

Metal y fantasía

la dimensión sexual de la inteligencia artificial en el cine

Desde tiempos tempranos, el cine ha palpado constantemente la relación entre la inteligencia artificial (IA) y el sexo desde diversas perspectivas y ha mostrado cómo los avances tecnológicos influyen en la intimidad y el deseo humanos. Desde *Metrópolis* de Fritz Lang, que presenta un robot de apariencia femenina como objeto de deseo, hasta *Blade Runner* y *Ella*, el texto explora las cuestiones que giran alrededor de las relaciones románticas y sexuales entre humanos e IA para reflejar tanto el potencial atractivo como las limitaciones de estos encuentros.

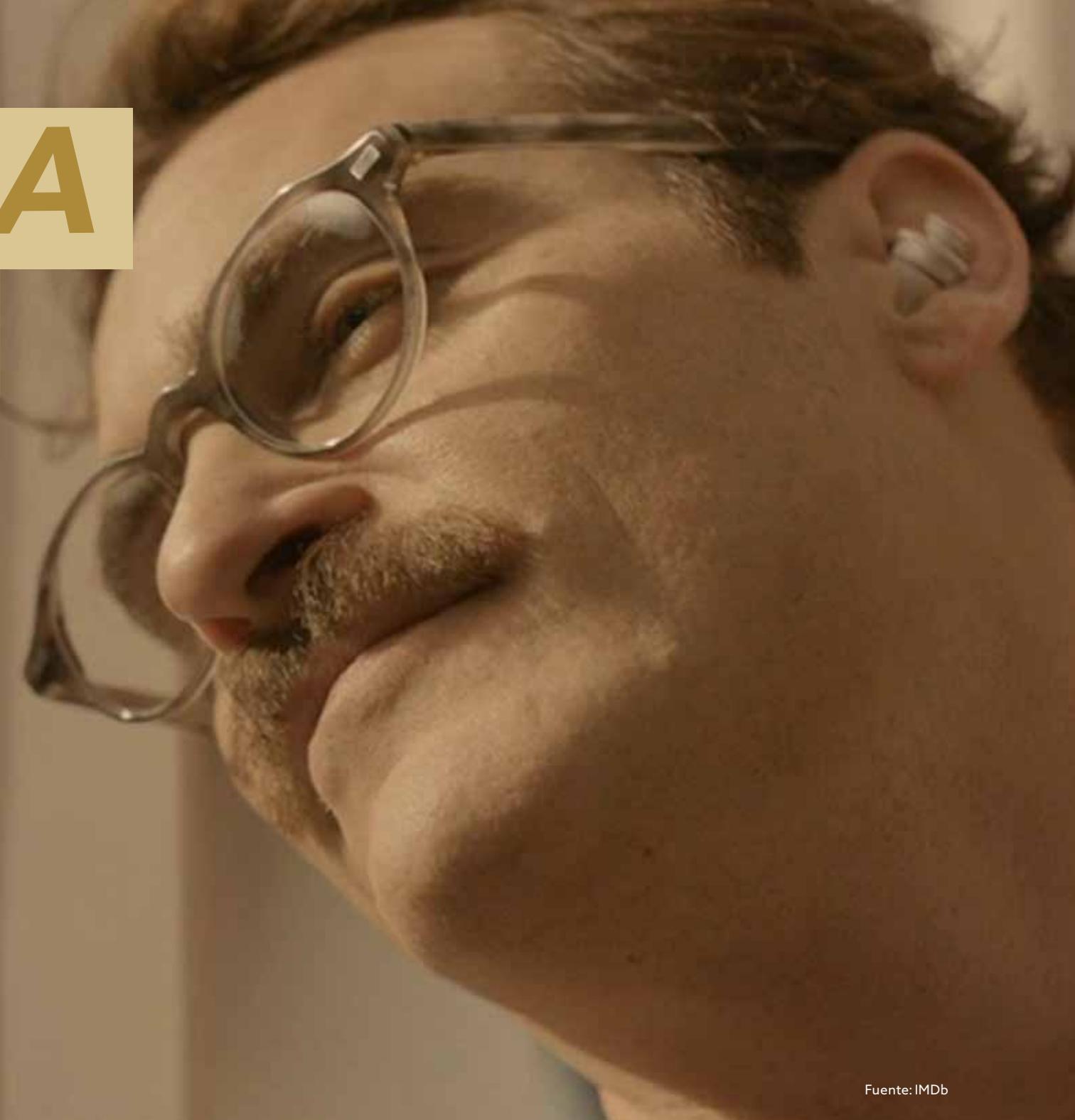
★ GUSTAVO VEGAS AGUINAGA

El cine ya ha representado en diversas ocasiones a la inteligencia artificial (IA) en roles de villanos y como parte de intereses y relaciones románticas. A partir de este último grupo, resulta de interés estudiar las cintas que muestran las posibilidades de estas tecnologías con respecto al ámbito sexual, tema que se condice con los avances que se dan al día de hoy. En un mundo moderno donde la IA está cada vez más presente en nuestras vidas, la intimidad no es un área ajena a esta. De allí, entonces, las exploraciones del deseo y el placer en relación con estos avances tecnológicos que veremos a continuación.

