

**Embarazo monstruoso y la estética del *Gynaehorror* en *Titane* de Julia
Ducournau (2021)**

***Monstrous Pregnancy and the Gynaehorror Aesthetic in Julia Ducournau's
Titane (2021)***

Recibido: 18-10-2025

Aprobado: 13-08-2026

Ángela Ramírez Guerrero
Universidad de Costa Rica
San José, Costa Rica
angela.ramirez@ucr.ac.cr

ORCID: 0000-0002-3540-1969

Abileny Soto Arguedas
Universidad de Costa Rica
San José, Costa Rica
abileny.sotoarguedas@ucr.ac.cr
ORCID: 0000-0002-7777-3859

Resumen

El texto analiza la película *Titane* (2021) de Julia Ducournau desde la perspectiva del *gynaehorror*, un subgénero del cine de terror que explora temáticas femeninas como la reproducción y la maternidad desde ángulos monstruosos y siniestros. Para ello, se plantea un enfoque cualitativo e interpretativo, sustentado en el análisis filmico y textual. Se parte de la premisa de que el cine es una representación artística capaz de producir y cuestionar imaginarios sobre el cuerpo, el género y la identidad. Se examina la transformación del personaje principal, Alexia, y su embarazo con un automóvil, que se interpreta como una metáfora sobre el control patriarcal del cuerpo femenino, la fluidez de la identidad de género y la subversión a las normas sociales. Se estudian, además, el uso del color y las referencias intertextuales para profundizar en la narrativa y los simbolismos de la película, con el fin de resaltar cómo el horror corporal subvierte las expectativas tradicionales sobre el embarazo y el parto.

Palabras clave: cine, feminismo, madre, rol de los géneros, sexualidad, simbolismo.

Abstract

The article proposes a qualitative and interpretive approach based on film and textual analysis. It is built on the premise that cinema is an artistic representation capable of producing and questioning ideas about the body, gender, and identity. The transformation of the main character, Alexia, and her monstrous pregnancy by her car is interpreted as a metaphor for the patriarchal control over the female body and the fluidity of gender identity. The study draws on concepts such as the abject and the uncanny to unravel representations of femininity, queer sexuality, and resistance to social norms present in the film. The research also considers the use of color and intertextual references to deepen the narrative and symbolism of the film, highlighting how body horror subverts traditional expectations of pregnancy and childbirth.

Keywords: cinema, feminism, mother, gender roles, sexuality, symbolism.

Introducción

El artículo tiene como objetivo analizar la película *Titane* (Ducournau, 2021) desde los enfoques del *gynae horror*, el horror corporal y la monstruosidad femenina, con el propósito de interpretar la representación del embarazo, la corporalidad e identidad de género. Se pretende cuestionar los discursos patriarcales sobre la maternidad y el cuerpo femenino a través del análisis de los recursos narrativos, visuales y simbólicos presentes en el filme.

Titane (2021), galardonada con la Palma de Oro en la 74ª edición Festival de Cannes 2021, narra la historia de Alexia, una mujer que, tras sufrir un accidente automovilístico cuando era niña, recibe una placa de titanio en el cráneo que le salva la vida. Este acontecimiento marca el inicio de una relación erótica entre su cuerpo y las máquinas automotrices. En la adultez, su vida se caracteriza por una compleja construcción identitaria que la conduce a cometer diversos actos de violencia y a asumir una nueva personalidad. Bajo esta apariencia, establece un vínculo afectivo inesperado con Vincent, un jefe de bomberos que cree haber reencontrado a Adrien, su hijo desaparecido años atrás.

Metodología

La investigación se desarrolla desde un enfoque cualitativo e interpretativo de la película *Titane*. Se parte de la concepción del cine como una práctica cultural y un sistema de producción de sentido que no solo representa imaginarios sociales, sino que también contribuye a construir y cuestionar discursos sobre el género, la sexualidad, la corporalidad y las relaciones de poder (Imbert, 2010). Por ello, el texto fílmico es susceptible a diversos niveles de significación, de manera que el análisis se orienta a establecer relaciones tanto estéticas como narrativas entre los discursos sobre los cuerpos de las mujeres, la maternidad y la identidad de género en la película. El estudio aplica el análisis fílmico como estrategia metodológica principal. Este método permite examinar de manera sistemática la puesta en escena, la composición del encuadre, el montaje, la iluminación, el uso del color, el diseño sonoro, la música y las referencias intertextuales, entendidos como elementos que participan activamente en la construcción del significado cinematográfico (Salas, 2021). El análisis no busca describir exhaustivamente la totalidad de la película, sino interpretar aquellos recursos

expresivos que contribuyen a la configuración de la monstruosidad femenina y del embarazo como experiencia de horror corporal.

Para el análisis se seleccionaron secuencias demostrativas de la película mediante un criterio de relevancia narrativa. Se escogieron aquellas escenas que evidencian los procesos de transformación corporal de Alexia, la construcción del embarazo monstruoso, la identidad de género, la relación entre lo humano y la máquina, el vínculo afectivo entre Alexia y Vincent, así como las secuencias relacionadas con el parto y con el uso expresivo del color y la música.

