

## 2. MUÑECAS, CÍBORGS Y OTRAS PREFIGURACIONES DE LO FEMENINO

El vencedor vive sus propios sueños,  
el vencido vive los sueños de los otros.

SIMONE WEIL

En marzo de 2017 se estrenó la versión americana de un exitoso manga japonés escrito por Masamune Shirow, titulado en España *Ghost in the Shell: el alma de la máquina*. La película ha sido dirigida por Rupert Sanders y protagonizada en su papel principal por Scarlett Johansson. Se trata de un film de ciencia ficción en el que se cuenta cómo la compañía de cibertecnología Hanka Robotics crea una mujer con cuerpo artificial y un cerebro humano, a la que llaman Mayor Matoko Kusanagi. Su destino es ser una soldado de la empresa, pero su cerebro humano le hace buscar su pasado y no adaptarse del todo a lo que esperan de ella. La película tiene varios diálogos filosóficos sobre la identidad humana que en ese universo está formada por “un alma, un *ghost*...” y un cerebro capaz de recordar y decidir. Su cuerpo es una prótesis artificial que se puede siempre reparar y cambiar.

La idea implícita en esta historia es que lo que distingue a los seres humanos es tener un cerebro, una mente que piensa, un *ghost* personal. Esta idea no es nueva. La pregunta sobre qué es un ser humano ha estado presente siempre en la historia de nuestro pensamiento. Antes de la modernidad, el ser humano era un compuesto de alma y cuerpo y, cuando se queda sin la creencia en dios en su sistema explicativo, se dijo a sí mismo que era una unión entre mente y cuerpo. El cuerpo es el imprescindible y, sin embargo, es el término devaluado de la dicotomía. Uno de nuestros dioses actuales es la tecnología, así que no tiene nada de

extraño la fantasía de poder crear seres en los que se pueda seguir conservando la humanidad como mente, mientras se abandona el cuerpo, ese lastre sometido al envejecimiento, la enfermedad y la muerte.

Pero las mujeres hemos sido definidas siempre por los elementos negativos de la dicotomía: somos pasión frente a razón, cuerpo frente a mente, así que la fantasía de vivir en cuerpos artificiales no ha sido muy femenina. Por eso, a partir de la Segunda Ola de feminismo, tanto las artistas como las activistas han tomado el control del propio cuerpo como un elemento esencial de reivindicación de la lucha política. Es como si los varones se reconfortasen en la fantasía de dejar atrás la corporalidad, mientras que, para las mujeres, la reivindicación del cuerpo precario y cambiante es un elemento de anclaje en la vida personal, pero también en el contexto social y político.

La condición femenina del cibernético-soldado es altamente significativa, ya que las grandes sagas han sido casi siempre masculinas: *Cyborg* (1987) y sus continuaciones, varias películas de *Terminator* (1984) o *RoboCop* (1997) han consolidado el imaginario de que los cibernéticos masculinos tienen las mismas atribuciones que los hombres: la capacidad de dedicarse a la guerra. Con esta película tenemos un personaje femenino usurpando un imaginario masculino. Una vez más quiero tomar esta película como un síntoma positivo de que las representaciones pueden estar cambiando. Y no se trata de que las mujeres simplemente se masculinicen y ocupen el lugar que ocupan ellos en la ficción, sino de la esperanza de que se pueda ir tejiendo un nuevo telón significativo en la cultura en el que las mujeres no seamos siempre las víctimas, los cuerpos exhibidos donde la masculinidad muestra con mayor eficacia el control del mundo.

## 2.1 EL SUEÑO DE CREAR VIDA ARTIFICIAL

La idea de crear vida artificial ha existido siempre, porque nos permite la fantasía de poder controlar la precariedad de nuestro cuerpo y saltarnos la prescripción de la muerte como destino. Hay historias de seres artificiales que tienen vida propia en distintas culturas. En la cultura judía, por ejemplo, existe la figura del golem, que es un hombre hecho de piedra. En la griega, Dédalo construye seres artificiales y Talos es un gigante hecho de bronce que protege la isla de Creta. Los griegos, que inventaron la racionalidad, también fueron capaces de reírse de sí mismos y jugar con una corporalidad imposible. Por ejemplo, Antonio Diógenes (siglo II) escribió una sátira de los viajes heroicos titulada *Los prodigios más allá de Thule*, en la que cuenta que, tras navegar setenta y nueve días después de atravesar las Columnas de Hércules, se encontró un mundo en el que había seres

artificiales y “hombres arbóreos” que nacen del testículo derecho de los hombres plantados en el suelo. Del árbol que brota nacen hombres con los órganos sexuales artificiales. Esta obra es solo un ejemplo de la gran fantasía humana para inventar no solo nuevos destinos, sino orígenes irónicos y fantasiosos.

La gran novela moderna sobre la creación de vida artificial, la escribió una mujer en 1818: Mary Shelley, *Frankenstein o el moderno Prometeo*. Si consultamos cualquier referencia sobre ella, enseguida nos dicen que era la hija del poeta precursor del anarquismo, William Godwin. Sin embargo, es menos conocida su filiación materna. Es hija de Mary Wollstonecraft, que escribió la primera obra de teoría feminista moderna: *La vindicación de los derechos de la mujer*, en 1792, en plena Revolución Francesa, y que murió de una complicación del parto después de su nacimiento. Frankenstein es la fantasía de una mujer huérfana que no conoció a su madre y que puede que se sintiera culpable por haberle causado la muerte con su nacimiento. No tiene nada de extraña la fantasía de Mary Shelley de querer crear vida de forma artificial, e imaginar que puede hacerse a través de la ciencia y la electricidad, inventos que fascinaron la imaginación popular durante todo el siglo XIX. ¿Habría pensado también en la posibilidad de librar a las mujeres de los peligros del parto que entonces existían?