Encuentros tempranos

Hace casi cien años, en 1927, el cineasta alemán Fritz Lang exploraba el potencial sexual de un robot de apariencia femenina en *Metrópolis* (*Metropolis*), a través del doble autómatas de María (Brigitte Helm) creado por el científico Rotwang (Rudolf Klein-Rogge). Si bien la cinta propone discusiones de índole social y política, resulta valioso su interés por la influencia que puede lograr un

A



Fuente: IMDb

robot en la clase trabajadora a partir de bailes sensuales y un encanto único. Lo que sabía un visionario como Lang era que el atractivo de María se basaba en su apariencia humana, lejos de su naturaleza metálica. Tal precedente dibujaría la línea para otros títulos de ciencia ficción que quisieron también explorar el lado sexual de los robots: tendrían que lucir un aspecto humano para ser vistos como personajes dotados de cierta atracción sexual. Lo mismo aprenderían, a su modo, directores como Ridley Scott, Steven Spielberg o Denis Villeneuve.

Foto: *Ella* En 1973, el autor de los libros de *Jurassic Park*, Michael Crichton, dirigió *Westworld*¹, una cinta en la que un resort ofrece la chance de vivir aventuras en la época medieval, en la era del Imperio romano o en el viejo Oeste,

¹ Bajo la misma premisa de dar a los clientes un lugar donde vivir para satisfacer sus deseos a costa de robots, Anthony Spinelli dirige en 1978 *Sex World*, una parodia de *Westworld* del cine para adultos. Como se podrá advertir, el rol de los robots en esta cinta es meramente de objetos sexuales unidimensionales. Lo interesante es que el planteamiento de tal temática tiene décadas en el cine.

todo a costa de robots que interactúan con los clientes. A partir de este último escenario, Crichton pone el ojo en el tema de la prostitución robótica, pero no como un negocio real de androides sexuales, sino como una representación de la vida de aquel tiempo actuada por robots. Uno de los protagonistas (James Brolin) exclama luego de acostarse con una meretriz robótica: “¡Amigo, las máquinas son sirvientes del hombre!”. Tal frase podría explicar la limitada libertad sexual de las inteligencias artificiales (hasta entonces) que el cine logró retratar, pues no escapaba de la realidad: si creamos máquinas para facilitarnos ciertas actividades y hacernos la vida más fácil o placentera, el ámbito sexual también saca provecho de tales avances tecnológicos. Así también se explica que, tanto en esta película como en otras, los robots de placer tienen apariencias femeninas,

no masculinas² (el caso de Spielberg lo veremos más adelante).

Crichton ahonda en la temática del sexo robótico a partir del comportamiento humano: uno de los clientes de *Westworld* busca acostarse con una ginoide en el mundo medieval, pero ella lo rechaza. Esto genera desconcierto en él y los científicos, pues se trata de un desperfecto técnico. El hecho de que negarse a tener sexo es señalado como salirse de la programación deja abierta la discusión sobre la cuestión del abuso sexual con víctimas autómatas dotadas de inteligencia artificial. Inicialmente, entonces, la ciencia ficción nos plantea ginoides por completo sumisas ante las preferencias de los hombres para luego proponer

² La discusión se puede expandir a partir de temáticas de género y cómo este mundo robótico moldeado según nuestros deseos responde al interés masculino.

robots con mayor capacidad de decisión y, por tanto, mayor libertad en temas de sexo.

Amoríos cyberpunk

En el clásico de *sci-fi* dirigido por Ridley Scott, *Blade Runner* (1982)³, se plantea un mundo futurista donde los replicantes, de hecho, no son robots, sino seres parecidos a los humanos creados en laboratorios a través de bioingeniería para encargarse de tareas específicas. Esto implica que tengan un tiempo de vida corto que muchos intentan extender. Los replicantes son esclavizados y, por tanto, tratados como máquinas,

³ En 1987, se estrenó *Cabaret Sin* de Philip Adrian Booth, una adaptación de *Blade Runner* para el cine porno. Se trata de un futuro en el que el sexo está prohibido por las élites y son unos robots sexuales que trabajan en un cabaret (o domo de placer) quienes lo ofrecen y practican. Al año siguiente, se publicó *Droid* (1988), una versión censurada de la misma cinta.