Las categorías de análisis fueron definidas a partir del marco teórico y comprenden: a) el *gynaehorror* como subgénero del cine de horror; b) el horror corporal; c) la monstruosidad femenina; d) lo siniestro y lo abyecto; e) la performatividad y la fluidez de la identidad de género; f) las representaciones de la maternidad y el embarazo; g) y otros recursos presentes en la puesta en escena, especialmente el color, la música y las referencias artísticas.

El análisis se desarrolló mediante un proceso de visionado repetido de la película, con el fin de identificar y registrar las secuencias que representan las categorías y los elementos audiovisuales antes mencionados. A partir de este procedimiento, se continúa con la interpretación a partir del marco teórico. Principalmente, se retoman los aportes de Erin Harrington sobre el *gynaehorror* y las reflexiones de Susan Hayward acerca del cine de horror. Además, el análisis se complementa con los planteamientos de Michel Foucault sobre el biopoder y el concepto de lo abyecto de Julia Kristeva.

En consecuencia, esta investigación no pretende establecer conclusiones determinantes sobre el cine de horror contemporáneo, sino desarrollar una interpretación crítica de *Titane* (2021) como estudio de caso. A partir de este análisis se busca comprender cómo la película emplea la estética del horror corporal para cuestionar los imaginarios patriarcales sobre la maternidad, el cuerpo femenino y la identidad de género.

Marco teórico

El cine de horror

El género de horror y la ciencia ficción tienen sus orígenes en la novela gótica victoriana de finales del siglo XIX, como *Frankenstein* (1818) de Mary Shelley, *El Vampiro* (1819) de John W. Polidori y *Drácula* (1897) de Bram Stoker. Estos textos literarios fueron adaptados

al formato cinematográfico desde los inicios del cine; por ejemplo, *Frankenstein* fue llevado a la pantalla en 1910 por J. Searle Dawley con efectos especiales novedosos para la época, y *Nosferatu*, dirigido por Friedrich Wilhelm Murnau en 1922, se convirtió en un filme icónico del expresionismo alemán. La estética del horror y la ciencia ficción de estas narrativas fue construida a partir de la figura del monstruo que representa los miedos de la época: la muerte, lo sobrenatural, el advenimiento de los fascismos y el poder de la ciencia en la transformación y el control del cuerpo. De acuerdo con Susan Hayward:

the horror genre occupies a revelatory rather than a complacently reflective relationship to ideology, the forms and meanings of which can be summed up as follows: the horror film represents all that our society represses (including the Id drives); our anxieties about modern consumer culture, including our reliance on technology; our anxieties about the Oedipal trajectory, including man's fear of castration and 'horror' or fear of reproduction; society's fears of otherness (the female reproductive body, queer sexuality, ethnic otherness) [el género de horror tiene una relación reveladora con la ideología, en lugar de una simplemente reflexiva y complaciente. Sus formas y significados se pueden resumir de la siguiente manera: la película de horror representa todo aquello que nuestra sociedad reprime (incluyendo los impulsos del ello); nuestras ansiedades sobre la cultura de consumo moderna, incluyendo nuestra dependencia a la tecnología; nuestras inquietudes sobre la trayectoria edípica, como el miedo del hombre a la castración y el 'terror' o temor a la reproducción; y los temores de la sociedad hacia la otredad (el cuerpo reproductivo femenino, la sexualidad queer, la otredad étnica)]. (2023, p. 267)

Como apunta Hayward, el género de horror en el cine construye nuevas representaciones de problemáticas que atañen a las sociedades contemporáneas, entre ellas, la ansiedad que genera el deterioro del medio ambiente, la incertidumbre con los efectos de las nuevas tecnologías como la inteligencia artificial, los miedos colectivos a las migraciones, las sexualidades diversas, nuevas formas de construir familias no heterosexuales y, no menos importante, los movimientos feministas que cuestionan y fragmentan los discursos patriarcales con respecto a los derechos de la mujer y al control de su cuerpo.

El gynaehorror, un subgénero del horror

Uno de los conceptos clave para analizar la película *Titane* es el de *gynaehorror*, propuesto por Erin Harrington en su libro *Women, Monstruosity and Horror Film* (2018). La autora acuña dicho término para describir un subgénero del cine de horror que explora aspectos como la reproducción femenina, los órganos sexuales, el embarazo, el parto, la maternidad y finalmente la menopausia. Para Harrington:

gynaehorror as a category that marks women not only as monsters, as with the monstrous-feminine, but also as victims, heroes and subjects in ways explicitly bound with their femininity, their woman-ness and their reproductive capacities, affects and potentials. [el gynaehorror como una categoría que marca a las mujeres no solo como monstruos, como ocurre con lo monstruoso-femenino, sino también como víctimas, heroínas y sujetos de maneras explícitamente ligadas a su feminidad, su condición de mujer y sus capacidades, afectos y potenciales reproductivos]. (2018, p. 6)

Estos temas se relacionan con cuestiones socioculturales y filosóficas que permiten observar críticamente el discurso patriarcal y la construcción del cuerpo femenino como monstruoso. El término *gynaehorror* proviene del griego *gynea* que significa mujer, y se asocia comúnmente con lo biológico reproductivo, según Harrington:

