

ALMAS DE METAL. LA MUJER COMO CREACIÓN CIENTÍFICA EN EL CINE

WESTWORLD. WOMEN AS SCIENTIFIC CREATION IN FILM

Manolo Dos

*Instituto Universitario de Estudios Feministas y de Género
Universitat Jaume I, Castellón*

RESUMEN

Un repaso a determinados momentos del cine fantástico en los que se abordan representaciones diversas de la mujer como creación científica. Tras tempranas muestras como *Metrópolis* (1927) o *La novia de Frankenstein* (1935), el cine de ciencia ficción pone de manifiesto su interés en tratar figuras femeninas artificiales, como pueden ser la mujer autómatas y sus numerosas encarnaciones: monstruos, robots, cyborgs, creaciones informáticas, etc. Los discursos generados por muchas de estas ficciones evidencian las fantasías y los miedos propios de una sociedad patriarcal a la que le cuesta desvincularse de los estereotipos y que halla un reflejo caricaturizado de sí misma en la figura del *mad doctor* o científico loco.

Palabras clave: mujer, ciencia, robot, cyborg, *mad doctor*, cine fantástico, películas de serie B, *camp*.

ABSTRACT

This paper looks over diverse moments of fantastic cinema that portray different representations of women as a scientific creation. After early samples such as *Metropolis* (1927) or *The Bride of Frankenstein* (1935), the science fiction cinema shows its interest in dealing with artificial female figures, such as automatic women and its many incarnations: monsters, robots, cyborgs, computer creations, etc. The discourses produced by many of these fictions reveal the fantasies and fears typical of a patriarchal society which has trouble dissociating itself from stereotypes, and which finds its own caricatured reflection in the figure of the mad doctor or scientific.

Key words: woman, science, robot, cyborg, *mad doctor*, fantastic film, B-Movies, *camp*.

“Usted es el feliz poseedor de un robot con forma de mujer, y para todo propósito esta criatura es una mujer. Psicológica y fisiológicamente es un ser humano con emociones y está capacitada para pensar y para hablar. Está exenta de enfermedades y bajo circunstancias normales vivirá el espacio de tiempo que vive cualquier ser humano. Su nombre es Alicia”.
(extraído del capítulo *El solitario* (1960) de la serie de TV *La dimensión desconocida*)

Preámbulo

En el año 1943, Mervyn LeRoy dirigió para la *Metro Goldwyn Mayer*, *Madame Curie*, con la actriz Greer Garson y el actor Walter Pidgeon en los papeles del matrimonio de inventores más célebre de la historia. La cinta supone una de las escasas aproximaciones cinematográficas al mundo de las mujeres científicas, pioneras e inventoras. Y vale la pena destacar que el interés de la MGM por la historia de Marie y Pierre Curie no estaba tan localizado en los importantes descubrimientos científicos llevados a cabo por la pareja sino por el componente trágico y romántico de su periplo vital.

La idea primera del presente texto fue llevar a cabo una selección de los títulos cinematográficos más representativos a la hora de abordar la figura de la mujer en relación con el mundo científico, por supuesto, como sujeto activo, creativo y demiúrgico. El primer escollo era previsible en tanto, como todos sabemos, la incorporación de la mujer a la esfera científica es relativamente reciente y aún hoy en día está lejos de poder equipararse a la presencia del hombre en dicho ámbito. En consecuencia, podemos entender hasta cierto punto por qué el mundo del cine se ha ocupado tan poco de contar historias protagonizadas por científicas. Pero sólo hasta cierto punto.

Lo llamativo del caso se produce cuando invertimos los términos de la premisa y desplazamos la figura de la mujer-científica a la de mujer-creación-objeto-científico, es decir, cuando pasamos de un plano activo a otro pasivo. Es entonces cuando uno se sorprende de los numerosísimos ejemplos cinematográficos que le vienen a la cabeza al pensar en la mujer como creación científica ¿Por qué es así? ¿Es sólo una manifestación más, por otro lado típica, de una sociedad patriarcal y machista acostumbrada a dictar los gustos de la mayoría en el ámbito cinematográfico? ¿A qué se debe semejante afán?