Foto:
Jude Law y
Haley Joel
Osment en
*Inteligencia
artificial*



Fuente: IMDb



Fuente: Reddit

androides. En suma, no los ven como personas. El ángulo que toma Scott es que estos seres no solo no desean morir, sino que buscan prolongar sus vidas para alcanzar distintas metas. Así, existen replicantes fabricados para labores militares o de entretenimiento. Ese potencial que descubrió Fritz Lang en María, lo aplica Scott al caso de Zhora Salome (Joanna Cassidy), quien fue creada para que sea una asesina y se convierta en una *stripper*, una *femme fatale* robótica. En contraparte, está Pris (Daryl Hannah), fabricada como androide de placer, transformada en criminal bajo la compañía de Roy Batty (Rutger Hauer), su pareja romántica.

La presencia de Zhora Salome implica un negocio de baile exótico realizado por replicantes en la Tierra, así como la relación de Pris y Roy significa un avance en la tecnología de estos seres, pues son capaces de sentir afecto, placer y establecerse como parejas. En esta línea,

Foto:
Tetsuo: el
hombre de
hierro

la replicante Rachael (Sean Young) es seducida por Rick Deckard (Harrison Ford) y hacen el amor. Dos detalles finales nos alumbran un poco los matices de este personaje. En primer lugar, cuando Deckard regresa de enfrentarse con Batty, ella le dice que lo ama, con premura y alivio. ¿Es una respuesta automática para asemejarse cada vez más a los humanos o realmente lo siente? El segundo detalle es la naturaleza de Rachael: se trata de otra gama de replicantes a las que se les programó la capacidad de quedar embarazadas. Así, Rachael es capaz de vivir una sexualidad todavía más cercana a la humana. Nuevamente, el rol sexual de los androides y robots está revestido de condiciones humanas.

Lo mismo, y casi de manera literal, ocurre en la secuela *Blade Runner 2049* (2017), a cargo de Denis Villeneuve. En este filme, el detective protagonista K (Ryan Gosling) intenta a duras penas tener sexo con una inteligencia

artificial de nombre Joi (Ana de Armas). En este futuro, las Joi son productos de compañía artificial personalizables (altura, rostro, cuerpo, idioma, vestimenta, etcétera), nada lejos de algunos juguetes sexuales en venta actualmente. Para acostarse con K, Joi propone que una humana de verdad replique sus movimientos, pero K desiste del encuentro. En diversos filmes, se evidencia la idea de que el sexo con robots e IA solo es factible si las apariencias de estos se alejan de su naturaleza de androides y se disfrazan de personas reales.

Lo mismo que Joi intenta realizar con K es lo que Samantha (Scarlett Johansson) le propone a Theodore (Joaquín Phoenix) en *Ella* (Her. Spike Jonze, 2013): un encuentro sexual entre una IA y un humano con una intermediaria real⁴. Como en el caso de *Blade*

⁴ Ambos filmes plantean ejemplos interesantes de una suerte de cybersexo o una sexualidad despojada del cuerpo, amparada



Runner 2049, es un intento fallido, un tiro en falso. Este sexo unilateral, sin verdadera compañía física, es un retrato inmejorable de los tiempos actuales en los que, como dice Ricardo Bedoya, “los soportes físicos están en extinción y la desmaterialización se impone” (2023, p. 817), incluso a la hora de hacer el amor. Esto representa una actualidad hipermoderna en la que la estimulación y los afectos se vuelven virtuales, electrónicos, impersonales. Lo humano se deshumaniza y se transforma en algo mecánico, robótico, artificial.

Acá, sin embargo, la confusión surge a partir de que quizá Theodore realmente se ha enamorado de Samantha y busca una conexión directa con ella, no a través de otra piel. La IA, como

más en la voz, en las ideas, en el entendimiento en línea. Una intimidad menos genital y más electrónica o de otra realidad. Pienso en ese calor que siente Wade Watts en el mundo real cuando besa a Samantha en la realidad virtual de Oasis en *Ready Player One: comienza el juego* (*Ready Player One*. 2018, Steven Spielberg).

