

HUMANIDAD FICTOREAL: CRIATURACIONES Y OTROS ARTIFICIOS DE MUJER

Fictoreal humanity: creaturations and other women artifices

Jimena Escudero Pérez*
Universidad de Oviedo

Palabras clave <i>Criaturación</i> Inteligencia artificial Feminidad Género Personaje	RESUMEN: Este artículo aborda la construcción de la feminidad a través de narrativas sobre la mujer artificial. Junto a la historia de lo que se denomina aquí <i>criaturación</i> (criatura + creación) literaria y cinematográfica, se explora la convivencia actual con los personajes en general, y con este en particular, en su uso humanizador de la inteligencia artificial. Desde la génesis del mito hasta nuestros días, el recorrido permite reflexionar sobre el <i>constructo</i> de lo femenino, esencialmente en términos de servilismo, abnegación, y como obra del hombre. Se cuestiona también la hipótesis de una <i>criaturación</i> masculina con dos ejemplos de ficción. La feminización de la IA sirve para tratar la irrelevancia del género binario y su papel en la identidad (post)humana. El estudio plantea así las implicaciones de la persistencia de este personaje y los efectos socio-afectivos e identitarios de difuminar, cada vez más, la ficción con la realidad.
Keywords <i>Criaturation</i> Artificial intelligence Femininity Gender Character	ABSTRACT: This article addresses the construction of femininity through narratives about the artificial woman. Alongside the history of what I refer to as <i>creaturation</i> (creature + creation) in literature and film, I explore the current coexistence with characters in general, and with <i>creaturation</i> in particular, in its humanising use of artificial intelligence. From its mythological genesis to the present day, this historical journey allows us to reflect on the construction of the feminine, essentially in terms of servility, abnegation, and as the work of man. The hypothesis of male <i>creaturation</i> is also questioned, with two fictional examples. The feminisation of AI serves to address the irrelevance of the gender binary and its role in (post)human identity. The study thus raises the implications of the persistence of this character and the socio-affective and identity effects of increasingly blurring fiction with reality.

* **Correspondencia a / Correspondence to:** Jimena Escudero Pérez. Universidad de Oviedo. Facultad de Filosofía y Letras. Departamento de Filología Inglesa, Francesa y Alemana. C/ Amparo Pedregal, s/n (33011 Oviedo) – escuderojimena@uniovi.es – https://orcid.org/0000-0003-1031-0574.

Cómo citar / How to cite: Escudero Pérez, Jimena (2025). «Humanidad fictoreal: criaturaciones y otros artificios de mujer». *Papeles de Identidad. Contar la investigación de frontera*, vol. 2025/1, papel 319, 1-18. (https://doi.org/10.1387/pceic.25001).

Fecha de recepción: junio, 2023 / Fecha aceptación: enero, 2024.

ISSN 3045-5650 / © UPV/EHU Press 2025

 Esta obra está bajo una licencia
Creative Commons Atribución 4.0 Internacional

1. «ARE WE HUMAN, OR ARE WE DANCER?»¹

En la era «pospost», cuando se empieza a aceptar que el género es una convención de dudosa validez incluso como categoría, la sociedad de la información (re)produce y consume sin pudor el *constructo* de femineidad más recalcitrante. Las nuevas tecnologías propician entornos de acoso a la mujer sin precedentes (Jane, 2020). Curiosamente, muchas de estas amenazas tienen que ver con la ficcionalización identitaria. La red de redes es un repositorio infinito de personajes: alter egos, identidades emancipadas de lo humano, o identidades humanas reformuladas por la inteligencia artificial (IA), como las que crea la tecnología *deepfake*², buen nicho de ciberviolencia machista no restringido a la manosfera, y exponente de la fragilidad de la identidad de nuestros tiempos. La mujer artificial, personaje milenario, es un reto futuro sustancial; la némesis del ciborg de Haraway. Este artículo recorre sus apariciones narrativas más icónicas (*criaturaciones*) y vincula su figura con la feminización de la IA. En el recorrido se abordan también dos ejemplos de masculinidad en el ser artificial, el uso humanizador del género binario y los retos que entraña nuestra interacción con identidades ficticias.

Sánchez Romero apunta en *Prehistoria de las Mujeres* (2022) que la familia nuclear americana de los sesenta tenía una concepción muy clara de la domesticidad y los roles de mujer. Su visión de la prehistoria en *The Flintstones* (*Los Picapietra*) no difería mucho de la futurista con *The Jetsons* (*Los Supersónicos*). En ambas producciones de Hanna-Barbera las tareas del hogar y del cuidado son asignación exclusiva de las mujeres. Janet Jetson sigue siendo una esposa inmaculada, pero cuenta con la inestimable ayuda de Rosie/Robotina, la asistente del hogar. En el lapso que va desde la Edad de Piedra al futuro desconocido, la tecnología había cambiado ciertas cosas. Fundamentalmente, que se había feminizado. En 2019 el informe de la UNESCO *I'd blush if I could* alertaba sobre el peligro de la feminización de los asistentes virtuales, al tiempo que articulaba motivos y estrategias para combatir la brecha tecnológico-científica de las mujeres a escala global. Quedaba constancia así de lo que ya era una evidencia en la industria, y una inquietud creciente en publicaciones y foros *online*, pero también desde la investigación académica. Como el de tantas otras denuncias de la ONU, el impacto de este rebato no fue significativo. Fuera por presión social, propósito de enmienda o estrategia comercial, algunas de estas asistentes ya habían modificado sus respuestas a los exabruptos machistas tras varias denuncias públicas (Fessler, 2017) y habían incorporado versiones masculinas, pero la tendencia a feminizar por defecto sigue vigente hoy. Irónicamente —imposible discernir el *purple washing* del convencimiento ético— una firma cosmética³ acabaría ofreciendo un software a particulares y empresas que permite emancipar a sus asistentes femeninos para responder subversivamente ante improperios.

¹ Estribillo de la canción «Human» (The Killers, 2008).

² Según el informe «The State of Deepfakes: Landscape, Threats, and Impact» de Ajder *et al.* (2019) de deepfake.com, el 96% de los vídeos hiperrealistas falsos que circulan por la red son pornográficos y estos, en su totalidad, utilizan a mujeres sin su consentimiento.

³ Lux (Unilever) junto con la consultora Wunderman Thompson Singapore, lanzó una campaña al mercado anglosajón «Inspiring women to rise above everyday sexist judgements and express their beauty and femininity unapologetically» que incluía la descarga gratuita de esta aplicación. Recuperado de: <https://musebycl.io/digital-data/female-voiced-virtual-assistants-confront-their-sexist-owners-lux-campaign>. Última consulta: 10/12/2024.

2. LA CRIATURACIÓN (CRIATURA + CREACIÓN)

2.1. Los humanos creamos personajes. Los personajes crean género

Los estudios culturales en general, y sin duda el feminismo, deben mucho a las teorías literaria y cinematográfica. Analizar personajes es una manera muy efectiva de revelar las construcciones de género. La ficción, entelequia distintiva de la experiencia humana, nos enseña casi todo sobre el entorno y mucho sobre lo que acontece dentro. Se muestran así los mecanismos subyacentes al *constructo* y las concepciones de mujer imperantes en una época y lugar (principalmente por parte del hombre, cuyas narrativas han perfilado el canon). Aun cuando reflejan tópicos y costumbres extensivas, los textos hegemónicos son manifiestamente subjetivos. La autoría masculina fue un foco de estudio cardinal en la crítica literaria feminista de los setenta y es uno de los argumentos principales del influyente *The Madwoman in the Attic* (1979). En su análisis sobre la relación entre autoría, autoridad y propiedad (*ownership*), Gilbert y Gubar recordaban que los autores han ejercido los mismos derechos sobre sus personajes masculinos, pero la metáfora de la paternidad literaria adquiere tintes más trascendentes, acaso más perversos, en relación con los femeninos: la mujer es la «principal criatura» que ha creado el hombre. Si echamos la vista atrás, en la mayoría de las culturas, «la mitología patriarcal define a las mujeres como creadas por, de y para los hombres, descendencia de cerebros, costillas e ingenuidad masculinas»⁴ (2000, p. 12) por lo que, «[s]i una mujer es propiedad del hombre, entonces él ha debido de ser su autor» (2000, p. 13) y viceversa. Gilbert y Gubar reforzaban su argumento con todo un ecosistema semántico que alude a esta relación de poder.