Es muy probable que no encontremos respuesta alguna para dichas preguntas a lo largo de las páginas que siguen. En todo caso, vamos a proponer una reflexión sobre el tema

a través de la recopilación de ejemplos notables pertenecientes a muy distintas épocas y en su mayoría vinculados al género de la ciencia-ficción. Por supuesto, hemos tenido que llevar a cabo una selección ante el aluvión de títulos de películas y series de TV que se han ocupado y a menudo glorificado las virtudes de la mujer como objeto científico, a través de cualquiera de sus numerosas y diferentes encarnaciones, llámese cyborg, androide, replicante, mujer biónica, *terminator*, producto informático o lo que sea.



El diablo de las aguas turbias (Hell and High Water, 1954)

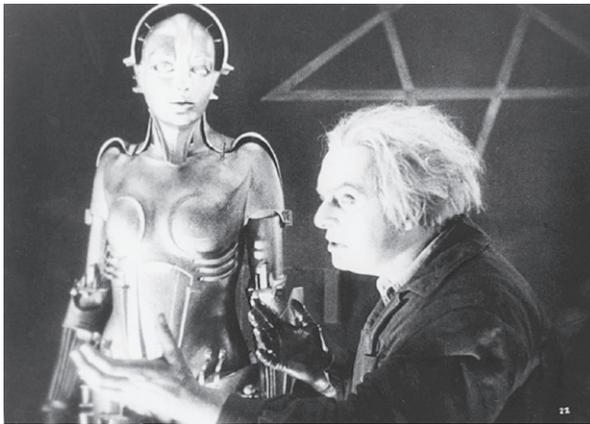
Dirigida por el especialista en cine bélico y cine negro, Samuel Fuller, *El diablo de las aguas turbias* supone la única excepción que vamos a hacer en esta selección, en tanto se trata de una película que muestra a una de las primeras mujeres científicas vistas en una película de acción típicamente hollywoodiense. El argumento del film sitúa a la bella actriz polaca Bella Darvi en el rol de una científica, Denise Montel, hija de un científico eminente, como parte de la tripulación de un submarino comandado por un exmarine norteamericano en una operación especial para impedir actividades militares de la China comunista.

El carácter claustrofóbico de la historia, castrense y marcadamente masculino condiciona la aparición de una mujer científica en semejante entorno. La científica Denise Montel tendrá que lidiar con la desconfianza típica de sus compañeros, desconcertados no sólo por su deslumbrante belleza sino por el sorprendente hecho de que una mujer (y además preciosa) pueda albergar en su interior un cerebro dedicado a la ciencia. El siguiente diálogo resulta bastante elocuente:

- **Capitán:** Caballeros les presento al profesor Gerard, mi ayudante y mano derecha.
- **Profesor Gerard:** (a su ayudante Denise) Este es el capitán Jones.

- **Denise:** Mucho gusto.
- **Capitán:** (a Denise, con sorna) Encantado, profesor. Si la conozco antes, hubiera rebajado el precio. (A su tripulación) Muchachos estos dos profesores son nuestra apreciada carga.
- **Tripulante:** ¿Se va a meter en este lío? ¡Jamás he visto a una mujer a bordo de un submarino!
- **Capitán:** Oye, jovenzuelo, no vayas a soltarme ese cuento de que llevar una mujer a bordo trae mala suerte. Echadle una ojeada ¿encontráis algo malo en ella?
- **Tripulante 1:** (jocosamente) Nada, absolutamente nada.
- **Tripulante 2:** (con disgusto) Son todas iguales, es tradición.
- **Denise:** Posiblemente tengan razón. Yo no puedo ser para ustedes más que una mujer, pero ante todo soy científico... y bueno. Y desde luego no soy la única de mi sexo dedicada a la ciencia. Existen muchas, la doctora Leitner, que ayudó a crear la bomba atómica. Madame Curie, que descubrió el radio. Yo me he criado en laboratorios. Siempre he trabajado con hombres, nunca he interferido en nada y nunca han tenido queja de mí. El profesor Montel y yo tenemos mucho trabajo. Mucho. Y me gustaría pedirles que no dejen que mi presencia provoque un pequeño motín.
- **Tripulante 3:** Usted me gusta.
- **Denise:** Todos ustedes me gustan. Y espero gustarles también... como científico.