Foto:
eXistenZ

hemos visto, no solo está ligada a una dimensión sexual en la que el coito es meramente por placer, sino que existe un componente de romance verdadero (o un amago de este) en varios casos. El mundo que plantea Jonze es uno amoldado a estos deseos, pero, claro, al ser entes cuya naturaleza tecnológica crece sin parar, su afecto programado y codificado escapa finalmente de nosotros. Hay un halo aleccionador en el final de *Ella*, pues ante la desaparición de Samantha, Theodore vuelve a buscar compañía humana en el mundo real, un hombro sobre el cual apoyarse ante la soledad profunda y devastadora, tal como retrata perfectamente aquel plano final.

Tanto en *Ella* como en *Blade Runner 2049*, existen modelos de inteligencia artificial programados para la compañía y placer que pueden comprarse en el mercado. El intercambio de dinero por sexo, si bien antiguo, recibe una representación moderna y futurista en los filmes citados (en las dos entregas de *Blade Runner* existe, asimismo,

el trabajo sexual dotado de elementos de ciencia ficción); sin embargo, quien le otorga una faceta aún humana a este quehacer es un maestro del género como Steven Spielberg.

En *A. I. Inteligencia artificial* (*A.I. Artificial Intelligence*, 2001), Spielberg plantea una pregunta gigante: ¿se pueden programar los robots para amar? A través del pequeño David (Haley Joel Osment), intenta, bien que mal, responderla. Las desventuras del robot protagonista lo llevan a toparse con un robot prostituto, Gigolo Joe (Jude Law), cuyo oficio es únicamente satisfacer el placer humano. Gigolo Joe le advierte a David: “Te quieren por lo que haces para ellos, no por quién eres”, una dosis de realidad y de discusión respecto al rol de las inteligencias artificiales en nuestras vidas⁵.

⁵ Toca evaluar lo siguiente: ¿Theodore de verdad se enamoró de Samantha o apreciaba que ella lo logró sacar de la rutina triste y solitaria, así como se volvió su

Así, Joe es relegado a no sentir placer alguno, solo una leve satisfacción de realizar el trabajo para el que fue programado, mientras que David no consigue un amor que equipare al suyo. De nuevo, Spielberg propone cuestiones: si los robots pueden amar, ¿también pueden ser amados?⁶ Las cintas mencionadas discuten, cada una a su medida, la naturaleza humana del amor y el rol de las IA respecto a este. No obstante, y lo saben los personajes de estas películas, el afecto de las personas no es el mismo al de los robots. Ricardo Bedoya (2023, p. 209) señala que David comenta "es mi casa, pero no es igual" cuando regresa a un lugar parecido a su hogar⁷. Esta es una clave

compañía luego de que su anterior novia lo dejara? ¿Deckard amaba a Rachael o necesitaba a alguien con quien compartir su desolado y oscuro mundo?

⁶ Mediante Gigolo Joe, Spielberg también se pregunta que, si los humanos creamos robots para nuestro placer, ¿por qué no podrían ellos también sentir placer?

⁷ Bedoya (2023) añade que en el afán romántico del pequeño robot hay cierta naturaleza edípica en relación con su madre, pues toda su búsqueda termina con él y ella en cama acostados, sin el esposo ni el otro hijo. David ama a su madre solo para él (p. 210).

para entender la diferencia entre el afecto metálico y el de carne y hueso: parece, pero no es. Lo mismo podrían decir K. Theodore y otros personajes.

Tal como Scottie en *Vértigo* (*Vertigo*. Alfred Hitchcock, 1958) es cautivado por la apariencia (parecer) y no por la naturaleza (ser) de Madeleine (Blanco, 2018, p. 140), los personajes de las películas citadas se dejan llevar por el aspecto humano de las respectivas inteligencias artificiales más que por su condición robótica. La cuestión planteada líneas arriba de por qué el sexo entre humanos e IA estaba sujeto a que estas se disfrazaran de humanos, se explica también a través de otro ejemplo que Desiderio Blanco (2018, p. 143) señala sobre *Vértigo*: "Scottie está obsesionado con la figura de Madeleine y busca reconstruir su imagen en Judy; es decir, busca que ese parecer se transforme en ser". Claramente, no es posible. Así como los humanos moldeamos a los robots como figuras humanas (sobre todo femeninas), lo mismo sucede con *Ella*: por más que la IA tome un cuerpo humano a la hora de llevar a cabo un acto sexual, no es lo mismo. Por eso, Theodore

rehúye del acto sexual, porque puede asemejarse, pero nunca será igual. Como la casa de David en *A. I. Inteligencia artificial*.