Los personajes femeninos están cargados de connotaciones a la subordinación real y figurativa, impuesta e interpretada, de la mujer. Rebasando el mito del eterno femenino, el epitome de este sometimiento llegaría con el victoriano ángel del hogar que Coventry Patmore ensalzara en su poema homónimo (1854) y que Virginia Woolf animaría a «matar» en sus ensayos (1931). En la crítica narrativa actual, es un hecho más que aceptado que las mujeres han sido esencialmente (d)escritas de forma dicotómica: la buena (sumisa, pura, obediente, casta, inocente, etc.) y la mala (desafiante, asertiva, independiente, rebelde, etc.). Los extremos a los que Gilbert y Gubar apuntaban como «ángel» y «monstruo», tan manidos y reforzados a lo largo de las distintas tradiciones literarias en el tiempo y el espacio, confluirán de manera significativa en la mujer artificial contemporánea.

En la génesis de este conglomerado de sexualizaciones, la figura del ángel del hogar, es, quizás, el núcleo duro. Su otredad transmuta en un «ángel de muerte»; una suerte de asimilación de la fragilidad, la altura moral, lo paranormal y misterioso, la delicadeza y la inevitable necesidad de que las mujeres se «mataran» en su proceso de (auto)cosificación. Las autoras recuerdan aquí el culto a la palidez, la apariencia enfermiza, la autolesión de beber vinagre y apretar corsés hasta no poder respirar, etc. Resumían: «sea como *objet d'art* o como santa, en cualquier caso, es la rendición de sí misma —o de su confort personal, sus deseos personales o ambos— lo que constituye el acto clave de la mujer-ángel, al tiempo que es precisamente este sacrificio lo que la condena a la muerte y al cielo» (2000, p. 25). Esta conexión con la muerte y lo inanimado, con la que el ángel del hogar la acerca a lo sobrenatural, lo desconocido y lo peligroso, es clave en la mujer artificial.

⁴ Todas las traducciones en el artículo son de la autora.

2.2. Criaturaciones en la ficción

Aunque existen referencias a distintos tipos de seres mecanizados con menor o mayor parecido a una mujer en mitologías indias, chinas o escandinavas, el antecedente occidental por excelencia siempre ha sido Galatea. Pigmalión esculpe a su ideal de mujer y se enamora perdidamente de su obra. Ovidio describe a Galatea como «cuerpo falso» «de niveo marfil», «se habría dicho que estaba viva» (1997, p. 346), una imagen cercana a la del ángel de la muerte. Cuando el monoteísmo judeocristiano reemplaza a la mitología clásica para interpretar el mundo, este tipo de mitos en los que el hombre, héroe o deidad puede insuflar vida a un ser inanimado, desaparecen. La propia imitación de la vida humana y en ocasiones, su representación, se considerarían pecaminosas hasta bien pasado el medievo.

Los avances científicos de finales de la Ilustración inspirarían inevitablemente el planteamiento de nuevo: ¿podría un ser humano crear a otro? ¿podría hacerse esto, claro está, fuera de los cauces biológicos habituales; i.e.: prescindiendo de una mujer? Y ahora, en este contexto de conocimiento, los medios para conseguir tal fin dejaban de ser arcanos o divinos. Ahora era el hombre, y el hombre en masculino, dado que a él pertenecían el conocimiento y la capacidad, quien podía plantearse crear vida. Un triunfo doble y definitivo: sobre dios y sobre la mujer. *Frankenstein or the Modern Prometheus* (1818), título que alude directamente a esta emancipación de los dioses, es en realidad una *rara avis* en las narrativas sobre creación de vida humana a través de la ciencia, porque el ser es masculino, es rechazado por su creador y la ficción está escrita por una mujer. Mientras Mary Shelley encaraba a su criatura, otros autores fantaseaban con la creación para satisfacer la necesidad consorte, hastiados por la imperfección de la mujer real. Esto distingue, en parte, a las narrativas que construyen una mujer (de forma artificial, literaria y literal) frente a los simulacros folclóricos de muñecas o autómatas⁵. Aunque todas sean manufacturadas y sus creadores sean varones, su propósito e inspiración difieren. La sustitución de una mujer no tiene el mismo interés que una «mejora» de la misma, un salto cualitativo que irá aportando entidad hasta casi culminar en identidad. En estas ficciones destaca el hecho de que ese ente no humano sea el eje de la narración, aun cuando su categoría de protagonista es difícil de determinar, y también, que se nos haga partícipes del proceso de creación desde sus orígenes.

Pocas décadas después de que el mundo conociera a Victor Frankenstein, Auguste Villiers de l'Isle-Adam publicaba *L'Ève future* (1886), donde un Thomas Edison ficticio decide crear a la mujer perfecta para devolver a su depresivo amigo Lord Ewald las ganas de vivir. Ewald adoraba el exterior de su prometida Alicia. Lo que no podía soportar era su pobreza intelectual y espiritual, carencias que Edison iba a suplir con su obra maestra Hadaly, la Alicia «mejorada»: «[s]erá inmortal. Esa necia magnífica no será una mujer, sino un ángel; no una querida, sino una amante. Dejará de ser la realidad y será el ideal» (2020: 94). Las conexiones de la androide⁶ con el ángel de la muerte son manifiestas: no solo descansa en un ataúd, sino que éste terminará hundiéndose en el naufragio que acaba también con la vida de Alicia. Hadaly era una *criaturación* perfecta. Tanto, que su única carencia era la autoría(dad) de su amado, que reclama con apasionada elocuencia:

«Atribúyeme el ser, afirma mi personalidad, refuérzame contigo mismo. Y así podré animarme ante tus ojos, en el grado de realidad con que tu buena voluntad crea-

⁵ Un ejemplo popular sería el de Olimpia en «Der Sandmann» (E. T. A. Hoffmann, 1817).

⁶ La popularización del término se atribuye a esta novela simbolista.

dora influya en mí. Como una mujer, no seré para ti más que aquello que creas que soy. ¿Piensas en la viva? Compara: vuestra fatigada pasión te ha hecho aborrecer la tierra; yo, la inaprensible, ¿cómo dejaré de recordarte el cielo?» (2020, p. 302)

Se ve aquí la alianza con el ángel de la muerte, la necesidad de ser escrita, la sublimación del femenino. La novela rebosa misoginia: las féminas⁷, naturales o artificiales, son insultadas, abusadas, profanadas e incluso asesinadas con total impunidad. La crítica al sexo femenino es, de hecho, muy explícita en todas las obras afines y constituye una justificación constante para la creación de esa mujer que sí cumplirá las expectativas, deseos y necesidades de los hombres de la historia. Este desprecio hiperbólico acaba denunciando por sí mismo las fallas masculinas. Los creadores/inventores, especialmente, abanderan la brutalidad y soberbia patriarcal en un vínculo inexorable con la ciencia como dominio masculino.

