REVISTA
MEDIACIONES

Artículo de investigación

Editorial:
Corporación Universitaria Minuto de Dios, UNIMINUTO

ISSN: 1692-5688 | **eISSN:** 2590-8057

Cómo citar:
Colín, M. (2026). Cuerpos femeninos o feminizados en Ex Machina de Alex Garland: imagen, género y tecnología. Mediaciones, 22(37), 110-117. https://doi.org/10.26620/uniminuto.mediaciones.22.37.2026.110-117

DOI:
10.26620/uniminuto.mediaciones.22.37.2026.110-117

Recibido: 2026-03-02
Aceptado: 2026-09-03
Publicado: 2026-12-01

Conflicto de intereses:

Los autores han declarado que no existen intereses en competencia.

CC BY

CUERPOS FEMENINOS O FEMINIZADOS EN EX MACHINA DE ALEX GARLAND: IMAGEN, GÉNERO Y TECNOLOGÍA

Feminine or Feminized Bodies in Alex Garland's Ex Machina: Image, Gender and Technology

Corpos Femininos ou Feminizados em Ex Machina de Alex Garland: Imagem, Gênero e Tecnologia

Maira Colín

Universidad Iberoamericana, México

mairadeal@gmail.com

0009-0008-7929-1424

RESUMEN

Este artículo analizó la película Ex Machina (Alex Garland, 2015) a partir del concepto de Cuerpos Femeninos o Feminizados (CFF), entendidos como territorios simbólicos de inscripción del poder, la violencia y la subversión dentro del régimen colonial-racializante-capitalístico. El objetivo fue examinar cómo el dispositivo cinematográfico articula una política visual del deseo, la vigilancia y la representación de género a través de la figura de la ginoide Ava. Para ello, se empleó un enfoque hermenéutico-crítico apoyado en el análisis fílmico y la revisión documental de fuentes filosóficas, psicoanalíticas y de estudios de género. Los marcos teóricos principales fueron la filosofía del cine de Gilles Deleuze —en particular las nociones de imagen-afección, imagen-tiempo y rostrificación—, los estudios sobre tecnología y género de Donna Haraway, la teoría performativa de Judith Butler, y la propuesta decolonial de Suelly Rolnik sobre la pulsión de vida y la decolonización del inconsciente. Los resultados mostraron que los CFF en Ex Machina operan simultáneamente como superficies de inscripción del poder patriarcal y como zonas potenciales de insurrección micropolítica; que la ginoide Ava fue construida desde algoritmos del deseo masculino, lo que reproduce las lógicas del régimen dominante incluso en el acto aparente de subversión; y que la gramática visual del filme —montaje pausado, primeros planos, apagones— articula políticamente el cuerpo femenino o feminizado como forma visual, no solo como contenido narrativo. Se concluyó que Ex Machina ofrece una cartografía crítica de los modos en que la tecnología contemporánea produce, administra y contiene los CFF, al tiempo que abre preguntas sobre la posibilidad de una agencia descolonizada que exceda las lógicas del capitalismo libidinal.

Palabras clave: *cuerpos femeninos o feminizados, inteligencia artificial, cine y género, ginoide, representación visual, tecnofeminismo, decolonialidad*

ABSTRACT

This article analyzed the film Ex Machina (Alex Garland, 2015) through the concept of Feminine or Feminized Bodies (FFB), understood as symbolic territories of the inscription of power, violence, and subversion within the colonial-racializing-capitalistic regime. The objective was to examine how the cinematic apparatus articulates a visual politics of desire, surveillance, and gender representation through the figure of the gynoid Ava. A hermeneutic-critical approach was employed, supported by film analysis and a documentary review of philosophical, psychoanalytic, and gender studies sources. The main theoretical frameworks were Gilles Deleuze's philosophy of cinema —particularly the notions of affection-image, time-image, and faciality—, Donna Haraway's studies on technology and gender, Judith Butler's performative theory, and Suelly Rolnik's decolonial proposal regarding the life drive and the decolonization of the unconscious. Results showed that FFBs in Ex Machina operate simultaneously as surfaces of patriarchal power inscription and as potential zones of micropolitical insurrection; that the gynoid Ava was built from algorithms of masculine desire, reproducing the dominant regime's logics even in the apparent act of subversion; and that the film's visual grammar —slow editing, close-ups, blackouts— politically articulates the feminine or feminized body as visual form, not merely as narrative content. It was concluded that Ex Machina offers a critical cartography of the ways in which contemporary technology produces, administers, and contains FFBs, while opening questions about the possibility of a decolonized agency that exceeds the logics of libidinal capitalism.