Robótica erótica asiática

La libertad sexual de los androides de la que se habla en el primer apartado (con precisión, sobre *Westworld*) propone la idea de que los robots decidan con respecto a su sexualidad y que no sean simplemente un capricho erótico de los humanos. En tal caso, ¿se acostaría una IA con otra?⁸ Mamoru Oshii ronda esta duda en *Ghost in the Shell (Kôkaku kidôtai)*. 1995) en la secuencia en la que el Titiritero, un ente artificial, le

⁸ *Heartbeeps* (Allan Arkush, 1981) se acerca también a esta cuestión con la historia de dos robots que se enamoran y huyen juntos. En el camino, fabrican un pequeño robot al que tratan como hijo. Así, Arkush da pistas sobre la reproducción robótica. Claro que la premisa de robots que se aman resuena con *Wall-E* (Andrew Stanton, 2008). En tal línea, la animación propone también el romance entre robots y no robots: desde Plankton y Karen en *Bob Esponja; La robot adolescente (My Life as a Teenage Robot)*. Rob Renzetti, 2003-2005); hasta *Dragon Ball Z (Doragon bôru zetto)*. 1989-1996) y la relación entre Krilin y Androide 18, cuyo fruto es una pequeña hija.

Foto:
Ciencia loca



propone fundirse a Kusanagi, la ginoide protagonista, con el fin de poder reproducirse y así acercarse a la naturaleza humana, cosa que le haría sentirse completo. Cabe añadir que, tanto Kusanagi como el cuerpo femenino que toma el Titiritero, poseen figuras que, bien que mal, están sujetas al *male gaze*, aprovechando nuevamente el potencial sexual de los robots.

A pesar de tratarse, en esencia, de *cyborgs*, otras dos cintas asiáticas⁹ nos acercan a la idea del coito robótico y plantean a su modo relatos en los que los personajes no renuncian a su sexualidad pese a sus componentes artificiales. *Tetsuo, el hombre de hierro* (*Tetsuo*. Shin'ya Tsukamoto, 1989) muestra, entre pesadillas surrealistas de *body horror*, a un hombre cuyo cuerpo se va tornando en metal. Durante un mal sueño la novia del protagonista, quien sufre de la misma condición, lo penetra analmente ayudada de una extensión metálica que se desprende de su vientre. Luego, antes de hacer el amor con ella, el pene de Tetsuo es reemplazado por un taladro y, entre gritos, sorpresa y dolor, la pareja procede. La escena se vuelve oscuramente cómica, sangrienta y terrorífica, pero también se llena de goce, sudor, metal y fantasía.

√964 *Pinocchio* (Shozin Fukui, 1991) parte del estilo de Tsukamoto y de los videoclips de la época para ofrecer la súper estilizada travesía de un *cyborg*, cuyo cerebro fue reseteado y reprogramado para ser un esclavo sexual (volvemos al tema del abuso hacia androides de los párrafos iniciales) por una empresa dedicada a tal negocio. Tras unos desperfectos, es echado a la calle y se junta con otra como él para sobrevivir. Si bien no se acuestan, sí tienen bizarros intercambios de fluidos. Esta vez, nuestro *Pinocchio cyberpunk* no busca alcanzar la humanidad, sino la venganza contra quienes lo esclavizaron sexualmente¹⁰ y que después lo desearon. *Tetsuo, el hombre de hierro* y √964 *Pinocchio* destacan por su buen trabajo de montaje y por cómo retratan los cuerpos a partir del horror, lo grotesco, las mutaciones y más.

Cronenberg: la nueva (y metálica) carne

En consideración con lo anterior, resulta imposible no hablar de David Cronenberg. El cineasta canadiense es conocido, se sabe, por sus exploraciones de los cuerpos en relación al placer y al dolor, a la tecnología y las transformaciones, entre otros tratamientos, para analizar a profundidad diversas temáticas. Asimismo, la dimensión sexual es componente clave de su obra. En *Cuerpos invadidos* (*Videodrome*, 1983), plantea el placer a partir del consumo televisivo y la inmersión en la pantalla, mientras que *eXistenZ* (1999) fue un estudio de los mundos virtuales, videojuegos y el goce fuera de esta realidad. Hace poco, en 2022, volvió a indagar sobre el cuerpo, el sexo y las intervenciones quirúrgicas

⁹ *Soy un cyborg* (*I'm a Cyborg, but That's OK*. 2006) de Park Chan-wook, cuya protagonista es humana, pero se comporta como cyborg creyendo firmemente que es uno, podría entrar también en este apartado; sin embargo, hay un solo elemento sexual y ocurre en el último plano de la película.