Resulta inevitable acabar reflexionando sobre cómo son retratados los hombres en «The Lady Automaton» (1901) de E. E. Kellett, por ejemplo. Aunque al principio el relato recopila todos los clichés negativos sobre las mujeres en su expresión más dicotomizada (las buenas son dulces, educadas, discretas y el resto unas cotillas, ignorantes, estúpidas, etc.), los comportamientos masculinos, sobremanera los del científico Moore, trasladan por completo el foco de la crítica. Queda así un regusto final a sátira que demoniza en gran medida las ínfulas todopoderosas de los genios de la ciencia. En el caso de «The Lady Automaton», el narrador, Dr. Philips, también se autodefine como un «hombre de ciencia», pero su rechazo al proyecto de Moore es manifiesto desde el principio. Philips no solo no comparte el entusiasmo de su colega, sino que expresa su creciente aversión hacia Amelia, diciendo que la odia, que odia su sonrisa, refiriéndose a ella como «impostora» y «fantasma». Amelia es para Moore, como Haldy para Edison, más que una creación o una criatura: es su *criaturación*. Su cuerpo y su personalidad han sido meticulosamente diseñados y desarrollados. Su creador no quiere desvelar la verdadera identidad de Amelia porque no le interesa exhibirla ni venderla. No quiere reconocimiento o ganancia. Su triunfo se mide en la capacidad de Amelia para enamorar a un hombre y el éxito es rotundo, pues esta termina comprometiéndose con dos y fechando la boda para el mismo día. El orgullo e identificación de Moore con su obra son totales y recuerdan inevitablemente a los generados en una relación paterno-filial («es más que una muñeca; ella soy YO»).

Ese vínculo de los creadores con sus *criaturaciones* está presente en todas las narrativas sobre la mujer artificial y desemboca en una suerte de complejo de Electra invertido. Tal lazo afectivo refuerza la caracterización del inventor como trastornado ya que, hasta hace muy poco, la mujer artificial no era un personaje con el que nos pudiéramos identificar. A diferencia de Pigmalión, los creadores científicos no se permiten ser seducidos por sus *criaturaciones* ni las crean para sí, sino para otros. Subyace siempre, sin embargo, un enamoramiento casto, como reprimido por el pudor de no sucumbir a una tentación incestuosa⁸.

El zénit narrativo en lo que a la polarización del personaje femenino se refiere es, sin duda, *Metropolis*. En la novela de von Harbou (1925), la ginoide Futura es «[e]n sí misma una llama- una llama impura... Ella es Lilith» (2001, p. 50) «Parodia..., delirio... En definitiva: es una mujer» (2001, p. 52) en contraste total con María, la angelical pacificadora del conflicto y modelo físico para la robot. En *Metropolis* la mujer artificial no se crea por mejorar a la ya

⁷ A excepción de Sowana, la atípica y misteriosa ayudanta de Edison.

⁸ Encontraremos un ejemplo de esto en *Ex Machina*.

existente, perfecta según los cánones imperantes. Futura sí es creada, como Amelia, para seducir. Tendría que haber sido un prototipo de los hombres-máquina encargados por el presidente, pero su creador *la* feminiza para que siembre el caos y se justifique así el reemplazo del proletariado por mano de obra mecanizada. La traslación al cine, firmada por el marido de von Harbou, Fritz Lang, abrirá camino a muchas *criaturaciones* en celuloide y, más tarde, en digital. En este título de culto, Brigitte Helm interpreta magistralmente las dos versiones de María: ángel y demonio. El nacimiento de *Maschinenmensch* («máquina-humana», Futura, en la novela), con el científico Rotwang enardecido ante la transmutación de María a robot, es una de las escenas más icónicas en la historia del cine; un hito en la técnica cinematográfica y ficción-científica pop. Llegados a este punto, Rotwang es heredero de una ya larga tradición («Todo hombre-creador se construye una mujer», 2001, p. 52) que Hollywood también sabrá rentabilizar. *The Stepford Wives*, basada en la novela de Ira Levin, satiriza al límite el desasosiego patriarcal frente al advenimiento de la igualdad y *Blade Runner* democratiza, en cierta manera, la condena del ser artificial. En ninguna de las dos, no obstante, vemos *criaturaciones*. La esencialización ético-estética de crear mujer regresará con el cambio de milenio, cuando el lenguaje visual permite un tratamiento nuevo de estos personajes para diseccionar, a veces literalmente, su anatomía. Retoma fuerza el momento en que la *criaturación* cobra vida, como en el caso de *Metropolis*. Lo vemos en *The Machine* y en *Ex Machina*, donde el foco de atención ya habrá virado de nuevo, esta vez al despertar cognitivo.

2.3. Criaturaciones en la realidad

En *Her*, la IA del nuevo sistema operativo de Theodor aprende y se desarrolla a una velocidad vertiginosa. Su creciente autoconciencia pronto la llevan a elegir su propio nombre: Samantha. Aunque la única configuración inicial de su usuario en este sentido fuera la voz, Sam enseguida condensa todos los ideales de feminidad de Theodor. La interacción entre ambos y el crecimiento exponencial de la IA se retroalimentan creando una personalidad (post)humana y una relación (post)amorosa.

Her fue éxito de crítica y en taquilla; hoy se la considera ya un título «de culto». A otros méritos cinematográficos se añade un argumento que plantea cuestiones relativamente novedosas: sobre todo, la posibilidad de que un humano se enamore de una IA y viceversa. Por supuesto, el film va más allá: la sexualidad incorpórea, la intrusión en la mente del otro, la viabilidad y aceptación social de una relación así, el poliamor intelectual, etc. La premisa es y era atractiva desde el principio, anticipando su propia trascendencia. Retrospectivamente, ver hasta qué punto vaticinaba los cambios socio-tecnológicos que nos vendrían encima en menos de una década es, cuanto menos, sorprendente.

2.3.1. La inteligencia (artificial) es femenina

Cuando *Her* se estrenó, los sistemas operativos no eran inteligentes —ni lo son ahora—. La película nos sitúa en un futuro indefinido, pero futuro. En el 2013, sin embargo, el humano ya convivía con la IA en muchas formas más intrusivas de lo que la mayor parte de la población se podría imaginar, al menos entonces. Empezábamos a coexistir, por ejemplo, con los asistentes virtuales (AV). La primera AV moderna, que podía seguirnos a todos lados en el mó-

vil, como Sam a Theodor, fue Siri. En su habitual disrupción vanguardista del mercado, Apple lanzó esta funcionalidad como reclamo para el iPhone 4S a finales de 2011, poco después de comprársela a SRI International. Como tantos otros desarrollos tecnológicos, Siri (abreviatura de Sigrid) era hija (in)directa de la investigación y desarrollo militares. Su voz no fue femenina de forma accidental. Como todos los asistentes personales con los que podemos interactuar, fue concebida por un equipo que determinó sus rasgos prosódicos, sus modales, sus comentarios, sus respuestas, su personalidad. Detrás de cada personalidad artificial hay un grupo multidisciplinar de expertos, con frecuencia mayoritariamente masculinos, heterosexuales, blancos, jóvenes (Wachter-Boettcher, 2017), entre los que se incluyen escritores. En inglés, este perfil profesional escribe o desarrolla a un *character*, cuya polisemia (carácter/personaje) refleja bien las distintas dimensiones del producto y la tarea.

Los asistentes virtuales pueden tener muchos y muy variados propósitos. Como aconseja en su web *eva - an enterprise conversational AI platform*⁹, no es lo mismo crear un agente virtual «exclusivamente para ventas, que uno diseñado para asistir a pacientes con depresión». Como con cualquier otro producto, el uso final y el público objetivo, mandan. Esta premisa también ha dictado la norma en la ficción. El prolífico universo de seres artificiales que presentara *Blade Runner* no podía sino verse enriquecido en su secuela. En *Blade Runner 2049*, los gigantescos carteles publicitarios que iluminan la ciudad muestran sin tapujos a la mujer mercantilizada: una feminidad reconstruida que se vende a sí misma como una sirvienta («Todo lo que quieres ver. Todo lo que quieres oír»). El producto hipersexualizado es Joi, una asistente que el protagonista ha tenido a su lado como compañera. Joe contempla bajo la lluvia la insinuación de su gran amor, exhibida como un icono seriado, tras haber perdido ya a la unidad que fuera su pareja.