Estas ideas están todavía vivas para nosotros. Más que nunca, seguimos alimentando la fantasía de crear vida artificial, seres humanos sometidos por su artificialidad que nos liberen de los trabajos y de la precariedad de la vida. Este sueño está hoy sostenido por la biotecnología, por la robótica y por la inteligencia artificial, y siempre se nos dice que estamos muy cerca de conseguir seres perfectos y eternos. Mientras tanto, la ciencia ficción tanto en el cine como en la literatura lleva especulando más de siglo sobre las bases de la identidad corporal y psicológica del ser humano. Y las mujeres siguen llevando la peor parte, porque cuando se piensa en ellas como artificiales, se las sigue imaginando de forma estereotipada: entregadas sin protestas al servicio de los hombres.

Hay un momento en la historia de las ideas a partir del cual el cuerpo comienza a ser entendido como una máquina: el momento en que Descartes, en el siglo XVII profundiza en la dualidad entre mente y cuerpo que se había generado en la Grecia del siglo V a. C. con las enseñanzas de Sócrates y Platón. Cuando con la modernidad se cuestiona el sentido y la trascendencia del ser humano, la escisión entre mente y cuerpo se consolida todavía más. Norbert Elias, en su libro *El proceso de la civilización*, explica las consecuencias que tuvo esa escisión que supuso la división de la vida en valores dicotómicos: lo público y lo privado, lo racional y lo pasional, la mente y el cuerpo, la disciplina y lo sentimental, el comportamiento normal y el desviado.

El resultado de todo esto es que la mente pasó a ser la depositaria imaginaria de la identidad humana y, por extensión, de la ciudadanía moderna. El cuerpo

es solo el recipiente que contiene esa humanidad que hay que vigilar y mantener bajo control. La humanidad está en la mente, el cuerpo es solo un accesorio imperfecto que podemos modificar sin alterar la esencia del individuo. Pero la realidad es que seguimos viviendo sometidos a una vida precaria ¿Qué pasa con las personas a las que no se les reconoce la plena capacidad mental o racional? ¿Qué pasa con los niños y las niñas? ¿Qué pasa con las mujeres que, en la dicotomía racionalista entre mente/cuerpo, siempre han sido el cuerpo? En realidad este sistema dicotómico arrojó a las mujeres a la “otredad” de la que habló Simone de Beauvoir: las mujeres son naturaleza y no cultura, sentimentales y no racionales, dedicadas a lo privado y no a lo público, son lo inorgánico frente a lo orgánico. Por eso es tan interesante *Ghost in the Shell: El alma de la máquina*, porque nos sitúa frente a un cibernético que reflexiona sobre la humanidad, metido en un cuerpo de mujer artificial que está hecho para la lucha y no para el uso sexual como solía ocurrir en la mayoría de las narrativas convencionales.

## 2.2 ¿PARA QUÉ INVENTAR MUJERES ARTIFICIALES?

La fantasía de crear mujeres artificiales para la satisfacción psicológica, física y sexual de los hombres ha sido un tema recurrente, primero, en la literatura y, después, en la narrativa audiovisual. A lo largo del tiempo, distintos creadores han fantaseado con la existencia de bellas autómatas, malvadas androides o mujeres-cibernético. En la actualidad, ese deseo fantástico masculino de poseer una mujer-muñeca perfecta que esté siempre disponible para cualquier capricho, se está convirtiendo en una realidad gracias a las nuevas tecnologías. La ficción de crear el amor eterno, y sin coste emocional, toma forma en la creación de muñecas-mujeres, tanto en la ficción como en la realidad social.

En 1982, se estrenó *Blade Runner*, una película dirigida por Ridley Scott que adaptaba de forma libre la novela del escritor más exitoso de ciencia ficción, Philip K. Dick ¿*Sueñan los androides con ovejas eléctricas?*, que había sido publicada en 1968. Fue una película impactante, entre otras cosas, porque en ella aparecían varias mujeres artificiales que se rebelan contra su creador, porque querían vivir más allá del tiempo que tenían adjudicado. Las más interesantes, para mí, fueron las replicantes Pris, que tenía un aspecto punk desvalido, era un “modelo básico de placer”, y Zhora, una trabajadora sexual. Ambos personajes se convierten en la película en grandes luchadoras a las que se les reserva una muerte espectacular. Hay una tercera creación femenina, Rachael, que no sabe que es creada artificialmente; trabaja de secretaria y parece tener todas las cualidades deseables en una femina: belleza, ganas de agradar, delicadeza. Ella es la única de las replicantes

que sobrevive en la película porque el cazador de androides enamorado de ella se la queda para él y, de paso, la protege, aunque sabe que se está saltando las normas, ya que se gana la vida precisamente dando caza a los androides que no se resignan a morir. En 2017 se estrenó una secuela de la película *Blade Runner 2049*, que cuenta la historia del hijo que han tenido, de forma inexplicable, el *Blade Runner* y la mujer artificial Rachael. La posibilidad de una maternidad inesperada e imposible ha sido la salvación de una historia que parecía haberse cerrado hace treinta y cinco años.