— **Tripulante 4:** ¡Menudo discurso para una chica!



Metrópolis (1927)

una esmeradísima caracterización que se adelanta con mucho a lo que en años posteriores nos mostraría el cine de ciencia ficción.

Dirigida por Fritz Lang, *Metrópolis*, adapta la novela de su esposa, la escritora y guionista Thea von Harbou y fue una de las producciones más ambiciosas de la UFA, en

Los avatares y la complejidad de una película mítica desde el momento mismo en el que se estrenó, proporcionan multitud de enfoques desde los que abordar una cumbre del cine como *Metrópolis*. A nosotros nos interesa por tratarse del primer largometraje que propone la aparición de la primera mujer autómatas o robot, no sólo como eje narrativo sino como personaje acreedor de

una época en la que Alemania quería llamar la atención sobre su cinematografía a nivel mundial. Planteada como un cuento de hadas, según el propio Lang, *Metrópolis*, nos traslada a una sociedad futura altamente tecnificada dominada por la oligarquía de una élite que tiene sometida a la práctica totalidad de la población. La creación de una mujer autómatas a imagen y semejanza de María, una luchadora activa por los derechos de los obreros, servirá al pérfido oligarca para boicotear la revolución que se está gestando en los niveles inferiores de la metrópoli.

Citemos unas palabras de Pilar Pedraza (2000: 68-69) extraídas de su estudio crítico sobre *Metrópolis* en las que habla sobre los orígenes literarios de esta primera mujer robot cinematográfica:

Es bien sabido que la autómatas, 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). Pero lo que en el narrador francés es una misoginia cínica, culta, muy de fin de siglo, por decirlo así, en el texto de von Harbou se convierte en un auténtico galimatías. Se diría que la mujer de Lang concibe lo femenino como automático y muñequil por definición, es decir, puro objeto de placer narcisista, o bien maternidad virginal, con lo cual no sólo 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.

Y también añade: "El personaje doble de María y el robot que se confunde con ella resume dos de los tópicos temáticos del expresionismo: el de la mujer fatal y el de la animación de lo inorgánico, que es una de las formas de lo siniestro" (2000: 82).

Sin embargo más que expresionista, la presencia del robot se debe más a la influencia de la vanguardia futurista y constructivista, corriente que "vio en la máquina la salvación, la superación de un pasado, el abandono definitivo de la herencia decadente del romanticismo" (Pedraza, 2000: 97).

Metrópolis sucumbe también a un afán por epatar al espectador y por crear una superproducción al gusto de las masas que lleva a Lang descuidar numerosos detalles argumentales en favor de la espectacularidad de las imágenes. Eso, sumado a la diversidad de copias existentes del film con diferentes montajes y duraciones, ha contaminado la percepción que el espectador ha tenido del film a lo largo de las décadas. Interpretaciones y críticas aparte, lo que sí parece indiscutible es el acierto a la hora de proporcionar uno de los iconos más reconocibles no sólo en el imaginario cinematográfico de la ciencia ficción, sino de la historia del cine en general, el robot María interpretado por la actriz Brigitte Helm.



La novia de Frankenstein
(*The bride of Frankenstein*, 1935)

El increíble e inesperado éxito de *Frankenstein* en 1931, llevó a la Universal a crear toda una franquicia a partir de los personajes creados por Mary W. Shelley, autora de la novela original escrita en 1818. Conviene llamar la atención sobre el enorme interés que despertaba en Mary W. Shelley y en su selecto círculo de amistades las novedades referidas a los descubrimientos científicos de su época, en un momento en el que los avances se multiplicaban y se experimentaba con fenómenos misteriosos como la electricidad. Al respecto, tal y como señala Isabel Burdiel (Shelley, 1996: 60-61) en su prólogo a la novela:

Mary W. Shelley, en 1831, sentaba las bases de lo que deseaba fuese la "lectura oficial" de su novela como una historia pensada para "hablar

de los más misteriosos temores de nuestra naturaleza y para despertar el más intenso de los terrores". Debía ser una historia espantosa "porque espantosas deben ser las consecuencias de cualquier tentativa humana de imitar el asombroso mecanismo del Creador del mundo".