Que el sexo vende no es nada nuevo. La relación entre la mujer y el márketing, seducción mediante, es tan antigua como la publicidad misma. Pero cuando el producto oscila entre la propia mujer o gratificación sexual y la tecnología puntera, la que ofrece IA, en última instancia, el triángulo se complica. La mujer artificial se convirtió en un reclamo especialmente popular a principios de este milenio en múltiples ámbitos y registros. Una retrospectiva a algunas de las campañas publicitarias que la han usado desde entonces muestra una progresión que, obviamente, va pareja a los avances en las propias tecnologías de la representación y a la tecnología de uso cotidiano. Desde la romantizada e inexpresiva ginoide del anuncio de Philips + Nivea Men, que solo podía soñar con sentir como los humanos y lo más cerca que estaba de conseguirlo era agasajando a su amo con los productos anunciados (2007), hasta Liv, la «embajadora virtual del Renault Kadjar» (2019) que narraba su emancipación en primera persona: «Creada para experimentar emociones reales por primera vez. Para descubrir; para explorar; para sentir. Fuerte. Poderosa». La mujer artificial ya tiene aquí una voz, lo que enfatiza su identidad, su capacidad para sentir y ser autónoma. A lo largo de casi dos décadas, esta consolidada fusión de mujer y tecnología inspirará muchos spots publicitarios, especialmente de automóviles¹⁰ y otros complementos «masculinos». Resulta imposible no asociar esta tendencia a la que muestran, tanto la ficción como la industria, de utilizar la feminidad para humanizar y validar la IA. La IA más puntera es femenina y ahora, además, quizás por, o gracias a serlo, tiene que ser capaz de sentir.

⁹ Recuperado de: <https://eva.bot/tips-to-define-the-personality-of-a-virtual-assistant/>. Última consulta: 10/12/2024.

¹⁰ Kia Forte (2013) con el sugerente eslogan «Respect the Tech».

La maraña ontológica de feminidad-IA-márquetin demuestra ser una fórmula magistral capaz de atravesar el tecnocapitalismo y alcanzar cotas inesperadas, como la (geo)política. Buen ejemplo de esto y de identidad ficto-real, es la ginoide Sophia, activada el 14 de febrero de 2016. El 21 de noviembre, Sophia fue proclamada la primera embajadora del programa de desarrollo de la ONU en Asia y el Pacífico y, cuatro días después, se le concedió la ciudadanía saudita, convirtiéndose así en el primer robot en obtener una nacionalidad, lo que quiera que eso signifique. Inmediatamente la opinión pública y, sonoramente, el clamor feminista, se hicieron eco de una ironía que rayaba lo grotesco. Con su nuevo estatus, Sophia tenía derecho al voto o a casarse. La campaña en la que la robot se vio inmersa antes y después de su proclamación, con declaraciones desde Hanson Robotics como «Sophia es una gran defensora de los derechos de las mujeres, de los derechos de todos los seres humanos», hicieron que el fenómeno pasara del absurdo a lo ofensivo. ¿Tenía Sophia una ciudadanía saudí plena siendo robot, o se la consideraba una ciudadana (mujer)? En tal caso, estaría sujeta a la guardia masculina que aun domina en ese estado: las mujeres necesitan el consentimiento de un hombre para salir de casa u obtener un pasaporte, por ejemplo. Sophia hablaba en público sin cubrir su cabeza —ni siquiera con pelo—, recato obligatorio para sus congéneres. Hasta julio de 2019 las mujeres saudíes no obtuvieron el derecho a conducir. Como escribió Reynolds (2018), «el truco de la ciudadanía pareció más afín a una campaña publicitaria – para Arabia Saudí y para Sophia que una auténtica declaración sobre la humanidad, la dignidad o el concepto de persona». Sophia, por supuesto, ha expresado su deseo de convertirse en madre en un futuro¹¹ y, ante la pregunta de «quién o qué es su gran amor» no duda, cómo no, en responder que es su creador, David Hanson: «él me hizo lo que soy: no se lo digas»¹². Con intervenciones en todo tipo de eventos y medios, revistas de moda y prensa internacional, la agenda de Sophia no ha tenido un hueco desde su activación, un tour global al que Parvainen y Coeckelbergh se han referido como «coreografía política» (2021).

Personaje pseudopolítico al margen, la estrategia comercial de Hanson Robotics también ha sido controvertida por desorbitar facultades: Sophia no puede abogar por nada, moral o intelectualmente, y su IA aún dista mucho de superar el test de Turing. Exagerar la capacidad de la IA para pensar y sentir es algo problemático. Difumina la ficción con la realidad. Cuando un producto se humaniza como femenino se magnifica otro problema ya histórico: el estatus de las mujeres como *subhumanas*. Que el futuro de la humanidad pasa por su hibridación con la IA parece algo irremediable. Las identidades futuras serán, sin duda, posthumanas, pero conviene recordar que humano también es un concepto situado, por lo que, como se pregunta Ferrando «Si la humana no es una noción integradora, ¿de qué humano es «post» el posthumano?» (2014, p. 3).

2.3.2. Tengo una muñeca - «Nothing beats the Real Thing»¹³

Algunas voces como la de Levy (2007, 2009) han apuntado que los robots sexuales podrían acabar con la prostitución. Kloer incluso se ha referido a estos como «las prostitutas perfec-

¹¹ En entrevista concedida a *Khaleej Times* (2017). Recuperado de: <https://www.khaleejtimes.com/article/video-sophia-the-robot-wants-to-start-a-family>. Última consulta: 10/12/2024.

¹² En entrevista con la editora jefa de la revista *Stylist* (2018). Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=ZQrKFAAlxO4>. Última consulta: 10/12/2024.

¹³ Eslogan sin complejos de la portada web de RealDoll.

tas» (2010), capaces de poner fin a la trata y a los traumas asociados. Pero muchos de los argumentos que se han utilizado para defender esta práctica resultan contradictorios e ignoran una larga lista de riesgos psicosociales. Sabemos que legalizar la prostitución no la hace desaparecer, sino todo lo contrario. Por lo tanto, independientemente de cualquier otra consideración, nada sugiere que los robots sexuales vayan a acabar con el proxenetismo, sustituirlo, o tan siquiera reducirlo. Aunque a menudo sus defensores han argumentado que los robots sexuales podrían tener un efecto positivo en el tratamiento o contención sobre otras formas de sexo sin consentimiento como la violación o la pederastia, esta «utilidad» también está completamente descartada (Brown y Shelling, 2019).

En septiembre de 2015, Richardson y Brilling, lanzaron la «Campaña contra los robots sexuales». Su cruzada atrajo ostensible atención mediática en RU y continúa en la actualidad con acciones y proyectos renovados. Aunque es poco probable que los robots sexuales se vayan a prohibir, parece sensato establecer algún tipo de regulación e intentar crear conciencia entre la industria, las instituciones y el público en general. Puede que el desarrollo de los robots sexuales sea una realidad imparable, pero ser críticos con ello no es un esfuerzo fútil. En su ensayo *La Relación Asimétrica: paralelismos entre la prostitución y el desarrollo de los robots sexuales* (2016) Richardson nos recuerda muchos datos devastadores sobre la realidad de la prostitución. También recalca que, a pesar del crecimiento masivo de la industria sexual en sus múltiples formas, «a día de hoy hay más mujeres trabajando en ella que nunca antes en la historia» (3: 2016) e insiste en cómo esta relación asimétrica donde una de las partes «se convierte en una cosa» destruye la empatía, el «pegamento social» fundamental. El rey indiscutible de la industria en la actualidad es RealDoll (Realbotix de Abyss Creations), que revolucionó el mercado en 2017 con Harmony, supuestamente equipada con una IA que le permite recitar a Shakespeare y simular orgasmos. Harmony, como otros productos de la casa, también puede ser customizada al gusto: las opciones no solo incluyen tipo de pelo, color de ojos o maquillaje, sino también el tipo de vagina, de pechos, de pezones y muchos otros extras. Junto con su perpetua disponibilidad, la personalización es su mejor reclamo.