Esta película es un ejemplo de excelente calidad artística de cómo las ficciones hechas por los hombres sobre mujeres artificiales suelen poner en escena a androides creados para su satisfacción sexual o su servicio doméstico. En los últimos tiempos se han estrenado varias series televisivas de gran éxito, en las que nunca faltan modelos femeninos para esas tareas. Por ejemplo, en *Akta Manniskor: Real Humans* y su versión americana de gran éxito *Humans*, la cuestión de qué les pasa a los humanos cuando se encuentran con la posibilidad de tener relaciones sexuales con androides (en la serie llamados hubots) es un tema central

La fascinación por la creación de mujeres artificiales ha estado presente en el cine desde sus orígenes y con sentidos diferentes. Tal vez, una de las imágenes más reconocibles de los inicios del siglo XX es la de la robot María de la película *Metrópolis* (1927), dirigida por Fritz Lang, con guion de su esposa Thea von Harbou, autora también de la novela y que escribió además para otros directores, como F. W. Murnau o Carl Dreyer. Esta película ha sido considerada como parte de la Memoria del Mundo por la Unesco, que protege el patrimonio histórico documental. La robot, en este caso, no ha sido creada para servir a los hombres, sino que es la encarnación de la enorme capacidad de destrucción que tiene el mundo industrializado.

Otro ejemplo de cine mudo es la película *La muñeca* (1919), de Ernst Lubitsch, en la que aparece una muñeca que sí representa la feminidad ideal. En las primeras escenas, vemos al propio director montando una casa de muñecas en la que introduce a los espectadores. La historia tiene un aire de cuento, pero también demasiadas referencias al sexo para serlo. En la película aparece de forma explícita el placer de controlar a una muñeca como trasunto de la feminidad, toda vez que la película juega con el guiño de que es una mujer de verdad la que suplanta a la muñeca y consigue enredar al protagonista.

En muchas ocasiones, el tratamiento que se le da a los robots femeninos es irónico, además de hipersexualizado. Por ejemplo, da mucho que pensar el disparate de comedia americana de 1975 *The Stepford Wife*: un pueblo en el que las amas de casa han sido sustituidas por muñecas perfectas o los explosivos y jocosos robots, las *fembots* de la película de 1997, *Austin Powers: International Man of*

*Mystery*, que lo mismo disparan balas que leche de sus sujetadores y son capaces de dominar a los hombres con sus miradas de medusa clásica.

¿De dónde proceden todas estas fantasías? ¿Qué problemas o incertidumbres intentan neutralizar? Las ficciones que se crean en cada cultura tienen siempre sus significados y sus funciones: conjuran el miedo a la muerte, la incertidumbre del paso del tiempo, el temor a lo extraño, el miedo a la soledad o a no ser amado. Cada cultura tiene sus fantasmas propios. ¿A qué responden, entonces, estas creaciones de mujeres artificiales? ¿De dónde vienen? En la era de la robótica y la inteligencia artificial, en la que el maquinismo de la revolución industrial se une a la revolución de la información, la posibilidad de que los robots entren en nuestras vidas a solucionar los problemas más cotidianos parece cada vez más cercana. El amor humano, las relaciones de pareja y las sexuales han sido siempre un territorio problemático.

### 2.3 MUÑECAS Y MUJERES: OBJETOS DE CONTROL

Una pregunta que me hacen a menudo mis estudiantes y que no sé contestar es “¿de dónde viene el patriarcado?”. No sé dar una respuesta exacta, no porque no me haya preocupado por leer algunas hipótesis al respecto, sino porque no hay datos concluyentes sobre el tema. Algunas antropólogas y antropólogos contemporáneos mantienen la hipótesis de que el control sobre la sexualidad femenina no existía en las sociedades cazadoras-recolectoras. El sentido de la propiedad nació con el desarrollo de la agricultura y la estabilización de las poblaciones en asentamientos fijos, lo que permitió a los grupos humanos acumular bienes materiales. Cuando hay una acumulación de bienes, hay un deseo de controlar qué ocurre con ellos cuando nos morimos, así que, para los hombres, saber quiénes eran sus descendientes o quiénes no debió ser un tema de infinito calado. Controlar el parentesco requería controlar la sexualidad femenina y ya de paso, todas las actividades que hacían las mujeres. ¿Cómo se hizo? Imponiendo una serie de normas y tabúes sobre el cuerpo de las mujeres, a las que no se les controla solo la sexualidad, sino la vida entera.

Cada época histórica ha desarrollado distintas normas sexuales, pero en todas ellas el poder se lo han arrogado los varones. Si estudiamos las costumbres cotidianas de la historia en Grecia, Roma, en la Edad Media o donde quiera que miremos, la sexualidad femenina ha sido un elemento perturbador y peligroso, sujeto a una moralidad que se declaraba pública y única para todo el grupo. La sexualidad femenina, ha sido siempre cosa de hombres, al margen de la oposición que las mujeres pudieran hacer contra ellos en la vida cotidiana.

En la actualidad, vivimos una situación sin parangón histórico. A partir de la revolución sexual de los años sesenta y setenta, con los métodos de control de natalidad y la lucha por el dominio del propio cuerpo, las mujeres han ganado una autonomía sin precedentes en la historia. La teórica americana Kate Millet, divulgó a través de su libro *Política sexual*, de 1970, la famosa frase *lo personal es político*, que significa que la lucha de las mujeres no es solo por conseguir la igualdad en todo lo que tiene que ver con lo público, sino también con la vida privada, el espacio vital donde los hombres contaban con un gran poder y una gran impunidad para controlar a las mujeres. Toda esta revolución ¿ha hecho que las diferencias de poder entre hombres y mujeres se hayan terminado? ¿Han cambiado las pautas normativas que rigen las prácticas de la sexualidad masculina y la femenina? ¿Ya no están sometidas las mujeres a las necesidades de los hombres, que, como afirmaba Lévi-Strauss, las dividieron en los estadios originarios de la humanidad en las de uso propio y las intercambiables? Es evidente que los problemas continúan. Un dato: tres millones de personas en el mundo son esclavizadas sexualmente cada año y el ochenta por ciento de ellas son mujeres. En España entran anualmente 50 000 personas en estas condiciones, de las cuales 40 000 son mujeres. Ninguna de ellas dispone de identidad legal, aparecen y desaparecen sin dejar rastro y son sometidas a la extorsión y la violencia. Este y otros datos nos dan una idea de hasta qué punto vivimos en una sociedad sexópata, que ha hecho del sexo un problema en el que las mujeres se llevan la peor parte.