Gynaecology, for instance, is interested in the reproductive system: the vagina, the ovaries and the uterus; fertility, pregnancy, birth and abortion; menstruation; menopause and the cessation of fertility. Gynaecology also means, literally, the science or study of women, but here the female reproductive system is metonymic. [La ginecología, por ejemplo, se enfoca en el sistema reproductivo: la vagina, los ovarios y el útero; la fertilidad, el embarazo, el parto y el aborto; la menstruación; la menopausia y el cese de la fertilidad. Además, la ginecología significa, literalmente, la ciencia o el estudio de las mujeres, pero aquí el sistema reproductivo femenino funciona como una metonimia]. (2018, p. 2)

Para Harrington, este concepto engloba todo lo que concierne al cuerpo de la mujer y las temáticas relacionadas con la reproducción humana. En este sentido, el *gynae horror* no solo describe un subgénero de películas de horror, sino también una forma de analizar críticamente las representaciones cinematográficas de la feminidad, la sexualidad y la reproducción, así como los discursos socioculturales que subyacen a estas narrativas que por lo general resultan misóginas. En el cine, este subgénero permite examinar las construcciones del embarazo como una fuente de horror que construye representaciones visuales y narrativas del cuerpo reproductivo de la mujer como algo monstruoso.

Es importante señalar que para Harrington el *gynae horror* como expresión de la monstruosidad femenina también puede ser transgresor y puede convertirse en poder y resistencia:

After all, we must accept that the nature of the ‘monstrous’ isn’t itself inherently negative. The monstrous is disobedient, unruly and disrespectful of borders – although this begs the question, ‘who is being disobeyed and whose borders disrespected?’ The monstrous is generative, rhizomatic and creative, given to proliferation of new modes of unsanctioned, uncontrolled being and expression, and productive lines of flight [Después de todo, debemos aceptar que la naturaleza de lo ‘monstruoso’ no es, en sí misma, inherentemente negativa. Lo monstruoso es desobediente, indisciplinado y desafiante de los límites, aunque esto plantea la pregunta: ‘¿a quién se está desobedeciendo y qué límites se están desafiando?’ Lo monstruoso es generativo, rizomático y creativo, propenso a la proliferación de nuevas formas de ser y expresarse, no sancionadas ni controladas, y a líneas productivas de fuga]. (2018, p. 27)

En este sentido, las representaciones monstruosas no siempre son negativas; de acuerdo con Harrington, estos signos son plurisignificativos, puesto que tienen la capacidad de funcionar como metáforas de resistencia y nuevas formas de romper los límites tradicionales en la construcción de los cuerpos femeninos, su deseo sexual y su rol tradicional en las sociedades heteronormativas.

Lo siniestro

Lo siniestro, en el contexto del *gynaehorror*, remite a aquello que resulta a la vez familiar y extraño, a lo que provoca una sensación de inquietud, desasosiego y extrañamiento. A partir del concepto de Freud, lo siniestro (*das Unheimliche*) emerge cuando las experiencias o elementos cotidianos asociados al cuerpo femenino y a la reproducción adquieren un carácter perturbador al presentarse en contextos distorsionados, amenazantes o antinaturales (Freud, 1919/1979). De este modo, procesos biológicos como el embarazo, el parto o la lactancia, tradicionalmente vinculados con la vida y la maternidad, son resignificados por el *gynaehorror* como experiencias de horror corporal que cuestionan las concepciones normativas de la feminidad y la reproducción.

Lo abyecto

Lo abyecto, concepto desarrollado por Julia Kristeva (1982), designa aquello que es expulsado o excluido del orden simbólico porque desestabiliza las fronteras entre el yo y el otro, la vida y la muerte, o lo humano y lo no humano. Su presencia provoca repulsión e inquietud al cuestionar las categorías que sostienen la identidad y el orden social. En el *gynaehorror*, lo abyecto se manifiesta mediante la representación de fluidos corporales como la sangre, el líquido amniótico o las secreciones, así como los cuerpos gestantes, híbridos o en transformación que desafían las normas culturales sobre la feminidad, la reproducción y la corporalidad. De esta manera, el horror corporal convierte el cuerpo femenino en un espacio donde se evidencian las tensiones entre lo biológico, lo social y lo simbólico. Para Harrington:

Horror films about pregnancy, then, act as a site of inquiry and exploration, for they bring the question of subjectivity violently to the fore. Narratively, they frequently pit pregnant women not only against external antagonists, but also against their own changing, perhaps unruly bodies, vividly portraying the fluid nature of gestation itself and very often articulating a complicated, sometimes dichotomous relationship between the pregnant-self and the foetal-other. [Las películas de horror sobre el embarazo, entonces, funcionan como un espacio de exploración e investigación, ya que ponen de manera violenta en primer plano la cuestión de la subjetividad. A nivel narrativo, a menudo

enfrentan a las mujeres embarazadas no solo contra antagonistas externos, sino también contra sus propios cuerpos en transformación, a veces indómitos, representando vívidamente la naturaleza fluida de la gestación y, con frecuencia, expresando una relación compleja y a veces dicotómica entre el yo embarazado y el otro fetal]. (2018, p. 86)

El *gynaehorror* utiliza el embarazo como un tema para exponer ansiedades sobre la subjetividad y el control del cuerpo de la mujer. En este subgénero, el embarazo se presenta como una metáfora de horror corporal, especialmente porque aborda temas como la vulnerabilidad, la falta de autonomía corporal y la pérdida de la identidad. La mujer deja de ser un individuo autónomo y contempla la transformación de su cuerpo, a menudo de forma grotesca, y el embarazo se convierte en un espectáculo que trastorna la vida de la mujer.