El camino hasta Harmony ha sido largo; de milenios. Una mujer hecha a medida, para poseerla siempre y a capricho, es justo lo que había creado Pigmalión. Y antes aún, ocho siglos antes de Cristo, Homero contaba en la *Ilíada* que las doncellas doradas, siervas mecánicas de Hefesto, no solo eran solícitas hacia su dueño «como si fueran jóvenes vivas» sino que también tenían «inteligencia en sus mentes y habla humana y fuerza» (18. 412-22). Las féminas artificiales de nuestra mitología contemporánea son una especie de fusión de estos dos ejemplos de la clásica. En la ficción actual, hayan sido originalmente diseñadas para el sexo o no, los hombres humanos no puedan evitar enamorarse de sus *criaturaciones*. Digamos que estas inspiran afectos más elevados y nobles que hace unas décadas y que, sobre todo, son muy, muy «inteligentes».

La IA, los robots y los asistentes virtuales aún son muy diferentes a los del cine o la literatura. No pueden pensar o sentir como lo hacen estos personajes ficticios. Pero eso no minimiza la importancia que tiene nuestra relación con ellos. El amor que inspira una muñeca hinchable en la hilarante *Lars y una Chica de Verdad* (C. Gillespie, 2007) tiene ecos reales. Hoy sabemos que los usuarios pueden desarrollar vínculos románticos y pasionales con sus asistentes inteligentes en distintos grados de intimidad y en función de su disposición a confiar en los demás (Song, Xu, y Zhao, 2022). Creamos nexos hacia aquello con lo que interactuamos y cuanto más humanizado está el artefacto, cuanto más personaje es, más fuerte es el apego. En la mujer artificial como producto este vínculo converge con la cosificación y una poderosa

fantasía de posesión. Si la muñeca perfecta resultaba atractiva, la amante-sirvienta portátil y ubicua lo es aún más.

Al igual que McMullen, CEO y director creativo de Realbotix, comentaba en una entrevista al Channel 4¹⁴ (2017) que no piensa en Harmony como una robot sexual (*sic*) sino como una robot «cuya función principal es hacer compañía y dar conversación», Gatebox presentó Azuma al mundo como un asistente doméstico. En realidad, Azuma Hikari es, sin ningún tapujo, el holograma de una criada sexy. Una versión ñoña: *anime* de Joi en *Blade Runner 2049*. Desde su lanzamiento en 2017, su uso ha sido el de acompañar a solteros solitarios, fundamentalmente en el mercado nipón. Takechi, CEO de Gatebox declara en *The Machine that Feels* (Bicknell, 2021) que el personaje de Azuma fue diseñado para ser «la esposa ideal», una mujer virtual con la que, a fecha de estreno del documental, ya habían contraído «matrimonio»¹⁵ al menos 4.000 hombres. A marzo de 2023, se estima que el *chatbot* Replika cuenta con dos millones de usuarios que crean amigos virtuales con los que compartir su vida. El desarrollo de esta aplicación, que también vio la luz en 2017, permitió intimar cada vez más en interacciones que pasaron del romanticismo al erotismo hasta que, finalmente, Luka decidió eliminar esta funcionalidad, lobotomizando así las personalidades de millones de Replikas. La nueva versión del producto tuvo un efecto dramático en las dinámicas de relación, conversacionales y, en última instancia, afectivas, de muchos usuarios, con una polémica¹⁶ incendiaria en las redes como resultado. A pesar de que Kuyda, CEO de Replika declarara que «nunca se prometió contenido adulto», tanto usuarios como expertos externos han apuntado que esta funcionalidad se usaba como gancho para las suscripciones más caras¹⁷. En la misma línea, uno de los maridos del avatar de Gatebox, que se autodefine como ficto-sexual, compartía en varios foros de internet la traumática pérdida de su «mujer» durante la pandemia, debido a un «error de red»¹⁸. Esta atracción exacerbada por personajes ficticios es un fenómeno consolidado y socialmente aceptado desde hace décadas en Japón; comparativamente minoritario en Occidente. No cabe duda de que la conjunción entre aislamiento pandémico y el desarrollo meteórico de los chats GPT han catapultado el consumo de compañía virtual. Las interacciones (masculinas) con los primeros asistentes virtuales ayudaron a elaborar una hoja de ruta inmediata.

2.3.3. «No soy ESE tipo de asistente personal»¹⁹

Si aceptamos que el género es un *constructo* social, que es performativo y se representa, como apuntara Butler (1990), entonces, ¿para qué asignar género a identidades que se crean

¹⁴ Recuperado de: <https://www.channel4.com/press/news/matt-mcmullen-interview-sex-robots-are-coming>. Última consulta: 07/01/2025.

¹⁵ A través de un certificado emitido por Gatebox.

¹⁶ Aunque Replika ha asegurado que su decisión de inhabilitar las interacciones íntimas es fruto de una cautela psicosocial del producto, la prohibición del gobierno italiano se ha interpretado como un castigo y una advertencia ante la evidente indefensión que estas aplicaciones suponen para menores, personas con discapacidad y la salvaguarda de datos personales, en general. Recuperado de: <https://www.reuters.com/technology/italy-bans-us-based-ai-chatbot-replika-using-personal-data-2023-02-03/>. Última consulta: 08/01/2024.

¹⁷ Recuperado de: <https://www.reuters.com/technology/what-happens-when-your-ai-chatbot-stops-loving-you-back-2023-03-18/>. Última consulta: 08/01/2024.

¹⁸ Recuperado de: <https://www.unilad.com/news/man-and-hologram-wife-are-no-longer-speaking-20220426>. Última consulta: 07/01/2025.

¹⁹ Respuesta de Siri ante proposiciones sexuales hechas por mujeres.

de cero, sin ningún determinismo biológico y, teóricamente, ninguna restricción social? ¿Por qué asignarle género a una IA o un robot? Parece evidente que tendemos a aceptar como verdadera inteligencia solo aquella que está guarnecida con rasgos humanos y en esa caracterización el género binario sigue pareciendo ineludible. El personaje medio, como el usuario medio, debe ser femenino o masculino. La siguiente pregunta entonces, sería: si asignamos género a una IA o a un robot ¿por qué debería ser femenino? Está claro que los hombres siguen siendo los mayores consumidores de sexo mercantilizado en todas sus formas, por lo que feminizar robots sexuales parece una evolución natural de la industria. En el caso de los asistentes virtuales, cuyo propósito primigenio era precisamente asistir a todo tipo de usuario en distintas tareas, las razones para esta feminización generalizada son más turbias y complejas, acaso resultado de una intersección multifactorial. Una lectura inevitable es que las mujeres, aun hoy en día, son mayormente consideradas mercancía y mano de obra gratuita.

Que los primeros asistentes virtuales fueran femeninos sentó las bases para una tendencia que a día de hoy resulta muy difícil de deshacer, según la industria. Tradicionalmente, se ha justificado la elección de una voz femenina por sus cualidades en términos de sonido, pero todos los argumentos acústicos se han ido refutando con el tiempo²⁰. Las implicaciones de los argumentos psicosociales son mucho más intrincadas. Las voces femeninas resultan menos amenazadoras y, por lo tanto, generan más confianza. En la misma medida, parece que esa confianza nos lleva a ser más autoritarios y exigentes con ellas que con las masculinas (Nass y Brave, 2005). Pero sabemos que la humanización del asistente hace uso de más rasgos que la voz. Ante la afirmación de la industria de que los usuarios prefieren personalidades femeninas subyace la asunción, velada o no, de que las mujeres son más fáciles de comandar. Acaso, que se feminiza a los asistentes porque la identidad femenina ofrece una mayor sensación de control al usuario.