De paso la novela se desvinculaba de la novela gótica tan del gusto de la época y sentaría las bases de un género que alcanzaría su mayoría de edad muchas décadas después, la ciencia ficción:

En los últimos años, la consistente evaluación del contexto filosófico y científico de *Frankenstein* ha demostrado que la alquimia y la magia tienen tan poco que ver en la novela de Mary Shelley como los elementos sobrenaturales o religiosos de la novela gótica. La identificación de su empresa con las posibilidades abiertas por la reflexión filosófica y científica de su tiempo separan, una vez más, a Victor Frankenstein de los personajes clásicos del género gótico y convierten su historia en pionera de la ciencia ficción (Shelley, 1996: 78).

En cuanto a *La novia de Frankenstein*, continuación rigurosa de la película anterior dirigida también por James Whale, plantea una idea que aparece ya en la novela de Mary Shelley, como es la creación de una compañera para el monstruo. A modo de anécdota, recordemos que la aparición de la nueva criatura no tendrá lugar hasta los minutos finales

de la película, en una secuencia mítica que forma parte indiscutible de la cultura popular. La caracterización de la actriz Elsa Lanchester como *la novia*, con su peinado imposible inspirado en Nefertiti y sus ademanes histriónicos, se ha convertido (al igual que ocurrió con María el robot de *Metrópolis*) en todo un icono sometido aún hoy en día a revisiones periódicas, parodias, homenajes y guiños. Nunca tan pocos minutos en pantalla cundieron tanto.



El solitario (Episodio de *La dimensión desconocida*, 1960)

Durante los años cincuenta, con la llegada de la televisión a todos los hogares, en Estados Unidos se vivió una era dorada para aquellos géneros cinematográficos de más tirón popular como el terror, la fantasía o la ciencia ficción. Uno de los buques insignia por excelencia de aquella época es la serie de televisión *Twilight Zone*, rodada en blanco y negro y conocida en España como *La dimensión desconocida*. El trabajo de futuras estrellas de la pantalla grande junto con el de escritores y guionistas de peso dentro del género de la ciencia ficción como Richard Matheson o Ray Bradbury contribuyeron en muy buena medida en consolidar la continuidad de la serie a lo largo de cinco temporadas¹.

El episodio que rescatamos hoy está incluido en su primera temporada con el título de *El solitario*. En él se cuenta la historia de Corry un convicto que cumple condena en la soledad de un asteroide a la espera de que se le conmute la pena y pueda regresar a la Tierra. Como medida paliativa de su soledad, una expedición le envía una mujer robot, que tal y como se especifica en sus instrucciones "es una mujer para todo propósito". Semejante premisa otorga una dimensión adulta al género y anticipa futuras tendencias de la ciencia ficción (pensemos en la adaptación cinematográfica de la novela de Philip K. Dick llevada a cabo por Ridley Scott en 1981, *Blade Runner*).

1. Y nos referimos tan sólo a la primera época (años 1959-1965), puesto que la serie ha contado con diversas actualizaciones a lo largo de los años, hasta llegar al momento actual.

Es una de las primeras veces en las que se eleva el debate científico sobre la verdadera naturaleza del robot o autómatas a esferas existenciales, insistiendo en la frustración que experimenta el hombre en relación con la tecnología, con todas sus virtudes y miserias. El punto de partida no deja de ser malicioso, se mire como se mire. Un convicto condenado a la soledad y por ende al celibato, recibe como regalo un robot con la apariencia de mujer perfecta y de manifiesta sensualidad. Pensemos en cómo debía de asimilar semejante argumento el espectador en el momento en el que se emitió la serie, a primeros de los sesenta, un espectador que se identificaría fácilmente con Corry, el protagonista solitario, totalmente desconcertado, enfadado e incapaz de temprar sus instintos ante algo que claramente percibe como una provocación. A continuación reproducimos uno de los diálogos que el preso mantiene con su mujer-robot, Alicia.