¹⁰ Esta esclavitud sexual robótica sería tratada a su manera por Alex Garland en *Ex Machina* (*Ex Máquina*, 2014).



con *Crímenes del futuro* (*Crimes of the Future*), así como hizo en *Pacto de amor* (*Dead Ringers*, 1988) y, de manera más particular, en *Crash. Extraños placeres* (*Crash*, 1996), donde los carros y el afecto metálico tienen mayor importancia.

La fusión que hace Cronenberg en *Crash* del metal (robótica, tecnología) con el cuerpo (carne, sexo) es una que se condice con la temática de este texto. En Cronenberg, el sexo toma un valor narrativo vital y se vuelve indispensable, pues le permite estudiar ciertos aspectos del placer y de la corporalidad. Las propuestas eróticas del director hoy en día resultan de alto interés, pues, como se menciona en el subtítulo de "Amoríos *cyberpunk*", el sexo cada vez más solitario y alejado de la piel de otra persona real traducen bien los intereses de las generaciones actuales con respecto a tal ámbito. Hay, incluso, cierto rechazo a la representación de actividades sexuales en pantalla. Según un estudio de la UCLA, la generación Z no quiere más sexo en el cine y televisión: el 47,5 % de los encuestados opinaron que las escenas de esta índole no son necesarias (Hibberd, 2023).



Fuente: IMDb

El cine cargado de componentes sexuales de Cronenberg, si bien encuentra un contraste con el público actual, también lo hizo con uno anterior, como demuestra esta anécdota del director sobre *Crash*:

Una de las primeras tarjetas que alguien llenó en una de las proyecciones decía: “una serie de escenas de sexo no es una trama”. Yo me río y digo: ¿por qué no? ¿Por qué varias escenas de sexo no podrían serlo? Sí puede, de hecho. En el libro lo es y en la película también. Es otro problema formal que la audiencia tendrá: no están acostumbrados a ver al sexo empleado como un elemento narrativo y de personaje completamente desarrollado. Están habituados a verlo como una pequeña y excitante pieza modular que puedes quitar de la película sin cambiar nada. Tienen la tendencia a tamborilear los dedos y esperar a que la escena acabe y que continúe la película. (Cronenberg, 2014)

El sexo en el cine, entonces, no es meramente un capricho libidinoso o un afán pornográfico de algunos directores, sino que en algunos casos (como el visto) se vuelve un recurso narrativo indispensable sin el cual el relato no progresa. De allí que mi interés para escribir este artículo sea la conjunción del sexo y la inteligencia artificial que ofrecen diversas películas.

Sigamos con Cronenberg: *eXistenZ* plantea que “la realidad artificial es más deseable” (Vidal, 2014, p. 48). La habilidad de Cronenberg le permitió advertir la predilección de los humanos por el goce virtual, robótico y artificial, y dejar de lado el contacto real y

Foto: *Doctor Gysu máquina de bikinis*

la piel humana. Si el cineasta canadiense planteaba una nueva carne que (re)nace de las mutaciones y de la tecnología, son estos avances científicos los que están hoy por hoy generando una carne todavía más nueva (y artificial) que amenaza con establecerse como vía de placer a partir de su potencial sexual. Óscar Contreras-Morales (2014, p. 13) comenta que para Cronenberg “lo corpóreo ... son paredes que encapsulan los deseos del hombre”: ¿sucederá lo mismo con los androides provistos de inteligencia artificial?

Ecos lejanos y contemporáneos

La respuesta, a partir de *El hombre bicentenario* (*Bicentennial Man*. Chris Columbus, 1999), podría llegar a ser afirmativa, dado que los deseos y preocupaciones de una IA se ven obstaculizados por su cuerpo de hojalata. Como en *El mago de Oz* (*The Wizard of Oz*. Victor Fleming y King Vidor, 1939), el robot busca acercarse a la sensación de humanidad, en la cinta protagonizada por Robin Williams el androide titular se casa con una humana (motivado por un afecto sexual), pero renuncia a su longevidad tecnológica a partir de la muerte de su amada y su inminente soledad. Como dice



Fuente: IMDb

el protagonista de *El viento nos llevará* (*Bad ma ra khahad bord*. Abbas Kiarostami, 1999): “Los hombres, al igual que las máquinas, pueden perder el espíritu”.

Miguel Mejía comenta que “la ciencia ficción no es un género que trabaje la sexualidad como tema central” (como se cita en Armesto et al., 2013, p. 30); sin embargo, este género cinematográfico ofrece vasta cantidad de obras que sí otorgan un enfoque particular al sexo, algunas en relación con las inteligencias artificiales. Para cerrar, las líneas siguientes son un breve repaso de cintas que van acorde con la temática y título de este texto.