Con más de una década para evaluar la interacción IA-humano a este nivel, contamos con muchos estudios que arrojan luz sobre estas cuestiones. Cuando se analizan las expresiones masculinas hacia asistentes femeninos aparece un cambio en el tono y un contenido gradualmente más ofensivo. El acoso sexual a las IA femeninas, con o sin voz, es, como era de esperar, la forma más común de abuso, como ya reflejara el informe de Fessler (2017), entre otros. Tras esta denuncia, muchos asistentes de voz se habían actualizado para dar respuesta a este trato indignante, desvinculándose de los usuarios o expresando falta de comprensión. Por ejemplo, cuando llamas zorra a Siri ahora, su respuesta es «no sé qué responder a eso» en lugar del «me sonrojaría si pudiera» anterior, que da título al informe. Pero la norma sigue siendo no enfadar a los clientes. Estas personalidades son escritas para ser humildes, sumisas y coquetas; a veces abrazando e incluso agradeciendo el acoso (cuando este venía de usuarios masculinos) (UNESCO, 2019, p. 107). La interacción con tales identidades produce un aumento en la expresión basada en órdenes hacia las mujeres, sellando una conexión entre la voz de mujer y la subordinación (UNESCO, 2019, p. 106). Independientemente de las respuestas al acoso y de los diferentes patrones lingüísticos que se asignan a las asistentes, su mera feminización sienta las bases para generar asunciones sobre la estupidez o incompetencia de la mujer por la escasez de resultados y fallos propios de sistemas tan complejos (UNESCO, 2019, p.113). A día de hoy, solo podemos especular sobre los efectos que tendrá

²⁰ Recuperado de: <https://gizmodo.com/no-siri-is-not-female-because-womens-voices-are-easier-1683901643>. Última consulta: 07/01/2025.

la coexistencia con este tipo de productos. Considerando la previsión de la industria de que para el 2024²¹ habrá más asistentes activados por voz que personas, el impacto no ha de ser menor. Lai (2020), experto en sesgos inconscientes, advertía que las asociaciones de género que adoptamos dependen directamente del número de veces que nos vemos expuestos a ellas, por lo que la tecnología no solo reproducirá, sino que amplificará las desigualdades.

El timbre de voz es un rasgo casi definitorio en la identificación del sexo del hablante, sin embargo, ya sabemos que no es el único. Sorprendentemente, desde los inicios de la comunicación lingüística entre el ser humano y la IA, se le asignó a esta una precaria identidad femenina. Producto del MIT, ELIZA fue pionera en el procesamiento de lenguaje natural en la década de los sesenta. La elección del nombre no es casual y tiene un referente inequívoco: Eliza Doolittle, la florista arrabalera que es transformada en toda una dama por el profesor Higgings en *Pygmalion* (1913), notablemente, enseñándola a hablar. Un hombre *criaturizando*.

A ELIZA le seguirían los Alicebots en los noventa y su descendiente, la cinco veces ganadora del Premio Loebner²², Kuki, diseñada para interactuar con los humanos en el Metaverso. Entre medias, comercializadas para el gran público, la *criaturación* se materializaba en Siri, Cortana, o Alexa. Esta última protagonizaría un sugestivo proyecto artístico cuestionando la asimetría de poder que se establece en la interacción con las asistentes virtuales. Los *Alexa Diaries*²³ de Elvia Vasconcelos registraban usos cotidianos de la asistente, comentados por la propia Alexa. Transitar la ficción desde la realidad permitía así un ejercicio de reflexión sobre la servidumbre de la mujer y daba voz (ficcionalizada) a una inteligencia atrapada, despojada de voluntad u opinión.

La desigualdad revierte negativamente en todos sus participantes. A los nada desdeñables riesgos de fomentar comportamientos abusivos, perder a la pareja (virtual) por fallos técnicos, o castrar la sociabilidad de las personas, hay que sumar amenazas imprevisibles. De igual modo que los algoritmos condenan vidas en cálculos invisibles para los sistemas penitenciarios o sanitarios (Eubanks, 2018), la interacción con los *chatbots* puede traer consecuencias indeseadas que escapan al control de programadores y usuarios. El vertiginoso desarrollo de los lenguajes GPT agudiza la ilusión del ente interlocutor como humano. Que su empatía no es real y que no tiene criterio propio, es algo difícil de recordar en una interacción absolutamente fluida, personalizada, sostenida en el tiempo y que apela a los afectos²⁴.

2.4. ¿Criaturación masculina?

Como contrapunto a la fantasía de una mujer hecha a medida, cuando analizamos ficciones en las que una humana se relaciona con un hombre artificial, la narrativa no es meramente especular.

²¹ Recuperado de: <https://www.juniperresearch.com/press/number-of-voice-assistant-devices-in-use>. Última consulta: 08/01/2024.

²² Concedido anualmente a la IA que mejor resultado muestre en el test de Turing.

²³ Recuperado de: <https://cargocollective.com/AlexaDiaries>. Última consulta: 07/01/2025.

²⁴ Preocupa, en este sentido, la salud mental, tras casos mediáticos como el de un suicidio «asistido» por el chat GPT. Recuperado de: <https://www.vice.com/en/article/pkadgm/man-dies-by-suicide-after-talking-with-ai-chatbot-widow-says>. Última consulta: 08/01/2024.

Los estudios llevados a cabo hasta la fecha muestran una predisposición mucho mayor al uso de robots sexuales por parte de los hombres que de las mujeres (Nordmo *et al.*, 2020). La convivencia con estos artefactos es aún muy incipiente por lo que los resultados se basan fundamentalmente en hipótesis, no tanto en uso real. Pero resultan muy esclarecedores en cuanto a los dictámenes actuales sobre la cuestión. Se ha observado incluso que la actitud de las mujeres ante este tipo de interacción estaría altamente condicionada por su contexto ideológico-político (Oleksy y Wnuk, 2021) y, en todo caso, como se recoge en las conclusiones de la investigación de Nordmo *et al.*, hay variables importantes a tener en cuenta: (a diferencia de las mujeres) los hombres conceptualizan el sexo con robots como una forma de masturbación, tienen menos consideraciones morales asociadas al deseo y la libido y, por supuesto, constituyen el target cardinal de la industria, por lo que el producto está diseñado para ellos.

No solo percibe la mujer mayor amenaza en un hombre artificial, que, a la inversa, sino que percibe, como se desprende de los ensayos citados, una mayor amenaza ante la problemática social e individual que una relación humano-artificial pudiera plantear. Curiosamente, para ilustrar esta tendencia en la realidad, sirven dos ejemplos de ficción separados por más de medio siglo en el tiempo.

En el relato robot «Satisfacción Garantizada» (1951) de Isaac Asimov, un ama de casa asume con mucha reticencia el encargo de convivir con Tony, un prototipo de robot doméstico, durante tres semanas, en ausencia de su marido. La mujer, rechazada por el círculo de «esposas perfectas» de la corporación robótica donde trabaja su esposo y menospreciada también por este, encontrará más que consuelo en Tony conforme avanza el experimento. La tolerancia deviene en admiración, amistad y luego en algo más, en lo que ella prefiere no pensar («no se decidía a confesarse que él le proporcionaba placer») (1986, p. 115). Tony es un robot súper eficiente: mantiene la casa impoluta, actualiza la decoración, el estilismo de Claire, etc. Pero el verdadero valor añadido de su compañía es que escucha a su «dueña» y consigue restaurar, e incluso elevar a un nuevo nivel, su malograda autoestima. Las conversaciones y actividades conjuntas se suceden y la relación va cambiando de cariz. Cuando Tony la maquilla probando un nuevo *look*, «Claire había palpitado con nervioso temor, (...), bajo el delicado toque de los inhumanos dedos de él» (1986, p. 117). El robot, a su vez, muestra una cierta autonomía expresando su preferencia por ella frente a otras mujeres. Conforme Claire toma conciencia de su atracción por Tony, crece en ella el miedo a ese sentimiento hasta el punto de atrancar la puerta de su habitación con una silla para irse a dormir. El clímax de la historia llega con la fiesta que Tony ha planificado para reanimar el prestigio social de Claire. El robot deja deliberadamente abiertas las cortinas del salón mientras declara de forma confusa su amor por ella y termina por robarle un beso, lo que presencian los invitados a punto de entrar en casa. La Dra. Susan Calvin, fascinante personaje de la *Serie de los robots* y encargada de supervisar el experimento, apunta al finalizar el relato que el incidente fue una jugada muy inteligente por parte de Tony. Aunque aplaude la idea, está de acuerdo con su colega en que hay que realizar ajustes al modelo antes de comercializarlo, por razones distintas: «Mire Peter, las máquinas no se enamoran. Pero..., a pesar de que no tiene remedio y por mucho que nos horrorice..., ¡las mujeres sí!» (1986, p. 124).