Es así que este subgénero se relaciona con el biopoder al explorar y cuestionar las formas en que el cuerpo femenino, la sexualidad y la reproducción son regulados y controlados por las estructuras de poder sociales, culturales y políticas. A través de la representación de lo monstruoso, lo abyecto y lo siniestro, el *gynaehorror* puede subvertir estas estructuras y ofrecer nuevas formas de pensar sobre la feminidad, la sexualidad y el poder.

El biopoder, entendido como la gestión y el control de la vida a nivel biológico y poblacional, es una forma de disciplinar los cuerpos de las personas, regular y administrar las formas de vida (Foucault, 1976/1987). Esta forma de organización se manifiesta en el *gynaehorror* a través de diversas temáticas que incluyen la sexualidad, la reproducción, la maternidad, y la tecnología reproductiva, tal y como se ha explicado anteriormente.

Análisis de *Titane* (2021)

La representación del cuerpo monstruoso de Alexia se construye desde las primeras secuencias de la película, en las que se establece una asociación entre lo orgánico y lo mecánico. En planos cerrados se muestran los fluidos aceitosos del motor de un automóvil que simulan un organismo vivo y un contraplano de una niña que lo imita tarareando. Dicha puesta en escena anuncia la disolución de los límites entre el cuerpo humano y la máquina.

En este vehículo viajan padre e hija, quienes posteriormente serán víctimas de un accidente en la carretera. Como consecuencia de este percance, Alexia sufre severos traumas en su cabeza; para salvar su vida, los médicos le implantan una placa de titanio que le reconstruye el cráneo. Esta acción se constituye en el primer acontecimiento narrativo que establece la relación entre máquina y humano que será una constante en la historia.

La escena mencionada es además significativa porque muestra la ruptura entre padre e hija; cuando la niña intenta comunicarse afectivamente y lo saluda con su mano, él la rechaza con una mirada que muestra su desprecio. Al salir del hospital se observa, por primera vez, la relación afectiva que ella establecerá con los automotores, al abrazar y besar el automóvil familiar. La composición de los encuadres refuerza visualmente esta transformación. En las escenas posteriores al accidente, Alexia aparece frecuentemente integrada al automóvil mediante planos que reducen la distancia entre ambos cuerpos, de modo que la puesta en escena anticipa la progresiva disolución de los límites entre lo humano y lo mecánico. La composición visual no solo representa una relación afectiva con la máquina, sino que la convierte en una extensión de su propia corporalidad. Luego de una elipsis, Alexia adulta es una bailarina erótica que danza sobre automóviles para un público especialmente masculino.

La película da uno de sus puntos de giro cuando un admirador la acosa y ella lo asesina con una aguja de metal; en esta acción muestra frialdad al abrazarlo mientras el hombre agoniza y expulsa sus fluidos corporales. En la ducha, mientras lava su cuerpo para eliminar los residuos de su víctima, escucha ruidos y se dirige al salón donde se encuentra con el vehículo en el que había realizado el espectáculo de baile unas horas antes.

En la secuencia que va del minuto 00:14:00 a 00:16:55 (Ducournau, 2021) Alexia tiene relaciones sexuales con un automóvil mientras una banda sonora de cantos gregorianos refuerza la extrañeza del acto. Desde la perspectiva de Freud (1919/1979), esta secuencia construye una experiencia de lo siniestro (*das Unheimliche*), pues transforma un objeto cotidiano y familiar como el automóvil en un sujeto de deseo y reproducción. Lo que normalmente pertenece al ámbito de la tecnología adquiere atributos propios de un cuerpo vivo, desdibujando las fronteras entre lo orgánico y lo mecánico. La acción termina con un ángulo de picada desde donde se enmarca al personaje entre las llamas que decoran la carrocería del automóvil: comienza a transitar la metáfora del círculo infernal. Esta escena

también construye un intertexto a través del cuerpo tatuado de Alexia, en el que se lee *Love is a dog from hell*, título de la antología poética (1974-1977) de Charles Bukowski, escritor y poeta norteamericano que aborda en su universo literario la oscuridad del ser humano y utiliza imágenes sexuales y grotescas para expresar el dolor de la existencia. En este sentido, el tatuaje es una clave interpretativa que anticipa el desarrollo posterior de la historia. Las siguientes secuencias de la película giran en torno a una espiral de violencia y muerte. Alexia asesina a su amante, sus amigos e incluso a sus padres. Estas acciones parecen inconexas, sin embargo, construyen en su conjunto la metáfora de su descenso a los infiernos entendido como un proceso de degradación física, moral y psicológica que conduce a la protagonista hacia una transformación radical.