- ¿Corry? ¿Corry?
- ¿Te burlas verdad? Cuando me hablas y me ves, te burlas.
- Perdona. Me lastimaste Corry.
- ¿Te lastimé? ¿Cómo pude lastimarte? (Cogiéndole del brazo con violencia) Esto no es carne, bajo esto no hay carne, ni músculos ni tendones. Eres como este automóvil, un pedazo de metal con brazos y piernas. ¡Pero él no se burla de mí como lo haces tú! No me ve con una mirada ficticia ni me habla con una voz que no existe. ¡Ya estoy hastiado de que se burlen asquerosamente de mí! Eres una mentira y sólo sirves para recordarme mi soledad y que voy a volverme loco.
- (Llorando) También sé sentir la soledad, Corry.
- Alicia, lo siento, perdóname.



Doctor G y su máquina de bikinis (Dr. Goldfoot and the bikini machine, 1965)

Ya a mediados de los sesenta, en plena eclosión pop, de los colores, del cinemascope, del rock and roll, de la revolución sexual, de la moda y prendas femeninas emblemáticas como la minifalda o el bikini, el cine asumiría todo ese bagaje y lo incorporaría a algunas de sus producciones más delirantes de aquellos años. Una buena muestra de ello es la película de 1965, *Doctor G. y su máquina de bikinis*, de vocación abiertamente pop, por no decir *camp*, en la acepción acuñada por Susan Sontag quien definió su esencia como *el amor a lo no natural: al artificio y la exageración* (Sontag, 1996: 355).

Rodada en suntuoso cinemascope y dirigida por un experto en comedias a mayor gloria de Jerry Lewis, Norman Taroug, *Doctor G. y su máquina de bikinis* plantea en su punto de partida argumental la aparición de una figura de capital importancia en el tema que nos ocupa, la figura del *mad doctor* o científico loco. Su importancia resulta incuestionable desde el momento en el que comprobamos que muy a menudo detrás de toda mujer-robot se esconde un creador con delirios de grandeza, o léase, un *mad doctor*, por usar el término anglosajón. Localizamos desde el principio la figura del científico loco en *Metrópolis*, como Rotwang, el creador de María, el robot maligno. También está presente en *La novia de Frankenstein*, no tanto en el personaje de Víctor Frankenstein como en el del malvado Dr. Pretorius.

En este caso es el actor Vincent Price, todo un icono para el cine de serie B de los años cincuenta en adelante, quien interpreta al científico loco, el Doctor Goldfoot, que no dudará en urdir un retorcido plan para enriquecerse: la creación de un elenco de bellísimas e irresistibles mujeres-robot que saldrán a la calle con el objetivo de desplumar millonarios. En sí mismo, el Doctor Goldfoot reúne todos los requisitos propios del estereotipo del *mad doctor*, por citar sólo unos cuantos: gestos teatrales, sofisticada base de operaciones, tecnologías muy avanzadas, ayudantes bufonescos y por encima de todo, una característica tendencia a la megalomanía recalcitrante.

The Stepford wives (1975)

The Stepford wives contó con un remake en el año 2004, *Las mujeres perfectas*, protagonizado por Nicole Kidman, que una vez más adaptaba la novela del escritor Ira Levin, autor especializado en la creación de *bestsellers* de misterio y a quien se deben también éxitos como *Rosemary's baby*, transformado en *La semilla del diablo* por Roman Polanski.