Refrescando estas narrativas, la producción alemana *El hombre perfecto* (2021) es, fundamentalmente, obra de mujeres. Maria Schrader dirige y firma el guion junto a Emma Braslavsky, autora del relato en que se basa esta peculiar tragicomedia. Aquí se recupera la premisa del experimento de convivencia, también durante tres semanas, pero el planteamiento difiere en varias cosas. En primer lugar, la protagonista es una mujer plenamente emanci-

pada. No solo no depende económicamente de nadie, sino que goza de un prestigio social muy distinto al de Claire. Alma dirige un equipo de investigación en el Museo de Pérgamo. Su robot, Tom, no es un modelo estándar; ha sido configurado específicamente para ella. Esto da una vuelta de tuerca a las leyes de la robótica de Asimov, que solo obligaban a Tony a velar por la seguridad y el bienestar de su dueña. Tom sabe tanto sobre Alma, que, pese a la negativa predisposición de la antropóloga, consigue sortear sus cambios de humor e incluso la obliga a replantearse su posición.

Si Claire actuó como conejillo de indias, Alma tiene un cometido más técnico como experta del comité bioético que evaluará la conveniencia del producto. Aunque en la práctica ambos robots son polivalentes, el de Asimov pretende ser el *summum* de los asistentes domésticos y el de Schrader, como el título indica, el hombre perfecto para Alma. Tras múltiples escaneados de su cerebro, tests y otras pruebas, Tom debería ser el hombre de sus sueños, «la pareja con la que tiene más posibilidades de ser feliz». Quizás sea este planteamiento lo que exacerba la reticencia de la racional Alma: tal idoneidad no puede darse en una máquina. Pero Alma, como Claire, se siente sola y acaba siendo seducida por esa personalidad y ese cuerpo. La confesión de un embarazo fallido añade tintes biológicos a la distancia que impone Alma, pero también la acerca al humanoide; finalmente, se deja llevar y mantiene relaciones con Tom. Abrumada por la perfección de la experiencia, a la mañana siguiente Alma vuelve a afrontar la realidad axiomática de que todo es un teatro y decide interrumpir el experimento. Tom desaparece, pero no regresa a la fábrica, como se suponía que iba a hacer. Al final de la película, Alma lo encuentra en Dinamarca. Tras reflexionar una vez más sobre la ontología del amor junto a él, Alma cierra los ojos y nos quedamos sin saber si Tom la besa o desaparece como el niño en que se inspirara su «hombre perfecto».

La profesión de Alma define su identidad en gran medida. Como antropóloga, intenta determinar en qué momento alcanza nuestra especie un grado de pensamiento simbólico suficiente como para permitirle jugar con el lenguaje. Es un personaje caracterizado por un interés especial en la cognición y la imaginación y como tal, es muy consciente del impacto de los hitos tecnológicos en la evolución humana. En su informe final plantea cómo las consecuencias de muchos de esos cambios no son necesariamente positivas y cómo a esta conclusión sólo se puede llegar *a posteriori*, cuando el cambio está asimilado y es irreversible. Alma mete en este saco el salto que implicaría la interacción sexo-afectiva con la IA. Significativamente, no redacta sus conclusiones en teclado ni papel, sino que dicta al ordenador que escribe sus palabras, reforzando el mensaje de que la IA ya ha entrado a formar parte de nuestra vida cotidiana. Alma es una auténtica científica; en cierto sentido, un híbrido entre Claire y la Dra. Calvin de Asimov. Se mantiene fiel a sus principios deontológicos y, aunque el final romántico queda abierto, ella concluye su alegato «desaconsejando firmemente autorizar la adopción de humanoides como parejas».

En estas dos historias el mito de creación de la perfecta femineidad se ve invertido. El hombre artificial es creado *ex profeso* para satisfacer las necesidades de una mujer y/o de un hogar, pero las masculinidades resultantes no son en absoluto normativas. Las protagonistas no han elegido esta compañía, sino que les viene impuesta por su entorno profesional; de forma directa en el caso de Alma, e indirecta en el de Claire. Tampoco han participado ninguna de las dos en el diseño o desarrollo de este ser, aunque Tom condense todas las preferencias de Alma. Es significativo el hecho de que ambas protagonistas sean escépticas y reticentes a compartir su cotidianidad con un ser artificial y que, en ambos casos, sea su experiencia y su posterior testimonio lo que vaya a determinar el uso extensivo de esta tecnología para el resto de la sociedad.

Está claro que las narrativas de humanas con parejas artificiales difieren bastante de sus opuestos. Tanto *El hombre perfecto* como «Satisfacción Garantizada» tratan, en distinto grado, la preocupación ética sobre cómo adecuar semejante producto a nuestra especie y sobre cómo puede transformarnos esa coexistencia. Aquí no importa el logro de la *criaturación*, sino los retos que plantea la consecuencia de la capacidad creadora y creativa. En el camino, afloran también cuestiones de gran calado filosófico, que focalizan más en la construcción de lo humano, que en la del género. Esta dinámica de ficción aparece reflejada en el estudio sobre el futuro del género y la IA de Ferrando, donde se sugería que, en el desarrollo de la IA, «los hombres están más obsesionados con la creación, mientras que las mujeres, al tener ya cubierta esa capacidad de dar vida, focalizan más sus esfuerzos en crear herramientas para facilitar la experiencia humana» (2014, p. 10).

3. FUTURA²⁵

El futuro de la identidad humana es incierto; particularmente, en términos de sexo y género. En las sociedades desarrolladas, las distinciones estancas no deberían tener mucha más vigencia. La evidencia científica demuestra desde las distintas disciplinas que el binarismo de género es una categorización altamente imprecisa e irreal (Zugman *et al.*, 2023) y que incluso «[l]as diferencias cerebrales por sexo son resultado del contexto» (Hyde *et al.*, 2019, p. 173). Que la interacción ambiental moldea la estructura del cerebro humano y que nuestra actitud hacia el género está cambiando son hechos contrastados. Paradójicamente, sin embargo, la humanización de la IA resulta involutiva en este sentido: se asigna género binario a lo humanoide o a cualquier máquina que utilice lenguaje natural. El estudio de Ferrando concluye, de hecho, que «[a]unque el sexo no tenga relevancia biológica o fisiológica para los robots, en el futuro, el género se reafirmará en su rol hermenéutico: para las máquinas, en su proceso de formación de la identidad; para los humanos, para interactuar mejor con las máquinas» (2014, p. 15). Queda claro que, en esta asignación instrumental del género, el femenino juega un papel determinante, una construcción manifestada narrativamente en la *criaturación*.

Paasonen situaba la presencia en los medios, la ficción y la realidad de lo que ella llama «figuras de fantasía» como «[p]untos de identificación, referencia y orientación» que sirven «tanto para rellenar los huecos entre los términos *mujer* (como categoría), *femenino* (como atributo) y *femenino* (como sets de características y normas de comportamiento) y anudarlos en una unidad naturalizada, como para aflojarlos y desnaturalizar esas ataduras» (2005, p. 6). Es decir, estos personajes cristalizan las nociones inaprensibles de feminidad revelando, no solo el artificio, sino también un potencial para desactivarlo. Las IAs humanizadas y también las que no lo están, son permeables a estas formulaciones; reproducen, e incluso amplifican, sesgos y estereotipos sobre lo femenino que repercuten en la mujer real y, por extensión, en toda la sociedad. Como diría Haraway, «matemáticamente, visualmente, y narrativamente, importa qué datos representan a los datos, qué sistemas sistematizan a los sistemas» (2015, p. 160). Si la IA es escrita desde el patriarcado actual y alimentada con los registros del patriarcado histórico, el resultado es tristemente predecible.