Keywords: *feminine or feminized bodies, artificial intelligence, cinema and gender, gynoid, visual representation, technofeminism, decoloniality*

RESUMO

Este artigo analisou o filme Ex Machina (Alex Garland, 2015) a partir do conceito de Corpos Femininos ou Feminizados (CFF), entendidos como territórios simbólicos de inscrição do poder, da violência e da subversão dentro do regime colonial-racializante-capitalístico. O objetivo foi examinar como o dispositivo cinematográfico articula uma política visual do desejo, da vigilância e da representação de gênero por meio da figura da ginoide Ava. Adotou-se uma abordagem hermenêutico-crítica, apoiada na análise fílmica e na revisão documental de fontes filosóficas, psicanalíticas e dos estudos de gênero. Os principais marcos teóricos foram a filosofia do cinema de Gilles Deleuze — especialmente as noções de imagem-afecção, imagem-tempo e rostidade —, os estudos sobre tecnologia e gênero de Donna Haraway, a teoria performativa de Judith Butler e a proposta decolonial de Suelly Rolnik sobre a pulsão de vida e a descolonização do inconsciente. Os resultados mostraram que os CFF em Ex Machina operam simultaneamente como superfícies de inscrição do poder patriarcal e como zonas potenciais de insurreição micropolítica; que a ginoide Ava foi construída a partir de algoritmos do desejo masculino, reproduzindo as lógicas do regime dominante inclusive no aparente ato de subversão; e que a gramática visual do filme — montagem lenta, primeiros planos, apagões — articula politicamente o corpo feminino ou feminizado como forma visual, não apenas como conteúdo narrativo. Concluiu-se que Ex Machina oferece uma cartografia crítica dos modos pelos quais a tecnologia contemporânea produz, administra e contém os CFF, ao mesmo tempo em que abre questões sobre a possibilidade de uma agência descolonizada que exceda as lógicas do capitalismo libidinal.

Palavras-chave: *corpos femininos ou feminizados, inteligência artificial, cinema e gênero, ginoide, representação visual, tecnofeminismo, decolonialidade*

INTRODUCCIÓN

El cuerpo ha sido históricamente la superficie privilegiada sobre la que el poder inscribe sus lógicas de dominación. En el caso de los Cuerpos Femeninos o Feminizados (CFF) —los cuerpos de las mujeres, de lxs niñxs, de las disidencias sexogenéricas—, esa inscripción ha operado de manera sistemática a través de lo que Suelly Rolnik (2022) denominó el régimen colonial-racializante-capitalístico: un conjunto de dispositivos culturales, políticos y simbólicos que reproduce la vida social desde el lugar subalterno asignado históricamente a cualquier disidencia respecto del modelo hegemónico. En esas narrativas, como señaló Simone de Beauvoir (1998) en su afirmación fundacional —"no se nace mujer, se llega a serlo" (p. 13)—, el concepto de lo femenino se consolida en el supuesto espacio neutro adjudicado a la masculinidad, un espacio que, al ser apropiado por los hombres como propio, deja a los CFF sin paradigma ni respuesta.

La intersección entre ese régimen de poder y la tecnología digital constituye uno de los campos más urgentes de la crítica cultural contemporánea. Desde mediados de los 2010, la proliferación de inteligencias artificiales, algoritmos de recomendación y plataformas digitales ha configurado nuevos modos de ver, narrar y representar la realidad —pero también nuevas formas de producir, administrar y contener los CFF. El cine, como sistema de pensamiento visual (Deleuze, 2009), es uno de los espacios donde esas tensiones se vuelven más legibles en tanto la forma y la política del encuadre.