En este contexto que sigue siendo tan desfavorable para las mujeres, podemos interpretar la creación imaginaria de muñecas para uso sexual como una evidencia de que siempre ha habido varones que consideraban insuficiente el control que el sistema patriarcal ejercía sobre el cuerpo de las mujeres. Históricamente las mujeres han sido una mercancía disponible para el intercambio matrimonial, para la prostitución, para el servicio doméstico y los cuidados. Aun así, el imaginario de las muñecas dóciles habla de una insatisfacción, de un deseo que las mujeres de carne y hueso no llegan a satisfacer del todo. De hecho, el tema de conseguir mujeres, tanto para el mercado carnal como para el matrimonio, ha sido y sigue siendo la base de muchísimos dramas, comedias y tragedias de nuestra cultura. Y es que, hasta no hace mucho tiempo, “conseguir” una esposa, sobre todo, para las clases acomodadas, era un tema de familia con grandes consecuencias sociales. Pero el amor romántico como requisito para constituir un matrimonio, vino a complicar las cosas.

Desde hace solo dos siglos, la mayoría de la gente aspira a casarse por amor, pero muchas veces pasa que no somos correspondidos en esos afectos. Frustración, tristeza y hasta desesperación suelen ser los sentimientos que nos acompañan en estos casos. En la vida real, conseguir un compañero o una compañera sexual supone un esfuerzo. Hay que conquistar y dejarse conquistar. Hay que



trabajar en el cortejo y la ilusión de la apariencia. El maná del amor solo existe en el cine y en las películas pornográficas en las que, normalmente, un señor se encuentra con mujeres dispuestas a tener relaciones sexuales sin tener que “trabajar” para conseguirlas. Es el maná imaginario del amor y el placer que cae del cielo. En una sociedad hedonista en la que se identifica el bien con el placer, en la que las dinámicas del consumo y la inmediatez marcan también algunas pautas de las relaciones entre las personas, las dinámicas amorosas son un terreno pantanoso en el que tenemos que arriesgarnos a que nos rechacen y hagan polvo nuestro ego.

Las creaciones de muñecas como trasuntos de mujeres de carne y hueso en el cine y la televisión son un imaginario eufórico que parece decirles a los hombres: “No os preocupéis, que si os fallan las de verdad, siempre nos quedan las muñecas, hechas por nosotros y, por lo tanto, perfectas”. La revista *Forbes* ha anunciado este año que para el 2020, el sexo con robots podría sustituir a los seres humanos. En la actualidad, dos compañías americanas, Real Doll y True Companion están teniendo un gran éxito con los prototipos que comercializan a un precio de alrededor de 6 000 dólares. En este panorama de amantes artificiales sobra decir que la variedad de modelos está en las mujeres, claro. Los modelos masculinos son mucho más limitados, presuponiendo que los usuarios serán mayoritariamente varones.

## 2.4 MIRADAS Y CRÍTICAS: LA RAZÓN HISTÓRICA

Siempre que tratamos el tema de la robotización, las mujeres artificiales o los cibernéticos, tenemos la sensación de que nos adentramos en un paisaje ultramoderno. Sin embargo, el tema es muy antiguo en la historia de la literatura. La primera narración que trata el tema del invento de una mujer perfecta por parte de un hombre es la de Pigmalión y Galatea, transmitida a través de varias versiones, aunque la más famosa y la que ha dado forma al mito que hoy conocemos es la que cuenta Ovidio en *Las Metamorfosis*. El orden en el que aparece esta historia dentro del libro es significativo.

En el Libro X, aparece Homero apadrinando las bodas de Orfeo y Eurídice, bodas que tendrán un final trágico, ya que la novia morirá por la picadura de una serpiente. Orfeo, enamorado y desesperado, va detrás de ella a los infiernos a rescatarla, pero debe cumplir un requisito: no puede volverse a mirarla en el camino que recorrerá para salir del Hades. Su impaciencia le juega una mala pasada, y Ovidio dice que se quedó “simbólicamente petrificado” cuando se dio cuenta de que había perdido de nuevo a Eurídice. Orfeo, desconsolado, se retira



al monte Ródope y, allí, con su lira, se dedica a cantar distintas transformaciones, entre ellas “La locura erudita” de Pigmalión, una historia que cuenta justamente después de hacer una referencia al castigo que sufren las Propéidas, unas mujeres que han vivido la “licenciosa vida de las prostitutas” y, por ello, Venus las convirtió en “piedras insensibles”. La historia de Pigmalión tiene así un sentido especial, porque no solo habla de una transformación, sino también de premios y castigos dados a los seres humanos por haber mantenido un determinado comportamiento respecto a las costumbres sexuales.