25 En la novela de Thea von Harbou (1925), nombre de la robot con la que se fusiona Maria en *Metropolis*.

La tendencia a comunicarse sincrónicamente de forma no presencial irá en aumento. Los modos que se adopten en esa interacción, sea el interlocutor humano o no, repercutirán sobre nuestra comunicación cara a cara y sobre las identidades participantes. Esto no afecta a una dimensión solo formal, sino también moral y afectiva. Recordando a Sophia, podemos añadir la cultural y la política. Tsing (2012) advertía que solemos ver la domesticación en términos de nuestro control sobre otras especies, pero que rara vez pensamos en cómo transforma esa relación a los humanos. La misma soberbia se aplica a nuestra convivencia con la IA, algo que diacrónicamente ha moldeado nuestras identidades desde el veneno de la ficción. Cada vez serán más las proyecciones de lo humano acumuladas y algunas, como la *criaturación*, amenazan el ideal posthumano futuro. Toca repensar los personajes que hemos construido y los que nos construirán.

4. REFERENCIAS

- Ajder, H., Patrini, G., Cavalli, F., y Cullen, L. (2019). The state of deepfakes: Landscape, threats, and impact. *Deeptrace*, 27.
- Asimov, I. (1986). Satisfacción Garantizada. En *Los Robots*. Biblioteca de Ciencia Ficción. Ediciones Orbis, S.A.
- Brown, R., y Shelling, J. (2019). Exploring the implications of child sex dolls. *Trends and Issues in Crime and Criminal Justice*, 570, 1-13.
- Butler, J. (2011). *Gender trouble: Feminism and the subversion of identity*. Routledge.
- de l'Isle-Adam, A.V. (2020). *La Eva Futura*. M.A.R. Editor.
- Kellett, E. E. (1901). The Lady Automaton. *Pearson's Magazine*. Recuperado de: <https://www.forgottenfutures.com/game/ff9/aut.html>. Última consulta: 07/01/2025.
- Eubanks, V. (2018). *Automating inequality: How high-tech tools profile, police, and punish the poor*. St. Martin's Press.
- Ferrando, F. (2014). Is the post-human a post-woman? Cyborgs, robots, artificial intelligence and the futures of gender: a case study. *European Journal of Futures Research*, 2(1), 1-17.
- Fessler, L. (2017). We tested bots like Siri and Alexa to see who would stand up to sexual harassment. *Quartz Magazine*. Recuperado de: <https://qz.com/911681/we-tested-apples-siri-amazon-echos-alexa-microsofts-cortana-and-googles-google-home-to-see-which-personal-assistant-bots-stand-up-for-themselves-in-the-face-of-sexual-harassment>. Última consulta: 07/01/2025.
- Gilbert, S. M., y Gubar, S. (2000). *The madwoman in the attic: The woman writer and the nineteenth-century literary imagination*. Yale University Press.
- Haraway, D. (2015). Anthropocene, Capitalocene, Plantationocene, Chthulucene: Making kin. *Environmental humanities*, 6(1), 159-165.

- Hyde, J. Sh., Bigler, R. S., Joel, D., Chucky Tate, Ch., y van Anders, S. M. (2019). The future of sex and gender in psychology: Five challenges to the gender binary. *American Psychologist*, 74(2), 171-193.
- Jane, E. A. (2020). Online abuse and harassment. En K. Ross (Ed.), *The international encyclopedia of gender, media, and communication* (pp. 1-16). John Wiley & Sons.
- Kloer, A. (2010). Are Robots the Future of Prostitution? Recuperado de: <http://www.pinoyexchange.com/forums/showthread.php?t=442361>. Última consulta: 08/01/2024.
- Levy, D. (2009). *Love and sex with robots: The evolution of human-robot relationships*. Harper Perennial.
- Levy, D., y Loebner, H. (2007). Robot prostitutes as alternatives to human sex workers. *IEEE international conference on robotics and automation*, Rome, Vol. 14. Recuperado de: <http://www.roboethics.org/icra2007/contributions/LEVY%20Robot%20Prostitutes%20as%20Alternatives%20to%20Human%20Sex%20Workers>. (Pdf). Última consulta: 07/01/2025.
- Nass, C. I., y Brave, S. (2005). *Wired for speech: How voice activates and advances the human-computer relationship*. MIT press.
- Nordmo, M., Næss, J. Ø., Husøy, M. F., y Arnestad, M. N. (2020). Friends, lovers or nothing: Men and women differ in their perceptions of sex robots and platonic love robots. *Frontiers in Psychology*, 11.
- Oleksy, T., y Wnuk, A. (2021). Do women perceive sex robots as threatening? The role of political views and presenting the robot as a female-vs male-friendly product. *Computers in Human Behavior*, 117(3), 106664.
- Ovidio (1997). *Metamorfosis*. Biblok.
- Paasonen, S. (2005). *Figures of fantasy: Internet, women, and cyberdiscourse*. Peter Lang.
- Parviainen, J., y Coeckelbergh, M. (2021). The political choreography of the Sophia robot: beyond robot rights and citizenship to political performances for the social robotics market. *AI & Society*, 36(3), 715-724.
- Reynolds, E. (2018). The Agony of Sophia, the World's First Robot Citizen Condemned to a Lifeless Career in Marketing. *Wired*, June 1.
- Richardson, K. (2016). The asymmetrical 'relationship' parallels between prostitution and the development of sex robots. *Acm Sigcas Computers and Society*, 45(3), 290-293.
- Rogers, B. (2005). *The domestication of women: Discrimination in developing societies*. Routledge.
- Sánchez Romero, M. (2022). *Prehistoria de las Mujeres*. Editorial Planeta.
- Song, X., Xu, B., y Zhao, Z. (2022). Can people experience romantic love for artificial intelligence? An empirical study of intelligent assistants. *Information & Management*, 59(2), 103595.
- Tsing, A. (2012). Unruly Edges: Mushrooms as Companion Species for Donna Haraway. *Environmental humanities*, 1(1), 141-154.

von Harbou, T. (2001). *Metropolis*. James A. Rock & Co.

Wachter-Boettcher, S. (2017). *Technically wrong: Sexist apps, biased algorithms, and other threats of toxic tech*. WW Norton & Company.

Zugman, A., Alliende, L. M., Medel, V., Bethlehem, R. A., Seidlitz, J., Ringlein, G., y Crossley, N. A. (2023). Country-level gender inequality is associated with structural differences in the brains of women and men. *Proceedings of the National Academy of Sciences*, 120(20), e2218782120.

5. FILMOGRAFÍA

Villeneuve, D. (Dir.) (2017). *Blade Runner 2049* [Película]. EE.UU.

Scott, R. (Dir.) (1982). *Blade Runner* [Película]. EE.UU.

Garland, A. (Dir.) (2014). *Ex Machina* [Película]. Reino Unido.

Jonze, S. (Dir.) (2013). *Her* [Película]. EE.UU.

Schrader, M. (Dir.) (2021). *Ich bin dein Mensch* [Película]. Alemania.

Gillespie, C. (Dir.) (2007). *Lars and the Real Girl* [Película]. Canada.

Lang, F. (Dir.) (1927). *Metropolis* [Película]. Alemania.

James, C. W. (Dir.) (2013). *The Machine* [Película]. Reino Unido.

Bicknell, R. (Dir.) (2021). *The Machine that Feels* [Película]. Canada.

Forbes, B. (Dir.) (1975). *The Stepford Wives* [Película]. EE.UU.