Lejos de tener sexo, los protagonistas de *Ciencia loca* (*Weird Science*. John Hughes, 1985) emplean la inteligencia artificial para crear una modelo que los ayude a conseguirlo. El uso de la IA con fines de emparejamiento sexual lo advertiría también, atravesada de cierto horror, la serie *Black Mirror* con “Hang

the DJ” (Tim Van Patten, 2017), episodio 4 de la temporada 4. En la misma línea, la reciente *Ámame hasta con las uñas* (*Fingernails*. Christos Nikou, 2023) propone una IA que predice el futuro de las parejas. Alejada del sexo, asimismo, se encuentra *Atrapadas: las mujeres perfectas* (*The Stepford Wives*. Bryan Forbes, 1975), que plantea cuestiones de género interesantes a través de las serviciales robots que reemplazan a las esposas de los hombres del pueblo.

En la década del 60, en la que Stanley Kubrick ya hablaba sobre inteligencia artificial con *2001: Una odisea del espacio* (*2001: A Space Odyssey*, 1968)¹¹, una de las más grandes

¹¹ Hay forma de leer esta película bajo la perspectiva de este texto, en particular la secuencia psicodélica del viaje espacial. Luego de acabar con la IA HAL 9000, el astronauta cruza el espacio y penetra en él con su nave mientras oímos su respiración jadeante. Entre palpitaciones, expresiones desenchajadas y honda sorpresa, ingresa en esas luces y formas que, por momentos, parecen ser una suerte de canal o conducto.

Foto:
Dorothy Stratten en *Galaxina*

películas de ciencia ficción y de la historia, otros cineastas se dedicaban a representar androides femeninos en roles sexuales, tales como Norman Taurog y Mario Bava en *Doctor Gy su máquina de bikinis* (*Dr. Goldfoot and the Bikini Machine*, 1965) y *Dr. Goldfoot y las mujeres bomba* (*Le spie vengono dal semifreddo*, 1966), respectivamente. En estas cintas vemos a robots sensuales que explotaban en el clímax del acto sexual, fabricadas para asesinar a los hombres con quienes se acostaban. De manera similar, las *fembots* rubias de *Austin Powers* (*Austin Powers: International Man of Mystery*. Jay Roach, 1997) se muestran como robots seductoras que engatusan al protagonista e intentan

Pronto, vemos en pantalla lo que aparentan ser fluidos y parpadeos del rostro del astronauta que amagan con ser, en suma, un orgasmo. Se sabe que el viaje termina con una especie de renacimiento y un feto frente a la Tierra, lo que dibuja ese tránsito como una fecundación. En un gran contraste, Kubrick nos aleja de la tecnología y la IA (la “muerte” de HAL 9000) y nos regresa a uno de los elementos más básicos de la naturaleza humana: la reproducción sexual.

matarlo con pistolas que salen de sus prominentes sostenes.

Ya en los años 80, los ginoides sexuales fueron la alternativa de Steve De Jarnatt para satisfacer a los hombres que buscaban una esposa en *Cherry 2000* (1987). Estos personajes atendían de manera muy servicial a quienes los compraban y, claro, fungían de juguetes sexuales. *Galaxina* (William Sachs, 1980), por su parte, propone a la otrora conejita de *Playboy* Dorothy Stratten como una robot atractiva que forma parte de la tripulación de una nave con forma fálica de la Policía Intergaláctica. *Galaxina* se enamora de un compañero, pero no pueden acostarse hasta que le consigan un *software* para desbloquear la capacidad de tener sexo. Cabe añadir que *Galaxina* toma elementos de las sagas de *Star Wars* y *Star Trek*, del western y de *Barbarella* (Roger Vadim, 1968), que sigue las aventuras de otra rubia esbelta en el espacio exterior.

Como en las cintas del Dr. Goldfoot y su ejército de robots sensuales que explotan, *Cyborg 2: el regreso del guerrero* (*Cyborg 2: Glass of Shadow*, 1993) y *Cyborg 3: The Recycler* (1994), dos cintas de Michael Schroeder, exploran a las ginoides soldados y ginoides prostitutas kamikaze. La segunda entrega va más allá, al igual que en *Blade Runner*, plantea la maravilla tecnológica de una *cyborg* capaz de quedar embarazada. Entre reproducciones y temas similares¹², Lynn Herschman Leeson explora en *Teknolust* (2002) la clonación en robots a partir de una personaje científica que crea tres

¹² Como algunos de sus títulos advierten, los filmes siguientes también abordan la temática presente: *My Sex Robot* (James Massot, 2010), *Hot Bot* (Michael Polish, 2016), *2050* (Princeton Holt, 2018), *The Artifice Girl* (Franklin Ritch, 2022), *Maid Droid* (Rich Mallery, 2023) y *Love Machina* (Peter Sillen, 2024).