El cuerpo de Alexia comienza a transformarse después del encuentro sexual con el automóvil que trae como consecuencia un embarazo monstruoso. Los primeros síntomas de la gestación se manifiestan en fluidos oscuros y viscosos que salen de su vagina, signo que evidencia la irrupción de una corporalidad ajena a lo humano. La presencia constante de aceite, sangre y otros fluidos corporales convierte el embarazo en una experiencia de lo abyecto en el sentido propuesto por Kristeva (1982). Estos elementos rompen las fronteras entre el interior y el exterior del cuerpo, entre lo humano y lo no humano, lo que genera repulsión porque cuestiona los límites que sostienen la identidad corporal.

Este punto de giro sitúa la narración de lleno en el terreno del *body horror*, donde el cuerpo se convierte, muta y se transgrede. En este contexto, el concepto del *gynaehorror* resulta una herramienta teórica especialmente pertinente, pues permite analizar cómo la película representa el embarazo, la maternidad y la transformación del cuerpo femenino desde una perspectiva monstruosa que subvierte los discursos tradicionales sobre la feminidad y la reproducción.

Sumado a cambios en su organismo y debido a la persecución policial, Alexia asume la identidad de Adrien, un niño que había desaparecido hace más de una década. Esta estrategia le da la oportunidad de escapar y hallar un hogar al lado de Vincent, el padre que todavía tenía la esperanza de encontrar a su hijo.

Embarazo monstruoso y gynaehorror

El género de horror funciona como marco para que la directora desarrolle una historia que presenta, en el embarazo, una metáfora de los miedos y ansiedades contemporáneos. Tal y como lo explica Hayward (2023) la estética del cine de horror permite construir mundos, historias y monstruos que son alegorías para representar las situaciones límite de las sociedades modernas.

Sobre estos temas, la investigadora Constantinides (2024) introduce el concepto de *petromodernidad* con el cual hace referencia directa a la industria automotriz y la relación de dependencia de la sociedad moderna con los combustibles fósiles y el automóvil. Constantinides analiza el filme de Ducournau y explora temas como la interconexión entre lo humano, lo tecnológico y la condición posthumana en un contexto de crisis ambiental profunda. Se trata de un trabajo instructivo respecto a cómo el cine de horror, *Titane* en este caso, constituye material privilegiado para la exploración de situaciones o procesos complejos que nos generan temor profundo.

El análisis presentado en este artículo se concentra en la película *Titane* y explora temas a profundidad como el cuerpo *queer*, la relación del ser humano con la tecnología, el encuentro con *el otro*, la crisis de la masculinidad heteronormativa, así como las cuestiones éticas y políticas de la reproducción humana. Especialmente indaga en las formas de control de los cuerpos.

Ducournau encuentra en el cine de horror los elementos estéticos para construir una historia crítica sobre la sexualidad femenina. Un embarazo híbrido humano/titanio/máquina que es siniestro por sí mismo y que trae como consecuencia la muerte de la madre. Lo monstruoso se construye a través de elipsis narrativas que aceleran la degradación del cuerpo de Alexia. Por ejemplo, las imágenes de fluidos corporales, aceites viscosos que emanan de sus pechos y vagina, un crecimiento antinatural de su vientre y las estrías que rompen la carne por las que se asoma un útero de titanio. Alexia vomita aceite, las heridas aparecen en todas partes, la piel parece más débil, más delgada, un cascarón que se agrieta, como si fuera un mero recipiente del ente que lleva adentro.

El filme deconstruye el embarazo y lo coloca como un elemento que metaforiza el control sobre el cuerpo de las mujeres en la cultura patriarcal. Alexia intenta deshacerse del embrión con la misma aguja de metal que utilizó para matar a sus víctimas, pero no lo consigue porque la criatura se ha adherido a ella, lo que recuerda la placa de titanio que le fue implantada en su cráneo. La criatura la habita y la desplaza, el cuerpo de Alexia se destruye conforme el feto crece dentro de ella. Alexia no puede escapar. La película es en conjunto un relato de la pérdida de autonomía de las mujeres y de la maternidad no deseada.

En lo que respecta a la sexualidad femenina, el implante de titanio expresa un ‘abrirse’ a otras formas del placer, esto es, el surgimiento de su deseo sexual por la máquina-automóvil, lo cual es a su vez metáfora de otras formas no heteronormativas de la sexualidad humana. Sin embargo, por su condición de mujer, Alexia no puede escapar al embarazo, lo que muestra la situación de vulnerabilidad del género femenino en estas situaciones.

Encuentro entre impostores

La reunión de Vincent con Adrien/Alexia es un encuentro entre impostores. Por un lado, ella se ha transformado de forma violenta, se rompe la nariz en un baño público, se rapa el pelo y las cejas y se amarra los pechos y el vientre para parecer un varón. Aunque cambia de género, ahora se halla en un momento vulnerable, porque tiene miedo de ser identificada por la policía. Por otro lado, Vincent sabe que no es su hijo, pero igual lo acepta como tal y se niega a realizarse las pruebas de ADN para demostrar su paternidad: se evidencia su desesperación por tener a una familia con él para brindarles protección y afecto. En ese sentido, ambos personajes son impostores que asumen los roles de padre e hijo para salvarse a sí mismos.

