el punto de hacerlo sexualmente deseable (*ibidem*: 56-57).

La rebelión de la androide simboliza la rebelión de la mujer, pero su caracterología invariablemente malvada y su destrucción final no hacen más que poner en evidencia que las normas

patriarcales siguen estando vigentes. No será hasta pasada la primera mitad del siglo xx cuando las cosas empezarán a cambiar para la mujer artificial.

En *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982) aparecen los *replicantes*, robots de aspecto completamente humano cuya finalidad era realizar las tareas más duras y peligrosas en las colonias espaciales. En la Tierra los replicantes son ilegales y para evitar su presencia existen los *blade runner*, los encargados de “retirar” a los replicantes ejecutándolos. Los replicantes son copias tan perfectas de los humanos que lo único que los diferencia es su limitado ciclo vital, sólo viven cuatro años, y su falta de empatía. Rick Deckard tiene como misión encontrar a cuatro replicantes modelo Nexus 6, dos hombres y dos mujeres. Las mujeres son Zhora y Pris: ambas encarnan el nuevo prototipo de mujer artificial, no tienen el aspecto inorgánico, frío y mecánico de sus predecesoras sino que son ágiles, fuertes y muy humanas. Zhora es descubierta por Rick

en un club de *striptease* en el que hace un número con una serpiente (¿cualquier parecido con la imagen de Eva es una casualidad?). Ambos se enfrentan y tras una dura lucha se inicia una persecución cuyo resultado será la muerte de Zhora por los disparos de Rick. Pero el *blade runner* confesará haberse sentido como si hubiera matado a una mujer de verdad; éste es el primer síntoma del cambio.

Pris es la siguiente en caer, pero no sin antes ofrecer algunas de las secuencias más magníficas de la película. Su aspecto desvalido de niña punk le abre las puertas del hogar de J. F. Sebastian, el diseñador genético que ha creado a los Nexus 6. Sebastian es un personaje curioso que vive solo en un enorme edificio con la única compañía de sus sofisticados muñecos. Cuando Rick llega a casa de Sebastian, Pris lo observa haciéndose pasar por otra de las muchas muñecas. Esta imagen remite a la naturaleza artificial de la replicante y la relaciona con toda la tradición de

mujeres artificiales con un simbolismo tan evidente como hermoso. Pris pronto se lanza sobre Rick e inicia una violenta lucha en la que la replicante pronto deja claro que es más fuerte y ágil, pero el *blade runner* tiene la pistola y el resultado es que Pris muere en un charco de su propia sangre, que además parece muy humana.

El tercer personaje femenino de la película, Rachael, da el siguiente paso hacia la mujer artificial contemporánea. Rachael es una replicante pero no lo sabe porque se trata de un modelo tan avanzado que es capaz de crear en él la ilusión de recuerdos y sentimientos. Así que lo único que distingue a Rachael del resto de humanos es su poca longevidad y el hecho de haber sido fabricada genéticamente. Cuando Rachael empieza a sospechar que es una replicante pide ayuda a Rick y se inicia la historia de amor entre ambos. Ya se había hablado de la imposibilidad de las relaciones sentimentales entre hombre y mujer artificial. El final abierto de



la película refleja esa imposibilidad: Rick y Rachael se marchan juntos hacia un futuro tan incierto como la naturaleza de Rachael, quien no es capaz de saber si sus recuerdos de infancia son suyos o han sido implantados en su memoria artificial. Aplicando la condición anterior se puede determinar que su relación será imposible porque ella no es humana sino replicante, pero el montaje posterior del director sugiere que Rick también puede ser un replicante y que, en realidad, todos estamos programados, es decir, que no hay fronteras claras entre lo que es natural y lo que es artificial.

### **Mujeres artificiales: posthumanidad y cyborgs**

A finales de nuestro siglo, las mujeres artificiales han dejado de ser personajes de ciencia ficción para invadir la realidad más cotidiana. Nuestra vida es inconcebible sin la tecnología y su uso no se limita ya a los objetos que

nos rodean sino que ha empezado a formar parte de nuestros propios cuerpos. Quizá el lugar en el que esta nueva presencia es palpable de forma más escalofriante sea en los centros de cirugía estética, los laboratorios contemporáneos de creación de mujeres artificiales. Naomi Wolf, en su trabajo *El mito de la belleza: cómo las representaciones de la belleza se usan contra la mujer*, realiza una crítica a la industria de la belleza y en especial a su uso de modelos inalcanzables que obligan a la mujer a someterse a todo tipo de prácticas masoquistas cuya culminación es la cirugía estética. La publicidad que nos rodea crea modelos de belleza realmente *posthumanos*, es decir, más allá de lo humanamente posible, a base de efectos especiales y sistemas digitales. Los modelos de Playboy, por ejemplo, son una asombrosa combinación entre cirugía y programas informáticos capaces de retocar hasta el más mínimo detalle de cada imagen. Según Stuart Ewen:

Cuando las imágenes fijas y fotogénicas, en los anuncios o en las revistas, se convierten en el modelo que la gente sigue para diseñarse a sí misma, se llega a una alienación extrema. Uno se siente, por definición, cada vez peor con su propio cuerpo<sup>4</sup>.