La película que nos ocupa ahora, se trata de la primera adaptación cinematográfica de su novela *The Stepford wives*, la historia de un apacible pueblo, Stepford, en el que recalca un matrimonio procedente de la gran ciudad. Pronto, la mujer (Joanna) descubrirá que algo pasa en Stepford, una comunidad en la que la totalidad de las mujeres son amas de casa

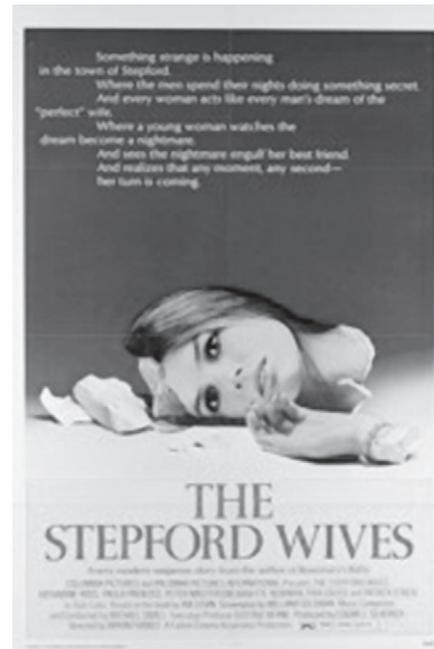
excepcionales totalmente al servicio del hombre de la casa y de las buenas costumbres, en definitiva, mujeres que hacen lo que se les ha asignado sin protestar y con una sonrisa permanente en los labios. Joanna descubre una conspiración a gran escala, que implica a todos los hombres del lugar, cuyo objetivo es suplantar a las mujeres del pueblo por robots idénticos y dóciles.

El tema de la vida en los suburbios ha alimentado toda un corriente literaria en Estados Unidos cuyo principal valedor haya sido probablemente John Cheever, un especialista a la hora de diseccionar la idiosincrasia propia de estas comunidades, para unos encarnación máxima del bienestar de la civilización y buenas costumbres norteamericanas y para otros germen de las pesadillas ocultas bajo la densa alfombra del sueño americano (pensemos en el *Terciopelo azul* de David Lynch).

Dirigida por Bryan Forbes, esta primera adaptación de *The Stepford wives*, propone una sátira disfrazada de película de terror que identifica la sociedad perfecta norteamericana con una comunidad estrictamente patriarcal cuyo buen funcionamiento radicarán en el silenciamiento total y absoluto de sus mujeres. El humor negro de la película posee un largo alcance, por lo inquietante y por la mala uva que encierra, como el que destila la secuencia final: un supermercado poblado exclusivamente por bellas mujeres con pamelas que arrastran sus carros con languidez y frialdad al tiempo que intercambian entre ellas frases insustanciales y de cortesía superficial sobre sus respectivos bebés, etcétera.

La mujer explosiva (*Weird Science*, 1985)

La mujer explosiva es una película muy representativa de cierto tipo de cine cultivado durante la década de los ochenta en el contexto del Hollywood más comercial. En este caso, tras la cámara encontramos a John Hughes, posiblemente el mayor artífice de producciones destinadas al segmento adolescente del público norteamericano. Con títulos como *El club*



Las mujeres perfectas (The stepford wives, 1975)

de los cinco, *La chica de rosa*, *Dieciséis velas*, *Una maravilla con clase*, *Todo en un día* y el que nos ocupa, *La mujer explosiva*, John Hughes alimentó su cine con las preocupaciones y fantasías típicas del *teenager* y las puso en contacto con la moda estética imperante en la época. La fórmula se tradujo en éxito de taquilla y paralelamente provocó la proliferación



La mujer explosiva (John Hughes, 1985)

de nuevas producciones hechas a imagen y semejanza del estilo Hughes.

En *La mujer explosiva* se reúnen muchos de los elementos típicos de las películas de los ochenta, en su gusto posmoderno por el pastiche, el guiño y la mezcla de géneros. Su argumento se centra en dos *teenagers* con las hormonas revolucionadas que buscarán la manera de crear, a través de medios informáticos, una mujer perfecta. Nos encontramos ante una comedia disparatada que adopta los modos de fantasía adolescente y que no

duda en invocar todos los ingredientes necesarios para alcanzar la aprobación masiva del público al que va destinada. Un cóctel que aglutina lugares muy dispares del cine del momento, como puede ser la fascinación por la informática y los videojuegos, la aparición de una banda de motoristas a lo *Mad Max*, por no hablar de la influencia palpable de clásicos como *Desmadre a la americana* y todas sus secuelas.