En el cuento de Ovidio, Pigmalión aparece como un hombre casto que construye una estatua tan perfecta de una mujer, que se enamora de ella. La ama tanto que la acaricia y le habla, actos que conmueven a la diosa Venus, que la convierte en una mujer de carne y hueso, transformada en la perfecta esposa de Pigmalión al que acompañará toda su vida. La humanización de Galatea en premio al amor masculino se opone así la petrificación como castigo a las mujeres impúdicas. ¿Cómo ha sido interpretado este mito? En la mayoría de los casos, como la representación de la fascinación que siente el creador por las obras de arte que crea, obviando, por supuesto, el matiz que más nos puede interesar a nosotros: el aspecto de género que tiene esta historia.

La crítica masculina ha pasado por alto un detalle fundamental: que sea un hombre el que desea crear una mujer artificial para ser su esposa. ¿Cabría pensar en la versión opuesta del cuento, en la que una mujer se fabricase un marido a su medida? La naturalidad con la que se ha ignorado este matiz de la historia, a mí, me sorprende y asombra. Nietzsche (que no era precisamente un gran feminista) decía que este tipo de interpretaciones tan fuera de la realidad cotidiana que hacen los críticos de arte se deben al idealismo kantiano. Es como si los críticos extendiesen un velo romántico sobre el objeto que analizan, que les permite contemplar la belleza de forma *desinteresada*, incluso cuando se trata de las estatuas de las mujeres desnudas. Nietzsche niega esta presunción y la capacidad de los críticos de separarse emocionalmente de las obras observadas. Para él, en la mirada crítica, hay implicación emocional y no existe la objetividad frente al arte. Las interpretaciones siempre son interesadas. Por eso, cuando los críticos interpretan a Pigmalión como la imagen del creador sin pasiones, a él le parece una cosa ridícula. Y es que, en las obras de arte, en las representaciones y también en sus interpretaciones, hay implicaciones corporales, hay deseos y, sobre todo, hay poder: qué se exhibe, qué se mira, quién o qué es observado, qué se valora como positivo o negativo son el resultado de esa forma de mirar poderosa sobre los objetos artísticos.

Hay una estructura de poder en la mirada: quién puede mirar, en qué momento se mira, en qué partes del cuerpo de otra persona podemos fijarnos y en cuáles no. Esa estructura está determinada por lo que Erving Goffman llamaba “marco

comunicativo” (las instrucciones que rigen de una manera implícita la comunicación humana). Por ejemplo, en los contextos laborales hay una norma no explícita que nos dice que solo podemos mirarnos a la cara los unos a los otros. Si alguien la incumple, su comportamiento resulta antipático y maleducado.

En nuestra cultura la mirada está definida por una estructura convencional: los poderosos pueden mirar abiertamente a los dominados, pero no al contrario. Esa disimetría toma una forma particular en el arte: los cuerpos representados de las mujeres son los objetos bellos a los que el espectador (masculino) puede mirar con placer y sin restricciones. El crítico de arte inglés John Berger lo resumió en su clásico trabajo *Modos de ver* (2002), en el que analizaba los desnudos de mujeres en la pintura moderna. Berger argumenta que la pasión artística de los pintores (y de los compradores de cuadros) por pintar mujeres desnudas responde al principio cultural de estructura disimétrica, que resumió en el principio: “Los hombres miran, las mujeres aparecen”. El poder está en el que crea y en el que mira. Esa estructura de la mirada en la pintura clásica fue asimilada después por el cine, que, automáticamente, tomó los cuerpos de las mujeres como objetos bellos para ser mirados con libertad por los hombres. La cámara cinematográfica ha sido el mecanismo más potente para fragmentar los cuerpos femeninos y objetualizarlos. Y da igual que esos cuerpos sean de carne o artificiales. La estructura del poder de la mirada, se mantiene intacta.

Las mujeres creadas artificialmente por los hombres se caracterizan por estar desprovistas de los *defectos* propios de las personas de carne y hueso: no envejecen y son dóciles a los deseos de los demás. Preguntémonos volviendo a la historia de Ovidio, ¿quién es Galatea? No es solo la mujer perfecta, es *lo perfecto* que surge de la propia conciencia de la imperfección. Los hombres enmendando a la naturaleza. Galatea no tiene más deseo que el de satisfacer a otros. Es la figura en negativo, un cuerpo que no siente. ¿Cuál es el atractivo de un ser que no siente? ¿Simplemente que se someta a la voluntad del otro? La docilidad ha sido el objetivo de la educación femenina a lo largo de la historia. Rousseau, considerado el padre de la revolución educativa del período burgués, trazó un triste destino para las mujeres. El último capítulo de *Emilio, o de la educación* (1762), se lo dedicó a Sofía, el ideal de mujer que debía acompañar a Emilio en el nuevo mundo racional y democrático. “Las niñas han de ser siempre sumisas” fue su máxima. El objetivo educativo es hacer que mujeres y niñas acaten la autoridad masculina primero, de los padres y, después, de los esposos, que serán sus eternos tutores. Esos ideales de sometimiento se fueron consolidando e incluso acrecentando a lo largo del siglo XIX, un siglo de gran modernidad técnica, de mucho ideal romántico, de grandes cambios políticos y científicos, pero que sometió a las mujeres a un nuevo yugo de dependencia, esta vez pasada por la racionalidad científica.