El resultado de todo esto son criaturas como Cindy Jackson, una mujer que ha padecido más de 20 operaciones para parecerse a Barbie, y una larga lista de mujeres famosas por su capacidad de reconstruir su propio cuerpo a la medida de las necesidades de su público.

Orlan es otro caso. Esta mujer se ha sometido a siete operaciones desde 1990 y su finalidad es llegar a convertirse en la obra maestra absoluta.

Las manos de los cirujanos son guiadas por un *canon facial* compuesto

por detalles digitalizados de cuadros famosos. Esta cara compuesta tiene la frente de la Gioconda, los ojos de la Psique de Gérôme, la nariz de una Diana de la escuela de Fontainebleau, la boca de la Europa de Boucher y la barbilla de la Venus de Botticelli (*ibidem*: 264).

Las operaciones son emitidas en todo el planeta y Orlan las dirige como si se tratara de otro espectáculo televisivo cualquiera. Opiniones sobre su “obra” hay para todos los gustos, aunque en general coinciden con la de Barbara Rose, quien cree que Orlan escenifica “La descabellada exigencia de una perfección física imposible” (*ibidem*: 264).

Tanto Rose como Wolf parecen olvidar que la mujer es capaz de pensar por sí misma y la convierten en víctima de una sociedad superficial y consumista. Me niego a pensar que Kate Moss es responsable de todas las adolescentes con problemas de anorexia o que las mujeres que se agran-

<sup>4</sup> Citado en Dery, Mark *velocidad de escape. La cibercultura en el final de siglo*. Madrid: Siruela, 1998, p. 264.

dan los senos lo hacen para satisfacer las fantasías de su pareja. Se trata de algo mucho más complicado que todo eso, y culpar a la industria de la belleza es minimizar un problema más relacionado con la propia estima y con la forma de relacionarnos con nuestros semejantes. Pero lo que también está claro es que hay una gran diferencia entre rellenarse los labios con colágeno y hacerse un implante de rodilla para poder volver a caminar.

Sin entrar en dilemas morales, Donna Haraway reivindica en su *Manifiesto para cyborgs: ciencia, tecnología y feminismo socialista a finales del siglo xx* la ausencia de fronteras reales entre lo natural y lo artificial y culmina su teoría con el concepto de *cyborg*. Haraway lo define como “un organismo cibernético, un híbrido de máquina y organismo, una criatura de realidad social y también de ficción”<sup>5</sup>.

En este momento filosófico, la separación entre cultura y naturaleza pertenece al pasado y, por lo tanto, también las, hasta ahora seguras, fronteras entre lo natural y lo artificial. No hace mucho imaginábamos el *cyborg* como el robot masculino de aspecto humano que aparece en las dos partes de *Terminator*, pero en realidad nosotros ya hace tiempo que hemos dejado atrás la pureza de nuestra “naturalidad”, que nunca ha existido del todo. Nuestra ropa, nuestras gafas de sol, los medios de transporte en los que nos desplazamos hasta nuestros lugares de trabajo, que están infestados de máquinas como el ordenador a través del cual existimos tantas o más horas de las que dormimos... todos estos elementos nos convierten en seres que dependen de la tecnología mucho más de lo que estamos dispuestos a reconocer. Por lo tanto,

<sup>5</sup> Haraway, Donna J. *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Madrid. Cátedra, 1995, p. 253.

a finales del siglo xx (nuestra era, un tiempo mítico), todos somos quimeras, híbridos teorizados y fabricados de máquina y organismo; en unas palabras, somos *cyborgs* (*ibidem*: 254).

SYLVIA SOLÍS LÓPEZ  
**SOBRE LAS PALABRAS  
INESPERADAS O DE CÓMO  
ESCUCHAR A LAS VAGINAS  
QUE HABLAN**

Eve Ensler. *Monólogos de la vagina*.  
Barcelona, Emecé Editores, 2004.

RECEPCIÓN: 4 DE ABRIL DE 2011

ACEPTACIÓN: 19 DE ABRIL DE 2011

*Para ejercitarnos en el uso de la palabra porque,  
como es sabido, la palabra nos mueve  
y nos libera.*

Eve Ensler

Hace algunos años, mi primera lectura de *Monólogos de la vagina* fue incómoda y apresurada. Me dejó un mal sabor de boca, un regusto de texto soez y radical que pretendía una reivindicación al estilo de la vieja guardia feminista. Sin embargo, una segunda lectura, basada en los principios hermenéuticos de Hans-Georg Gadamer,