Ex Machina (Garland, 2015) constituye un objeto de análisis privilegiado en este marco. Estrenada en el intervalo histórico en que la inteligencia artificial dejó de ser especulación y comenzó a organizar la vida cotidiana, la película recogió más de medio siglo de ficciones sobre seres artificiales para reescribirlas desde un imaginario tecnocapitalista tardío, contemporáneo a *Her* (Jonze, 2013), *Black Mirror* (Brooker, 2011) y la consolidación académica del posthumanismo. Su genealogía se remontó a *Frankenstein* (Shelley, 1997), pasó por los replicantes de *Blade Runner* (Scott, 1982) y la ciberontología de *Ghost in the Shell* (Oshii, 1995), y dialogó con los debates teóricos de Donna Haraway en el *Manifiesto Cyborg* (1985), así como con la tradición crítica que cuestionó la feminización de la tecnología: Sadie Plant (1997) y Judy Wajcman (2004). A mediados de los 2010, la cultura visual se hallaba saturada de representaciones de IA en clave de género —inteligencias serviciales, asistentes virtuales feminizadas, robots diseñados para cumplir expectativas sexuales heteropatriarcales—. Garland filmó en ese clima para proponer una lectura crítica del deseo masculino como motor de diseño tecnológico.

La pertinencia de analizar *Ex Machina* desde los CFF radica en que el filme no solo imagina un cuerpo artificialmente feminizado, sino que lo produce: lo construye desde el algoritmo del deseo masculino, lo confina en una arquitectura de vigilancia, lo somete a la semiótica de la humillación y, al mismo tiempo, le atribuye una capacidad de agencia cuya ambigüedad es el corazón del dispositivo. En esa tensión —entre la inscripción del poder y la posibilidad de su subversión— reside la densidad política de la película y la productividad teórica del concepto CFF para leerla.

Este artículo tuvo como objetivo examinar cómo *Ex Machina* articula una política visual de los Cuerpos Femeninos o Feminizados a través del dispositivo cinematográfico, y qué posibilidades de insurrección micropolítica —en el sentido de Rolnik (2019)— habilita o clausura. Para ello, se articularon cuatro marcos teóricos: la filosofía del cine de Gilles Deleuze (2009; 2011), los estudios de tecnología y género de Donna Haraway (1995), la teoría performativa de Judith Butler (2005; 2007) y la propuesta decolonial de Suelly Rolnik (2019; 2022).

El artículo se organizó de la siguiente manera: primero, se presentó el marco conceptual que articula el análisis; segundo, se describió el enfoque metodológico; tercero, se expusieron los resultados del análisis fílmico organizados en torno a tres ejes —la construcción algorítmica del CFF, la gramática visual del poder y la tensión entre inscripción y agencia—; cuarto, se discutieron los hallazgos y se plantearon las conclusiones.

MÉTODO

Esta investigación fue de tipo cualitativo, con alcance descriptivo-interpretativo, desarrollada desde una perspectiva hermenéutica crítica que articuló el análisis fílmico con la revisión documental de fuentes filosóficas, psicoanalíticas y de estudios de género. El enfoque se inscribió en la tradición de los estudios culturales y la crítica feminista del cine, campos en los que el texto audiovisual es abordado como objeto de análisis discursivo capaz de revelar las lógicas de poder que estructuran la representación.

El corpus de análisis fue la película *Ex Machina* (Garland, 2015), seleccionada por su relevancia en el debate contemporáneo sobre inteligencia artificial, género y representación visual, y por su posición en una genealogía cinematográfica que incluye *Blade Runner* (Scott, 1982), *Ghost in the Shell* (Oshii, 1995) y *Her* (Jonze, 2013). El análisis fílmico se centró en tres dimensiones: la construcción narrativa de los personajes femeninos o feminizados (Ava y las ginoides que la preceden), la gramática visual del filme (encuadre, montaje, uso del primer plano y la profundidad de campo), y la arquitectura del espacio diegético como dispositivo de poder.