## 2.5 LAS MUJERES QUE NO SIENTEN

Un texto literario que describe muy bien la fantasía masculina de crear mujeres dóciles es la novela de ciencia ficción *La Eva futura*, de Auguste Villiers de l'Isle-Adam, publicada en Francia en 1886. El personaje principal es el inventor Edison, que había adquirido una fama enorme durante su vida gracias a que sus inventos geniales fueron ampliamente divulgados por la prensa y devorados por un público fascinado por la electricidad. La novela nos lo presenta como un creador ensimismado en su taller de la villa de Menlo Park, en Nueva Jersey, donde trabajaba en su *fábrica de inventos*. El argumento gira en torno a la visita de un amigo, Lord Ewald, que le manifiesta su gran sufrimiento: está enamorado de su novia Alicia, pero esta le resulta irritante, porque, aunque la ama, tiene muchos defectos. Edison le plantea entonces la siguiente pregunta: “¿Por qué no construir una mujer que sea como nosotros queremos que sea?”. Y el genial inventor se pone manos a la obra. Edison comienza a construir la muñeca Hadaly (también llamada Andreida), una réplica física de la novia de su amigo que consigue engañar a todo el mundo y que es superior a la mujer de verdad porque no es “carnal” y no irrita a su compañero, ya que no pide nada, ni desea nada. Es una “femenina armadura de láminas de planta, blanca y mate (...), un maniquí metálico que camina, habla, responde y obedece”. Es perfecta porque resume los ideales humanos de conseguir sobrevivir a la decadencia y a la muerte: “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”.

El autor explica de forma muy inteligente las ventajas de la androide para formar una pareja con un humano: las mujeres carnales son seres fantasiosos porque, en realidad, no son lo que muestran; o, mejor dicho, son seres que fantasean con su propia identidad y gastan mucha energía vital para parecer femeninas. También los hombres fantasean sobre ellas, creando ideales que no existen. Las mujeres, dice literalmente el texto, son “no solo fantasiosas, sino también fantasía”. Entonces, si las mujeres no quieren ser carnales, ni los hombres tampoco las quieren como son, ¿por qué no “sustituir fantasía por fantasía” y “ahorrarle a la mujer el problema de ser artificial?”. El autor ha captado la esencia de la construcción de la feminidad como una especie de añadido a la humanidad *general* que encarnan los hombres. Ellos son; ellas tienen que construir la feminidad de una forma extraordinariamente laboriosa. Y como, además, se quejan a veces de la pesada tarea y reclaman para ellas otro destino (el sufragio, el derecho a la educación, el derecho a gestionar sus bienes), ¿por qué no ahorrarles ese trabajo, que, encima, no consigue satisfacer del todo a los hombres? El final de la novela es también muy significativo. A Hadaly y Lord Ewald, que han roto las reglas de la vida humana, solo les queda la muerte. En el último capítulo, titulado “Fatum”,

la androide muere entre las llamas de la bodega de un barco que no llegará jamás a las costas de Inglaterra. Y Lord Ewald, un personaje que hoy suena del todo vacío y ridículo, se queda desconsolado después de la pérdida de su mujer ideal y se suicida.

El período en que se publica esta obra (1889) es importante. Han pasado casi veinte años de la publicación de *La sujeción de las mujeres*, de Harriet y Stuart Mill en Inglaterra, que fue ampliamente divulgada en Europa, y no hacía tantos años desde que Henrik Ibsen escandalizó a la sociedad europea con el estreno de *Casa de muñecas* (1879), una obra de teatro en la que su personaje principal, Nora, una mujer casada y con hijos, se atreve a dar un portazo y salir de su cómodo hogar burgués para siembre, rompiendo así el modelo de *ángel del hogar* que dominó el imaginario sobre las mujeres durante más de un siglo.

*La Eva Futura* es un texto literario, pero los testimonios sobre algunos hombres insignes aficionados a las muñecas, como sustitutos de las mujeres, están documentados en la historia. Cuentan que Descartes convivió con una muñeca que representaba a su fallecida hija Francine. También el pintor austríaco Oskar Kokoschka, tras ser abandonado por su amante Alma Mahler, en 1918 construyó una muñeca pretendiendo copiar su semblante a la que vestía elegantemente, la sacaba de paseo en carroza y la llevaba incluso a la ópera. Tampoco parece que la muñeca le proporcionara la satisfacción esperada y, de forma casi ritual, la destruyó en un acto público durante una fiesta. Alguien podrá decir que Kokoschka no era un hombre que tuviese una gran estabilidad mental y atribuir esta exhibición pública a su insania. Sin embargo, el gusto por las muñecas representando una feminidad idealizada y dócil está presente en otros artistas de finales del siglo XIX y principios del XX que no tenían este problema, sobre todo, en torno al movimiento del surrealismo. El fotógrafo alemán Hans Bellmer publicó de forma anónima, en 1932, el libro *Die Puppe (La muñeca)* que contenía diez fotografías de una muñeca articulada manteniendo diferentes poses frente a la cámara. Algunos autores españoles también participaron de esta epidémica moda. Por ejemplo, Gómez de la Serna o Dalí tuvieron también muñecas para uso más o menos artístico y Gutiérrez Solana se pintó obsesivamente con una de ellas. ¿Qué puede querer decir todo esto?

Es significativo que estos artistas estén haciendo estas obras, mientras muchas mujeres inician el siglo XX luchando por su derecho al voto o la educación. ¿Es una proyección narcisista de los creadores? ¿Una *protesta* simbólica contra las mujeres reales? Seguramente sí, pero, de nuevo el bucle se cierra doblemente sobre las mujeres reales, cargando a las muñecas (las representaciones inventadas por los hombres) de contenido misógino.