Vincent lo lleva a su casa y lo dirige a la antigua habitación, la cual permanece igual que cuando su hijo desapareció. En la escena que va de los minutos 00:41:38 a 00:44:31 (Ducournau, 2021) Adrien/Alexia entra al cuarto; el plano entero le ubica entre un robot de juguete de color amarillo y el reflejo del muñeco en el espejo que está en la puerta de la habitación. Este encuadre simboliza la situación existencial de la protagonista quien se encuentra embarazada de una máquina.

La imagen del robot anticipa la naturaleza híbrida de la criatura y se convierte en un *leitmotiv* visual a lo largo del relato. Antes de huir, Alexia viste una camiseta con la imagen de un robot y, posteriormente, mediante una analepsis, Vincent recuerda a su hijo Adrien sosteniendo un robot entre las llamas. La reiteración de este motivo visual no solo establece una conexión entre ambos personajes, sino que también anticipa el desenlace de la historia, en el que el nacimiento del bebé híbrido materializa la fusión entre lo humano y lo mecánico anunciada desde las primeras secuencias.

La película construye un intertexto religioso con *La piedad*, obra esculpida por Miguel Ángel Buonarroti a finales del siglo XV. En la escena que va de los minutos 00:59:12 a 01:00:47 (Ducournau, 2021) Adrien/Alexia y Vincent se encuentran dentro del baño en una posición idéntica a la escultura. En este sentido, se presenta un discurso ligado a las ideas de piedad, consuelo ante el sufrimiento y compasión hacia el otro. Esta es la primera vez que Adrien/Alexia llama a Vincent papá, con el fin de reanimarlo, pues él se encuentra en un estado inconsciente debido a una sobredosis de esteroides. A partir de ese momento Adrien no intentará más huir de la casa.

El baño se torna un lugar simbólico que evoca la vulnerabilidad de los protagonistas a través de la puesta en escena. Para ello, se utiliza una iluminación baja: la fuente de luz viene de la ventana y de una pequeña lámpara en la pared. Además, hay una saturación del color rosa que tiñe todo el escenario incluyendo los cuerpos. Por su parte, el montaje adopta un ritmo narrativo pausado durante la convivencia con Vincent, lo que muestra su intimidad, contrario al montaje fragmentado y acelerado de la primera parte del filme que simboliza la violencia y autodestrucción de Alexia.

El uso del color rosa en la película

De acuerdo con Eva Heller:

El rosa no es un color asociado a fuerzas elementales. El rosa es suave y tierno; es el color de la delicadeza. El rosa también nos hace pensar en la piel lo cual lo convierte en un color erótico. Es el color del desnudo... Pero junto al violeta y el negro, con los que forma el acorde de la seducción y del erotismo, el rosa oscila entre la pasión y la inmoralidad, entre el bien y el mal. (2008, p. 214)

Para la autora, este color es también el tono de las ilusiones y los milagros: “El rosa está en todas las ensoñaciones. Rosa es todo cuanto no es realista en todas sus formas y matices: color del *kitsch* y color de la transfiguración.” (2008, p. 218) La atmósfera rosa es el escenario simbólico del reconocimiento al otro. Los monstruos se encuentran, se reconocen y se aceptan¹. Por un lado, el rosa funciona aquí como símbolo de transformación y vulnerabilidad. Vincent es un dios en decadencia porque el abuso de los esteroides, contrario a generarle fuerza, le ha debilitado su masculinidad. Las escenas en las que aparece en el baño muestran su ilusión y autoengaño con respecto a desear ser siempre joven y vigoroso ante su equipo de bomberos.

Por otro lado, las escenas de Adrien en el baño rosa muestran su cuerpo desnudo y el daño que causa el embarazo monstruoso. El rosa es signo de transfiguración dolorosa, porque se observa un cuerpo siniestro, tal y como lo describe el concepto de *gynaehorror*; lo que debería ser familiar se transforma en horror al contemplar el aceite oscuro que emana de sus pechos. Ducournau subvierte el género de horror corporal al cuestionar la idea patriarcal de aceptación y felicidad del embarazo por parte de la mujer, porque se observa un cuerpo martirizado, lleno de heridas, y una criatura que se mueve dentro de ella como si fuera un alienígena. Resulta muy llamativo que esta situación guarda similitud con la película *El bebé de Rosemary* de Roman Polanski, (1968) donde el personaje femenino se encuentra embarazada del diablo, y su hijo, un ente sobrenatural, la habita y controla su cuerpo.