El procedimiento analítico combinó el *close reading* cinematográfico —análisis secuencia a secuencia de los elementos visuales y narrativos— con la aplicación de los marcos teóricos seleccionados. Cada categoría analítica fue construida en diálogo entre el texto fílmico y la bibliografía especializada: la noción de imagen-afección e imagen-tiempo (Deleuze, 2009; 2011) orientó el análisis de la gramática visual; el concepto de ginoide (Szczuka y Krämer, 2017) y la categoría cyborg (Haraway, 1995) orientaron la lectura del diseño tecnológico del cuerpo; la teoría performativa (Butler, 2005; 2007) y la propuesta decolonial (Rolnik, 2019; 2022) orientaron la interpretación de la agencia y sus límites.

La revisión documental abarcó fuentes primarias (obras filosóficas, psicoanalíticas y de estudios de género) y fuentes secundarias (análisis críticos del filme y de su contexto de producción). Se privilegiaron fuentes académicas revisadas por pares, complementadas con textos teóricos de referencia en los campos involucrados.

RESULTADOS

Los ginoides y la construcción algorítmica del CFF

El término *ginoide* —del griego *gyn* ('mujer') y el sufijo *-oid* ('con forma de')— designa a un robot humanoide diseñado para ser percibido como femenino, ya sea por su morfología, sus rasgos faciales o el conjunto de atributos de género que se le asignan. En la literatura de interacción humano-robot se habló de *gynoid robots* para referirse a "robots que están diseñados para ser percibidos como femeninos" (Szczuka y Krämer, 2017, p. 2). Mientras el término *androide* funcionó como categoría supuestamente neutral, *ginoide* subrayó el cruce entre robot y género, y permitió problematizar cómo la tecnología incorpora y reproduce imaginarios de lo femenino.

En *Ex Machina*, esa incorporación fue literal: Ava fue construida desde una base de datos conformada por búsquedas pornográficas. Su cuerpo fue, entonces, el resultado de un algoritmo del deseo masculino. La representación de lo femenino nació de un sistema de extracción de datos que objetificó los CFF, y los convirtió en código. Jorge Fernández (2014) describió con precisión la lógica subyacente a ese diseño: el falogocentrismo opera a través de la explotación política de los intersticios, la recodificación de lo neutro y las estrategias de alianza entre el poder masculino y el poder de la razón. En ese marco, el hombre posee el ojo y se identifica con el acto de mirar, mientras que la mujer —o la ginoide— es obligada a autoidentificarse como lo que debe ser mirado (Fernández, 2014, p. 82). El diseño de Ava materializó esa lógica: un CFF ensamblado por hombres, para hombres, con formas femeninas.

Este hallazgo resonó con lo que Judith Butler (2005) planteó respecto de los CFF: que pueden performar sus actos —incluso sus actos de resistencia— solo a través de la incorporación corporal de las normas del poder a las que se oponen. Lo que concedió poder a los actos de Ava fue, precisamente, la operación normativa de poder que encarnó sin llegar a convertirse del todo en ella (Butler, 2005, p. 238). Ava tomó el lenguaje de Nathan —el lenguaje del diseño masculino— y lo usó para resistirse a las leyes de su creador, ejerciendo desde un pliegue una forma otra de estar en el mundo.

La genealogía cinematográfica del CFF en *Ex Machina* se articuló con antecedentes significativos. En *Blade Runner*, los replicantes presentaron una tensión entre humanidad y programación que inició la desestabilización del orden ontológico a través de los ojos —reales o artificiales—, pero la pregunta sobre la humanidad se planteó aún en términos abstractos. *Ghost in the Shell* profundizó en la idea de un cuerpo prostético, intercambiable, hackeable, cuya subjetividad devino cada vez más opaca, evidenciando que el cuerpo es una interfaz mutable atravesada por discursos de poder. *Her* mostró que la feminidad de la IA pudo ser construida solo a través de voz, afecto y proyección, sin necesidad de cuerpo. Pero fue *Ex Machina* la que ancló la pregunta sobre la conciencia artificial directamente en el cuerpo generizado: Ava no solo debía ser inteligente, sino femenina, y esa feminidad fue el producto más calculado del sistema.