Una característica de los símbolos es que siempre tienen un doble significado: positivo y negativo. El agua purifica, pero también puede implicar la muerte;

una copa representa el cielo, pero, invertida, el infierno. También las mujeres-muñecas presentan una dualidad aterradora. Son idealmente dóciles a los deseos masculinos, son la feminidad perfecta, pero, al mismo tiempo dan miedo porque se escapan a la voluntad y a la razón. Son seres siniestros, porque están relacionadas con lo *automático*, con lo oscuro, lo irracional, lo pasional y, al final, lo opuesto de su principio original, lo que se escapa al control racional. Son la cara oscura de la dominación, el miedo latente del amo a que el esclavo se revele. El temor a que lo dominado se *descontrole* y pueda vengarse y suplantar el lugar del poderoso.

## 2.6 LO SINIESTRO

Por eso, las mujeres idealmente dóciles encarnan la maldad: las brujas, las mujeres-panteras, las dominantes, las envenenadoras, las madres crueles. De la misma forma, las muñecas, como realización simbólica ideal de la feminidad, también dan miedo, son *siniestras*. Es muy significativo que cuando Freud se propuso reflexionar sobre cómo definir lo siniestro, pensara en un cuento de E.T.A. Hoffmann, *El hombre de arena*, en el que se habla de una pérdida de límites entre lo vivo y lo muerto, lo orgánico y lo inorgánico y en el que el protagonista se enamora de una muñeca. En este cuento, escrito de forma epistolar, el joven Nathaniel cuenta el terror infantil que sentía por el hombre de arena al que su madre aludía a la hora de dormir para conseguir que el niño cerrara los ojos. Su padre, aficionado a los experimentos químicos, muere en un accidente del que el niño se siente culpable porque lo relaciona con la venida no deseada de ese hombre de arena. Pasan los años y Nathaniel cree verlo de nuevo, encarnado en un vendedor de instrumentos ópticos. Ahora, es adulto y está contento con su novia, a la que conoce desde la infancia. Entonces, comienza su desgracia. Se enamora de Olimpia, la hija de un profesor, a la que suele ver a través de una ventana. Olimpia resulta ser una muñeca. La confusión entre las obsesiones infantiles y los hechos reales acaban desquiciando su mente y enloquece. Pasa de nuevo algún tiempo y, ya recuperado, sale con su novia de paseo y ambos suben a una torre. Cuando están allí, su mente le hace creer que su novia se ha transformado en una muñeca e intenta estrangularla, mientras vuelve a ver de nuevo al hombre de arena. El terror se apodera de él, acaba precipitándose enloquecido desde la torre y muere. Este cuento de Hoffmann, es interesante por el perturbador efecto de confusión entre los límites entre lo orgánico y lo inorgánico, entre la imaginación y la realidad, entre las mujeres de carne y hueso y las muñecas.

No voy a hablar de la interpretación psicoanalítica que da Freud de este texto, porque lo que quiero destacar es el hecho mismo de que lo hubiera elegido para hablar de lo siniestro. ¿Por qué escoge como elemento principal el efecto inquietante que causa una muñeca y, por lo tanto, la representación de las mujeres? Freud define en este trabajo lo siniestro como “aquella suerte de espanto que afecta a las cosas conocidas y familiares”. Es la figura más terrible del miedo, que no es la posibilidad de ser agredidos por un extraño, sino que la gente que quieres, el entorno de seguridad de las personas y las situaciones conocidas se conviertan en agresivas y dañinas. Para Freud, además, las muñecas son siniestras porque representan la figura del “doble”. Los dobles son representaciones de personas muertas que, en un primer momento, dan seguridad y consuelo ante la pérdida de una persona querida (por ejemplo, se conservan muñecas aparecidas en tumbas romanas que representaban la figura de mujeres adolescentes muertas); pero sobre el doble se proyecta enseguida el imaginario inverso, transformado en “un siniestro mensajero de la muerte”. Para nosotros, son siniestras, por ejemplo, las fotografías o los objetos que han estado adornando las tumbas, porque amenazan el orden racional de la vida: lo muerto no puede mezclarse con lo vivo. Son siniestras las muñecas, como lo son las crisis epilépticas o la demencia, pues como bien dice Freud, evocan procesos automáticos, mecánicos, dejando al “yo” privado de dominio racional y autocontrol, que nos produce miedo.

La ambivalencia siniestra de las muñecas-mujeres tiene un recorrido histórico. Siniestras son las muñecas y, en consecuencia, también las mujeres, las que se ocupan de lo cotidiano, el espacio de protección, pero también el lugar (como decía Freud) donde anida la posibilidad de que tenga lugar algo terrible. Como saben bien los y las autoras que escriben novelas de terror, la mayor inseguridad es la que nos produce la posibilidad de que los refugios reales o simbólicos, los espacios de protección, se conviertan en lugares donde te pueden agredir o que las personas que amas y en las que confías intenten matarte. La feminidad, asociada a la domesticidad, a lo privado, a los cuidados, a la falta de deseos propios porque su destino es servir a los demás, también puede convertirse en un elemento inquietante. Los medios han espectacularizado ese miedo en series como la mejicana *Mujeres asesinas*, emitida entre 2008 y 2010. Muchos textos mediáticos parecen preguntarse: ¿hay alguna trampa tras la belleza ideal y la protección sin límites que ofrecen, por ejemplo los modelos maternos? recordándonos que los “ángeles del hogar” pueden siempre convertirse en demonios concupiscentes, seres venenosos que pueden contaminar con la mirada o con la carne.