La fluidez de la identidad de género de Alexia

En la película hay dos secuencias de baile en la estación de los bomberos, las cuales tienen como función mostrar la fluidez de la identidad de género de Alexia, metáfora de su rebeldía a las normas sociales. Babylonia Constantinides lo relata de modo preciso: “*Her body wrapped in her bandages and concealed by the firefighter’s uniform given to her by Vincent, she fluidly and performatively moves between identities. She takes new directions, embedded, enclosed, and bound to her surroundings.* [Con su cuerpo envuelto en vendas y oculto bajo el uniforme de bombero que le dio Vincent, se mueve de manera fluida y performativa entre identidades. Toma nuevos rumbos, integrada, contenida y atada a su entorno]” (2024, p. 6).

¹ Alexia es una asesina en serie como ya se ha explicado, por su parte Vincent hará cualquier cosa por proteger su familia, eso lo llevará a asesinar a un bombero que le mostraba afecto y admiración.

En el primer baile, Alexia es reconocida como Adrien por el grupo de bomberos hiper masculinizados; sin embargo, en el segundo baile, Adrien es rechazado por estos mismos hombres porque muestra su erotismo femenino mientras baila subido en el carro de bomberos.

Embarazo y parto monstruoso

Alexia es un personaje construido a partir de la subversión. La cicatriz en forma de caracol en su cabeza recuerda el implante de titanio que la ha marcado desde la infancia y que es metáfora del comportamiento no convencional que la define como un ser *posthumano*. Las escenas con los padres la muestran como una persona fría, grosera, descuidada con las normas sociales básicas y sin ninguna empatía hacia los demás. Sumado a esto, Alexia es un personaje violento y con tendencia sociopática, en tanto muestra frialdad cuando asesina a sus víctimas. Con respecto a la relación homoerótica que establece con Justine, parece tener más interés por el metal de los *piercings* de sus pechos que por ella misma. En esta línea, Bacholle captura de modo preciso y conciso la idea básica:

Alexia starts off as and remains a “dissident.” Neither straight nor a lesbian, she experiences non-normative attraction and sexuality. Justine’s nipple ring, not Justine, is what attracts her, and she forcefully pulls at it with her teeth before being pushed away. [Alexia comienza y sigue siendo una “disidente”. Ni heterosexual ni lesbiana, experimenta una atracción y una sexualidad no normativas. Lo que le atrae no es Justine, sino su piercing en el pezón, y lo muerde con fuerza antes de ser apartada] (2023, p. 22)

El deseo sexual por el metal la lleva a tener sexo con el Cadillac, desafiando tanto las normas heteronormativas como del deseo homoerótico. Estos comportamientos la construyen como un ser monstruoso, no solamente físico sino también moral.

Lo siniestro y abyecto del personaje hace que el espectador no se identifique con las acciones de ella: no hay justificación moral para su comportamiento. Sin embargo, Ducournau construye un giro narrativo a partir del dolor del embarazo monstruoso que la muestra vulnerable y con necesidad de buscar protección. Para esconder su identidad y su gestación, pasa por la tortura de fajar su cuerpo con vendas elásticas, lo que le provoca múltiples y

profundas laceraciones en su piel. El cuerpo de Alexia comienza a desfigurarse hasta mostrarse grotesco, los primeros planos sirven para revelar en detalle estos cambios, pero también acercan al espectador al dolor físico de esta persona. Estas imágenes operan como metáforas de las vivencias *queer*, ocultas y censuradas por los discursos heteronormativos, así como de las personas *queer*, cuya condición de sujetos es negada por dichos discursos.

La película, a través del subgénero del *gynaehorror*, pone de relieve la tensión entre las formas alternativas de erotismo y sexualidad y los discursos heteronormativos que buscan restringirlas. En este sentido, aunque Alexia se rebela contra las normas de género y explora otras formas de deseo, su cuerpo continúa sometido a las lógicas reproductivas propias de las sociedades patriarcales. Desde esta perspectiva, las mujeres son concebidas como una ‘máquina’ de reproducción humana, lo que permite denunciar la violencia ejercida sobre sus cuerpos y la dificultad de escapar de esta condición. En el caso de Alexia, esta violencia alcanza su expresión extrema en el embarazo y el parto, que se convierten en una sentencia de muerte.

En el último de los bailes con la horda de bomberos, Alexia se despoja de la performatividad de Adrien, lo cual decepciona a Vincent, quien se retira de la actividad. Una vez en su habitación, intenta quemarse a sí mismo. La iluminación crea un ambiente metafórico de la situación psicológica de este personaje al utilizar colores naranjas y rojos que recuerdan las llamas de los incendios que ha enfrentado, en especial el que seguramente ocasionó la muerte trágica de su pequeño Adrien. Vincent, al prenderse fuego, expresa el fracaso y la frustración como padre al no haber protegido a Adrien ni a Adrien/Alexia.