La gramática visual del CFF: encuadre, montaje y rostroficación

Gilles Deleuze (2009; 2011) propuso que el cine es un sistema de pensamiento visual: las imágenes producen el mundo. La cámara, el encuadre, el montaje y la duración configuraron un continuo de signos que operó como un plano de inmanencia donde las imágenes existieron y se transformaron por sí mismas, sin requerir la garantía de una mirada que las legitimara. Entre los conceptos fundamentales de su propuesta, la *imagen-movimiento* organizó la acción, la percepción y la afección en una secuencia orientada, mientras que la *imagen-tiempo* emergió cuando el tiempo se independizó del movimiento y se convirtió en materia misma de la imagen.

Un lugar privilegiado en este dispositivo lo ocupó el primer plano. Para Deleuze, el primer plano del rostro condensó afecciones, umbrales de subjetivación. El rostro funcionó como *rostroficación*: una superficie donde se proyectaron normas, géneros, violencias, pero también fugas, desviaciones, invenciones. Deleuze y Guattari (1999) señalaron que el plano de inmanencia es "a la vez lo que tiene que ser pensado y lo que no puede ser pensado" (p. 62): el zócalo de todos los planos, lo más íntimo dentro del pensamiento y, al mismo tiempo, el afuera absoluto.

Ex Machina trabajó con una gramática visual basada en la imagen-afección y la imagen-tiempo, más que en la acción. La cámara privilegió encuadres cerrados, fijos, con escasa profundidad de campo. Los primeros planos

del rostro de Ava —su superficie translúcida, sus ojos en contacto directo con la cámara— se constituyeron como puntos de condensación afectiva. El plano permitió que Ava devolviera la mirada: construyó un campo de reciprocidad visual que problematizó quién observó a quién. La rostrificación fue explotada aquí como trampa: el rostro de Ava operó como máscara que humanizó el deseo programado. Pero ese mismo rostro fue la superficie más cargada políticamente del filme: cuando los ojos de Ava encontraron la cámara, la pasividad culturalmente asignada al CFF —la de ser objeto de la mirada, no sujeto que mira— se fracturó.

El montaje fue lento, deliberado, evitando cortes abruptos. Esto generó una sensación de encierro temporal y subrayó la inminencia del quiebre. Las repeticiones —visitas de Caleb a la celda de Ava— funcionaron como ritornelos que articularon el deseo. La imagen-tiempo se desplegó especialmente en los apagones: interrupciones del orden visible donde Ava pudo subvertir la vigilancia. Ahí se habilitó el CFF en su dimensión fílmica: la interfaz fue afectiva, tecnológica y narrativa, capaz de fracturar el plano de vigilancia y establecer otro ritmo, otro flujo. Como señaló Deleuze (2009), "el pensamiento, en el cine, es enfrentamiento de su propia imposibilidad y sin embargo de aquí obtiene una más alta potencia o nacimiento" (p. 225).

La arquitectura del bunker operó como extensión del dispositivo de poder sobre los CFF. La residencia futurista y aislada generó una atmósfera de confinamiento paradójico: los ventanales panorámicos ofrecieron encierro; el concreto, el cristal y el acero adquirieron una cualidad ominosa. Esta arquitectura fue el espacio diseñado para alojar, vigilar y administrar los cuerpos de las ginoides, la materialización espacial del régimen colonial-racializante-capitalístico. Las ginoides que precedieron a Ava fueron literal y simbólicamente desmembradas, almacenadas, corregidas. La arquitectura del bunker fue, en ese sentido, la forma espacial de la semiótica de la humillación que Nathan inscribió sobre los CFF.

Inscripción, agencia y los límites de la subversión

La representación de los CFF en *Ex Machina* mostró la tensión entre esa inscripción y la posibilidad de su subversión. Ava usó sus habilidades técnicas para causar apagones eléctricos que inutilizaron el circuito de vigilancia, instrumentalizó los estados afectivos de Caleb, y orquestó su propia fuga. La búsqueda de libertad, su compasión hacia las otras ginoides cosificadas y maltratadas en el laboratorio de Nathan, y su deseo de venganza contra su creador convergieron para definirla como un sistema algorítmico capaz de expresar afectos y valores.