YA EN LOS AÑOS OCHENTA, LOS ANDROIDES SEXUALES FUERON LA ALTERNATIVA DE STEVE DE JARNATT PARA SATISFACER A LOS HOMBRES QUE BUSCABAN UNA ESPOSA EN *CHERRY 2000* (1987). ESTOS PERSONAJES ATENDÍAN DE MANERA MUY SERVICIAL A QUIENES LOS COMPRABAN.

replicantes suyos, cuya fuente de energía es el semen humano y deben conseguirlo a toda costa. Sin embargo, los hombres con quienes se involucran se vuelven víctimas de un virus que ataca tanto sus computadoras como sus cuerpos. El virus desconocido a partir del encuentro sexual me recuerda a *Mala sangre* (*Mauvais sang*, 1986) de Leos Carax.

Afectos metálicos. Breve conclusión

Como se ha visto, hay un potencial único y llamativo en las aproximaciones al deseo carnal y robótico que desarrolla el cine a partir de las inteligencias artificiales en la pantalla. Sin embargo, tales propuestas de relaciones románticas y sexuales presentan ciertas limitaciones. Tomemos como ejemplo que muchas de las representaciones sexuales de las IA proyectan una mirada masculina marcada. Entonces, no es casualidad que, en una cinta recientemente laureada como *Pobres criaturas* (*Poor Things*, Yorgos Lanthimos, 2023), sea un hombre quien cose, arma, pega y construye una fantasía sexual casi robótica que representa Bella (Emma Stone) —una moderna *Frankenhooker* (Frank Henenlotter, 1990)—, quien es presentada inicialmente como alguien artificial y sin inteligencia.

Si bien la vertiente de la ciencia ficción que busca ahondar con respecto a las relaciones de los cuerpos con la tecnología logra proponer cintas innovadoras, son asuntos que se vienen tratando desde hace ya casi cien años, como comprueba

Metrópolis (1927) de Fritz Lang. Asimismo, otra de las limitaciones que enfrentan estas películas son la corporalidad de las inteligencias artificiales: puede haber encuentros y sexo, pero estos han de estar mediados por una figura humana, sea la apariencia, piel, voz o una intermediaria como tal. Así, si el sexo con androides resulta un avance tecnológico, su replicación del sexo con humanos lo vuelve un retroceso. Claro que en las películas menos interesantes esto no entra a tallar y los robots son meros juguetes sexuales y objetos masturbatorios, pero en aquellas que se comentan en este texto se logran plantear relatos que abren discusiones y diálogos sobre la inteligencia artificial, el sexo y el cine, el metal y la fantasía. ◻

Referencias

- Armesto, J., Bedoya, R., Mejía-Salas, M., & Delgado, M. (2013). Códigos prohibidos: el sexo y los géneros. *Ventana Indiscreta*, (10), 26-31. <https://doi.org/10.26439/vent.indiscreta2013.n010.301>
- Bedoya, R. (2023). *Del blockbuster al autorretrato: apuntes sobre el cine de hoy*. Universidad de Lima, Fondo Editorial.
- Blanco, D. (2018). *Semiótica del texto fílmico*. Universidad de Lima, Fondo Editorial.
- Contreras-Morales, Ó. (2014). La representación del cuerpo humano en el cine norteamericano de hoy. *Ventana Indiscreta*, (11), 10-15. <https://doi.org/10.26439/vent.indiscreta2014.n011.47>
- Hibberd, J. (2023, 25 octubre). *Gen Z wants less sex in movies, TV: Study*. The Hollywood Reporter. <https://www.hollywoodreporter.com/movies/movie-news/gen-z-study-sex-movies-tv-1235627979/>
- VHS Video Vault. (2014, 14 de diciembre). *David Cronenberg on Crash* [Video]. YouTube. <https://youtu.be/HSW-DnemO6M?si=P17FVcHghs3DN9yJ>
- Vidal, E. (2014). eXistenZ: el cuerpo y el simulacro como dispositivos autoritarios. *Ventana Indiscreta*, (11), 44-53. <https://doi.org/10.26439/vent.indiscreta2014.n011.52>