El parto llega al final de la trama, después de que Alexia tiene otro encuentro sexual con la máquina de bomberos. Ella comienza a sentir fuertes contracciones que hacen imposible ocultar su vientre y desata las vendas que ocultaban su identidad. En la escena que va de los minutos 01:33:35 a 01:42:24 (Ducournau, 2021) la banda sonora, y específicamente la partitura *Ending from Bedroom* (Williams, 2021), que simula cantos gregorianos mezclados con música electrónica, refuerzan el sufrimiento, la agonía y la redención de la protagonista, quien se dirige a su muerte. Desesperada, busca a Vincent para que la asista en el parto. En este proceso su vientre se desgarrar y devela la imagen de un útero de titanio, mientras su

cuerpo expulsa aceites viscosos como si fuesen fluidos corporales. El parto constituye la culminación de lo abyecto. El cuerpo humano deja de funcionar para convertirse en un espacio abierto del que emergen fluidos, órganos y un ser híbrido. Tal como plantea Kristeva (1982), el horror proviene de la desaparición de las fronteras que separan el yo del otro, la vida de la materia y lo humano de aquello que ya no puede clasificarse como tal.

La iluminación enfatiza esta transformación final a través de una atmósfera de fuertes contrastes que enseña el cuerpo desgarrado y la presencia de los fluidos. La luz hace visibles las texturas de la piel, el titanio y el aceite, lo que destaca el carácter físico del horror y evita la representación idealizada del nacimiento. De este modo, la puesta en escena convierte el parto en una experiencia visual de confrontación con la monstruosidad corporal.

La estética del *gynaehorror* se expresa en la transformación monstruosa de Alexia y en lo siniestro del parto. Después del nacimiento, Alexia muere para dar vida a un bebé posthumano, que funge como metáfora de nuevas formas de concebir lo humano.

Conclusiones

El análisis de *Titane* (2021) desde la perspectiva del *gynaehorror* permitió demostrar que el embarazo monstruoso constituye una metáfora cinematográfica de los mecanismos de control patriarcal sobre el cuerpo femenino, articulada mediante recursos narrativos y audiovisuales propios del cine de horror corporal.

Este subgénero cinematográfico de *gynaehorror* captura una estética que permite construir un universo fílmico para mostrar la violencia sexual que se ejerce sobre las mujeres. El embarazo monstruoso en *Titane* (Ducournau, 2021) es una metáfora de la penetración y el control del cuerpo femenino por elementos externos y patriarcales, en este caso la máquina-automóvil, lo que subvierte las expectativas tradicionales e idealizadas sobre la gestación y el parto. En tal sentido, el embarazo en la película no es solo un elemento de horror corporal, sino una poderosa crítica alegórica de las estructuras patriarcales que controlan y limitan la autonomía de las mujeres en lo referente a su reproducción y su cuerpo.

Ducournau presenta la degradación progresiva del cuerpo de Alexia como evidencia de que la monstruosidad no reside únicamente en la gestación híbrida, sino en las estructuras

sociales, como el patriarcado, que condicionan la experiencia de la maternidad y limitan la autonomía femenina.

Por su parte, Vincent representa la figura masculina que asume una nueva paternidad, la cual se caracteriza por el reconocimiento y el cuidado del ‘otro’; su capacidad de empatía lo lleva a aceptar diferentes formas de ser humano. La relación que establece con Alexia desplaza el parentesco desde el vínculo biológico hacia una filiación construida desde el afecto.

El análisis de la puesta en escena, la composición visual, el color, la música y las referencias intertextuales permitió identificar como estos recursos cumplen una función estética y participan activamente en la construcción de un discurso crítico sobre la maternidad.

Este análisis contribuye a los estudios cinematográficos al mostrar que el *gynae horror* constituye una categoría analítica pertinente para examinar las representaciones contemporáneas del cuerpo femenino en el cine de horror. Asimismo, evidencia que *Titane* (2021) cuestiona los imaginarios tradicionales sobre la maternidad, la identidad y la reproducción.

Referencias

- Bacholle, M. (2023). In the Defense of Punks and Monsters: Julia Ducournau and Titane. *The French Review*, 97(2), 19-33. <https://dx.doi.org/10.1353/tfr.2023.a914212>.
- Constantinides, B. (2024). Navigating an Eco-Material Apocalypse with TITANE (France/Belgium 2021). *Quaderni di Venezia Arti*, 8, 218-229. <http://doi.org/10.30687/978-88-6969-878-1/013>
- Ducournau, J. (Directora). (2021). *Titane* [Película]. Kazak Productions; Frakas Productions.
- Foucault, M. (1987). *Historia de la sexualidad. La voluntad de saber*. Ulises Guiñazú, (Trad.) Siglo XXI (Trabajo original del 1976).
- Freud, S. (1979). *Lo siniestro*. L. López Ballesteros, (Trad.). Alianza. (Trabajo original del 1919).
- Harrington, E. (2018). *Women, Monstrosity and Horror Film. Gynaehorror*. Routledge.
- Hayward, S. (2023). *CINEMA STUDIES. The Key Concepts*. Routledge.
- Heller, E. (2008). *La psicología del color* J. Gutiérrez Mielka, 8Trad.). Editorial Gustavo Gili.
- Imbert, G. (2010). *Cine e imaginarios sociales*. Cátedra.
- Kristeva, J. (1982). *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. Columbia University Press.
- Salas, B. (2021). (Ed). *Trucos para ver y comprender: una introducción a la apreciación de cine*. Editorial Universidad de Costa Rica.
- Williams, J. (2021). *Ending from Bedroom* [Pieza musical]. En *Titane* (Original Motion Picture Soundtrack). Milan Records.