## 2.7 LA DIFERENCIA SEXUAL Y LA DOMINACIÓN DEL CUERPO

Estas invenciones mediáticas proceden de una larga tradición histórica en la que a las mujeres se las calificaba de pasionales, irracionales y dominadas por sus necesidades corporales. En la medicina griega iniciada por Hipócrates y continuada en Roma por Galeno, y cuyos principios siguieron siendo la base de la medicina en occidente hasta el siglo XXIII, el cuerpo humano era pensado como un alambique que va destilando a distintos niveles lo que comemos y con esa materia se producen todos los elementos del cuerpo: los músculos, la sangre, las lágrimas, el sudor, etcétera. Pensaban que el universo estaba compuesto por cuatro elementos básicos: agua, aire, tierra y fuego. También creían que el cuerpo estaba hecho con distintas proporciones de ellos, y que la enfermedad surgía cuando se desequilibraban. Los griegos hicieron, como sabemos, el primer intento de racionalizar la vida en categorías que, normalmente, implicaba una estructura de elementos opuestos (vida-muerte, orgánico-inorgánico, pasión-razón, femenino-masculino). ¿Cómo explicaron de forma científica, la diferencia sexual? ¿Qué hacía que un feto acabase convertido en hombre o en mujer?

El frío y el calor eran elementos fundamentales para la construcción del cuerpo (y la salud). Los varones (que eran definidos como secos y calientes) tenían una especie de alambique superior que les permitía destilar de forma perfecta lo que comían, llegando a destilar las sustancias más importantes para el ser humano: la sustancia cerebral y el semen. Las mujeres (calificadas de frías y húmedas), en cambio, destilan a niveles inferiores, su cuerpo no alcanza tanta temperatura y lo que no consiguen procesar se convierte en la menstruación que liberan cada mes como un material desechable y putrefacto. Para ellos, la esencia de la vida la aportaban los varones en el semen (los homúnculos), mientras que las mujeres actuaban como simples receptáculos de un humano diminuto que iría creciendo en el útero materno. Si mientras se gestaban recibían calor suficiente, se convertían en varones. Si no era así, en hembras. Para el mundo griego, no era que las mujeres fueran exactamente inferiores en nuestras claves actuales de pensamiento, eran más bien un doble defectuoso, inmaduro, un ser humano que no se ha terminado de hacer del todo. Justificaron así el encierro de sus mujeres, manteniéndolas apartadas de los derechos de ciudadanía. Desde luego, no fueron los griegos la cultura que inventó la misoginia, pero, para nosotros, son los primeros que la presentaron a través de ideas racionales, con todo el poder que esto tiene. Los discursos científicos y médicos sobre las mujeres no cambiaron hasta hace pocos siglos esas pautas establecidas en el mundo clásico. Frente a lo masculino (lo caliente, lo seco, lo racional, lo orgánico) las mujeres cayeron del lado defectuoso de la dicotomía porque se catalogaban como frías, húmedas, pasionales e inorgánicas!



¿Qué aporta el modelo de mujeres-muñecas a esa estructura racional? Actúa como un muro de contención simbólica que refuerza la idea de que las mujeres son más débiles, más vulnerables, y que por lo tanto, hay que someterlas y protegerlas. Pero lo más importante es lo que produce en las mujeres de carne y hueso. Nos enfrenta a un modelo imposible de encarnar: ser perfectas. ¿Y cuál es la perfección que aporta una muñeca? No envejece, no cambia, no protesta, no menstrua, no obedece a las normas de cambio de la vida, es eternamente joven y hermosa. Las muñecas, trasuntos de la feminidad, resultan ser modelos tóxicos para las mujeres reales, simplemente porque nadie puede jamás cumplir ese ideal desmaterializado y fuera del tiempo. Sabemos que son solo ficciones y que los seres humanos vivimos distinguiendo perfectamente entre distintos marcos comunicativos. Sin embargo, las historias inventadas están ahí para recordarnos quiénes somos y ponernos imaginariamente, en el lugar de poder que nos corresponde.

El modelo de mujeres-muñecas es un modelo de feminidad basado en una estética *radical* de lo artificial que resulta atractivo porque es inalterable y manipulable. Es un modelo que intrínsecamente des-problematiza las relaciones siempre conflictivas en la vida real entre los géneros. La muñeca es dócil, bella y obediente, pero también siniestra. Es la cara opuesta del modelo también ideal de mujer-madre que había constituido una de las formas simbólicas más potentes en las representaciones tradicionales. Las mujeres-muñecas han desplazado los valores hegemónicos que han tenido las mujeres-madres a lo largo de la historia. El modelo dominante es una mujer delgada, casi descarnada, etérea y con aspecto eternamente adolescente. Rosi Braidotti reflexionando sobre la descomposición de los objetos reales que supone el consumo masivo de imágenes a las que nos hemos acostumbrando, afirma que la muñeca se convierte en el “objeto puro: el artefacto metafísico, la máquina ideal”.

Quiero concluir con una sencilla reflexión sobre las consecuencias que puede tener confundir a las mujeres inorgánicas, las muñecas con las mujeres de carne y hueso, con las reales: la objetualización. No hacemos daño en nuestra ética físicamente a nadie si atacamos agresivamente un objeto. Las muñecas son también ese trasunto de feminidad que acaba haciendo vulnerables a las mujeres de carne y hueso. Me acuerdo de lo que me impactó la película de Luís García Berlanga, *Tamaño natural* (1973), que cuenta la obsesiva historia de un hombre que convive con una muñeca y celebra con ella todo tipo de rituales de la vida cotidiana. Pero cuando ves una muñeca de tamaño natural, no puedes dejar de ver a una mujer real. Es dramático que la solución a los conflictos de género suponga siempre la muerte real o simbólica de las mujeres.