Kelly LeBrock interpreta a Lisa, la espectacular creación de los dos protagonistas, nacida de una *barbie* de plástico y codificada a partir de fotografías de modelos y de luminarias como Einstein o Beethoven. Desde el punto de vista que nos interesa, *La mujer explosiva* demuestra que a pesar de expresiones cinematográficas anteriores de la figura del cyborg mucho más elaboradas y complejas como las planteadas en *Blade Runner* (1982), el cine de aquel momento conserva todavía cierta querencia por manifestaciones muy primitivas del fenómeno mujer-robot localizables en las catacumbas de la era dorada de la cultura pop, años cincuenta y sesenta, una época capaz de alumbrar títulos al estilo *Yo fui un hombre lobo adolescente* (1957) o *Yo fui un cavernícola adolescente* (1958).

Como novedad, en la tercera entrega de la saga *Terminator*, la mala de la función es una bellísima mujer de armas tomar que se presenta como versión corregida y aumentada del *cyborg-terminator* conocido hasta entonces. Encontramos en *La mujer biónica* a un antepasado noble de la terminator encarnada por la modelo neoyorquina Kristanna Loken, con la diferencia de que la mujer biónica conservaba una parte humana que en este caso ha sido totalmente eliminada, en



Terminator 3: la rebelión de las máquinas
(*Terminator 3: Rise of the machines*, 2003)

favor de una letal combinación de metales y con el objetivo claro de destruir al enemigo. En ese sentido, tan poco dado a lo sutil, *Terminator 3: La rebelión de las máquinas*, recupera la figura del malo de una pieza popularizado por el cine de décadas ya pasadas y nos proporciona una mala de película sin fisuras, escultural y con un gusto desatado por la violencia extrema.

De hecho, los momentos más llamativos de la cinta son aquellos que apelan a un hipotético espectador ávido de escenas ultraviolentas. La película se muestra generosa al respecto y nos permite contemplar cómo Arnold Schwarzenegger aplasta a la modelo-*cyborg* de cabeza contra un inodoro con la mayor brutalidad y también viceversa. En este caso, parece evidente que la figura de mujer-*cyborg* funciona no sólo como reclamo para cierto sector del público sino como perfecta coartada para sortear un momento social muy sensible con las cuestiones de violencia de género. Aún así, o precisamente por eso, algunas de las escenas de *Terminator 3* resultan insólitas, especialmente si se proyectan aisladamente, fuera de su contexto narrativo.

* * *

Hasta aquí el repaso de la selección de títulos. En el apartado de conclusiones nos encontramos con una serie de afirmaciones que podemos verbalizar sin margen de error. Destacamos las siguientes:

— La mujer como creación científica fascina a cineastas de todas las épocas, como hemos visto, empezando por Fritz Lang y su fundacional *Metrópolis*, sin olvidarnos de la herencia literaria que atesora (recuérdese la novela *La Eva futura* de Villiers de l'Isle d'Adam).

— La representación cinematográfica de la mujer-robot evoluciona de un hieratismo asexuado combinado con rígidos gestos teatrales (la María de *Metrópolis* o la Elsa Lanchester de *La novia de Frankenstein*) propio de la época primitiva del cine a un sofisticado prototipo de mujer artificial, perfecta en sus formas, mecánica, totalmente realista (*The Stepford Wives*), en ocasiones delirante (*Doctor G.* y *la fábrica de bikinis*) y muy a menudo dotada/diseñada para el erotismo (*La mujer explosiva*).