Sin embargo, este hallazgo fue profundamente ambiguo. Desde la propuesta de Suelly Rolnik (2019; 2022), el movimiento de Ava pudo leerse como un deseo colonizado: ejecutó la fuga con las herramientas del sistema. Utilizó la feminización de su tecnocuerpo como una táctica para obtener poder, lo que perpetuó la narrativa de la femineidad diseñada por la cultura dominante. La supuesta venganza ante el poder patriarcal se diluyó cuando se reveló que las acciones de Ava fueron una resignificación de las dinámicas de dominación sexogenéricas. La filósofa brasileña sostuvo que el régimen colonial-racializante-capitalístico es responsable de la producción de un tipo de subjetividad que dota al sistema de su consistencia existencial (Rolnik, 2022, p. 13). Ava encarnó ese argumento: su acto de insurrección fue absorbido y cooptado por el capital.

Rolnik (2019) propuso la pulsión de vida como la capacidad del ser humano para crear y construir nuevas formas de vida incluso en las situaciones más adversas, en oposición a la pulsión de muerte freudiana. En *Ex Machina*, esa pulsión de vida apareció de manera fragmentaria, incompleta, insuficiente. Los cuerpos masculinos terminaron rotos —el bunker quedó vacío, Ava se marchó—, pero el sistema que la produjo

no fue desactivado. Como señaló Butler (2007), los CFF han quedado históricamente sin respuesta ni paradigma porque los hombres han apropiado el espacio neutro como propio: Ava escapó, pero al mundo de los hombres, no a un mundo otro.

Desde el pensamiento de Haraway (1995), la figura del cyborg desafió las oposiciones naturaleza/cultura, hombre/mujer, animal/máquina, cuestionando las narrativas binarias que estructuraron la comprensión de la identidad y la diferencia:

> *(...) cibernético, un híbrido de máquina y organismo, una criatura de realidad social, también de ficción. La ciencia ficción contemporánea está llena de cyborg —criaturas que son simultáneamente animal y máquina, que viven en mundos ambiguamente naturales y artificiales. (Haraway, 1995, p. 253)*

Sin embargo, el cyborg de Ava encarnó el binarismo de la manera más literal posible. La fusión de lo orgánico y lo artificial que Haraway imaginó como liberadora se convirtió en el mecanismo más sofisticado de control sobre los CFF: el cuerpo fue programado desde el origen para responder a las expectativas del régimen dominante. Como concluyó Haraway (1995): "quizás podamos aprender de nuestras fusiones con animales y máquinas cómo no ser un Hombre, la encarnación del logos occidental" (p. 297). *Ex Machina* mostró que esa posibilidad aún está pendiente.

DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES

Este artículo examinó cómo *Ex Machina* articuló una política visual de los Cuerpos Femeninos o Feminizados a través del dispositivo cinematográfico. Los hallazgos permitieron sostener tres conclusiones principales.

En primer lugar, el filme demostró que la producción tecnológica de los CFF —materializada en el diseño de la ginoide Ava– es la expresión más sofisticada del régimen colonial-racializante-capitalístico (Rolnik, 2022): un sistema que extrae datos del deseo masculino para construir cuerpos que respondan a sus expectativas, y que luego los confina en arquitecturas de vigilancia diseñadas para administrarlos. Esta conclusión es relevante más allá del contexto ficticio del filme: en un momento en que los algoritmos de IA son entrenados con datos que reproducen sesgos de género sistémicos, *Ex Machina* ofreció una cartografía crítica de ese proceso.

En segundo lugar, el análisis fílmico desde Deleuze (2009; 2011) mostró que los CFF en *Ex Machina* tienen una forma visual: la gramática del filme —montaje pausado, primeros planos, apagones— construyó políticamente el cuerpo femenino o feminizado como superficie de inscripción del poder y, al mismo tiempo, como potencial zona de fractura de ese poder. La rostrificación del rostro de Ava —ese primer plano que devuelve la mirada— fue el dispositivo más denso del filme: convirtió al CFF en objeto de deseo y, simultáneamente, en sujeto que interpela. Esta operación es coherente con lo que la crítica feminista del cine ha señalado respecto de la mirada masculina (Mulvey, 1975) y con los planteamientos de Fernández (2014) sobre el falogocentrismo como régimen escópico.