— La mujer-robot, el erotismo y el amor, son temas recurrentes en las películas de ciencia ficción. Como hemos visto, podríamos trazar un arco que va desde *El solitario*, el episodio de la serie de televisión *La dimensión desconocida*, hasta el *Blade Runner* de Ridley Scott, un recorrido que comprende una fértil parcela de la ciencia ficción que propone abundantes reflexiones en torno a los límites entre lo humano y lo tecnológico hasta alcanzar un terreno puramente metafísico-existencial. Como dijo en su momento el escritor Philip K. Dick, autor de la novela en la que se basa *Blade Runner*, el film de Scott revolucionó lo que hasta el momento se consideraba propio del cine de ciencia ficción y llevó a este a un lugar en el que nunca había estado.

— La fantasía propia de una sociedad patriarcal que sueña con someter a la mujer al dictado de los hombres es recurrente en muchos de los ejemplos mencionados. Probablemente, la figura del *mad doctor*, con su megalomanía, su carácter individualista y sus ansias por dominar el mundo es la que mejor encarna esta vertiente. Aunque, como ya hemos visto, una película como *The Stepford wives* se presenta como una singular excepción que compromete a la totalidad de los hombres, como colectivo abstracto, en un ejercicio de misoginia generalizada que fructifica en una suerte de pacto terrorífico entre caballeros para silenciar a sus mujeres. Una sátira que extrapola a los suburbios las dinámicas e inercias propias de una ciudad norteamericana media cualquiera, un lugar que podemos situar justo en el centro de la diana del así llamado *american way of life*, para terminar cristalizando en una maliciosa metáfora sobre las dificultades de muchas mujeres a la hora asimilar determinada idea de la feminidad como construcción cultural.

— Para terminar, teniendo en cuenta el contexto cinematográfico actual, con su incansable gusto por devorar estereotipos del pasado, reformularlos y dotarlos de

una aparente (o genuina) complejidad, podemos esperar nuevas revisiones del fenómeno de la mujer cyborg o artificial como consecuencia lógica del fenómeno de sofisticación que está experimentando la ciencia ficción como género. Son muchos los títulos que siguen esta estela, y muchos más los que están por venir. Como ejemplo último citaremos no una película sino un videoclip de la cantante Bjork, *All is full of love*, dirigido en el año 1999 por Chris Cunningham, en el que a través de una exquisita puesta en escena y de unos asombrosos efectos digitales se nos cuenta la historia de amor entre dos robots, uno de ellos con los rasgos de la artista islandesa. El videoclip sorprende por transformar en poesía el entorno de una aséptica cadena de montaje de robots, por insuflar romanticismo a un paisaje puramente tecnológico y muy especialmente por dotar de erotismo a las extremidades ergonómicas de los robots.

Bibliografía

- ASIMOV, Isaac. (1980): *Momentos estelares de la ciencia*, Madrid, Alianza.
- ATKINSON, Barry, SVEHLA, Gary J., THORNTON, Steven (2009): *Midnight Marquee Reel Mad Doctors*, Baltimore, Maryland, USA, Midnight Marquee Press.
- DE L'ISLE ADAM, Villiers (1998): *La Eva Futura*, Madrid, Valdemar.
- GUBERN, Román (1973-1974): *Historia del cine*, Barcelona, Lumen.
- PEDRAZA, Pilar (2000): *Fritz Lang, Metrópolis. Estudio crítico de Pilar Pedraza*, Barcelona, Paidós, pp. 68-69.
- PEDRAZA, Pilar (1998): *Máquinas de amar: Secretos del cuerpo artificial*, Madrid, Valdemar.
- SHELLEY, Mary W. (1996): *Frankenstein o El prometeo moderno*, Edición de Isabel Burdiel, Madrid, Cátedra, pp. 60-61.
- SKAL, David J. (1993): *Monster Show. Una historia cultural del horror* (trad. Óscar Palmer Yáñez), Madrid, Valdemar.
- SONTAG, Susan (1996): *Notas sobre lo "camp" en "Contra la interpretación"*, Madrid, Alfaguara, pp. 355 y ss.
- SONTAG, Susan (1996): *La imaginación del desastre en "Contra la interpretación"*, Madrid, Alfaguara.
- TRASHORRAS, Antonio (1997): *Ellas son fantásticas*, Barcelona, Glénat.