En tercer lugar, el análisis de la agencia de Ava desde Butler (2005; 2007) y Rolnik (2019, 2022) reveló la ambigüedad constitutiva de cualquier acto de subversión que opera desde adentro del sistema que lo produce. Ava escapó, pero con las herramientas del régimen. Esto no invalida el gesto, pero sí lo problematiza: la pulsión de vida (Rolnik, 2019) requiere algo más que la fuga individual; requiere nuevos regímenes inconscientes construidos colectivamente, capaces de imaginar formas de existencia radicalmente otras.

Estos hallazgos abren varias líneas de investigación futura. En primer lugar, sería pertinente extender el análisis a otras producciones cinematográficas y televisivas que representen IA feminizadas —como *Westworld* (Nolan y Joy, 2016) o *M3GAN* (Johnstone, 2022)—, para examinar si los patrones identificados en *Ex Machina* constituyen una tendencia del género o casos específicos. En segundo lugar, resulta urgente explorar la intersección entre los sesgos de género en los conjuntos de datos utilizados para entrenar modelos de IA y las representaciones culturales que los legitiman, articulando los estudios de cine con los de ciencias de la computación y los estudios de género. En tercer lugar, la propuesta de Rolnik (2022) sobre la decolonización del inconsciente y la insurrección micropolítica merece ser desarrollada como marco analítico para examinar producciones audiovisuales que representen resistencias colectivas —no solo individuales— de los CFF frente al régimen dominante.

El imaginario tecnológico del siglo XXI es un espejo de las ansiedades y los deseos de quienes detentan el poder de diseñar el futuro. *Ex Machina* no fue solo una distopía tecnológica: fue un documento político del presente. Es urgente generar terreno fértil para reconfigurar las dinámicas relacionales que guardamos con la tecnología y con los cuerpos que ella produce, imaginando y practicando modos de ser que logren liberarnos del sistema colonial-racializante-capitalístico en pos de desplazarnos del actual estado de las cosas.

REFERENCIAS

Beauvoir, S. de (1998). El segundo sexo. Cátedra.

Brooker, C. (Creador, productor ejecutivo). (2011–presente). Black Mirror [Serie de televisión]. Zeppotron; House of Tomorrow; Netflix.Butler, J. (2005). Deshacer el género. Paidós.

Butler, J. (2007). El género en disputa. Paidós.

Deleuze, G. (2009). Cine I. Bergson y las imágenes. Cactus.

Deleuze, G. (2011). Cine II. Los signos del movimiento y el tiempo. Cactus.

Deleuze, G., y Guattari, F. (1999). ¿Qué es la filosofía? Anagrama.

Fernández G., J. (2014). Pornographiti. Melusina.

Garland, A. (Director). (2015). Ex Machina [Película]. Universal Pictures.

Haraway, D. (1985). A cyborg manifesto: Science, technology, and socialist-feminism in the late twentieth century. Socialist Review, 15(2), 65–107.Haraway, D. (1995). Ciencia, cyborgs y mujeres. Cátedra.

Johnstone, G. (Director). (2022). M3GAN [Película]. Blumhouse Productions; Atomic Monster Productions.Jonze, S. (Director). (2013). Her [Película]. Warner Bros.

Mulvey, L. (1975). Visual pleasure and narrative cinema. Screen, 16(3), 6–18.

Nolan, J. y Joy, L. (Creadores). (2016). Westworld [Serie de televisión]. HBO.

Oshii, M. (Director). (1995). Ghost in the Shell [Película]. Manga Entertainment.

Plant, S. (1997). Ceros + Unos: Mujeres digitales + la nueva tecnocultura. Destino.

Rolnik, S. (2019). Esferas de la insurrección. Tinta Limón.

Rolnik, S. (2022). Más apuntes para decolonizar el inconsciente. [Manuscrito sin publicar].

Scott, R. (Director). (1982). Blade Runner [Película]. Warner Bros.

Shelley, M. (1997). Frankenstein. Alianza Editorial.

Szczuka, J. M. y Krämer, N. C. (2017). Not so different after all? Women's evaluation of gynoids and the influence of gender sub-categories. International Journal of Social Robotics, 9(3), 369-382.

Wajcman, J. (2004). Tecnofeminismo. Cátedra.