

Armadura y núcleo:

Mecánicas fantásticas en la construcción de identidad en *Titane*

I.

El presente aporte se concentra en los contenidos narrativos de carácter fantástico. Para ello, tomaré como paradigma el *topos* de la mutación, transformación y metamorfosis corporal, uno de los temas de carácter fantástico más recurrentes en este tipo de narrativas. A través de una serie de ejemplos, tanto del ámbito literario como del audiovisual, ponderaré de modo comparativo algunas de las constelaciones de transformación corporal desplegadas en relatos de esta corriente. Así, se partirá de uno de los exponentes más referidos, y quizás canónicos, de la literatura fantástica, al menos en lo que a las temáticas de alteración corporal concierne: *La metamorfosis* de Kafka. Tras un breve excursu en el famoso relato de Kafka, poniendo en relieve la relación que se establece entre la dimensión orgánica del motivo narrado y la conformación de un esbozo de sociedad altamente férreo, continuaré mi exposición con otros artefactos culturales canónicos, esta vez perteneciente al panorama popular de la producción audiovisual de la contemporaneidad, me refiero a *Blade Runner* y *The Matrix*. En mi opinión, estas dos películas introducirán en el mundo de la cultura popular uno de los elementos más recurrentes de las estéticas fantásticas operativas en la modernidad, y esto desde finales del siglo XIX hasta inicios de la Segunda Guerra Mundial, a saber, la exploración de las fronteras de lo corporal, de su estatus y su ontología, con relación a la expansión de los límites de la carne por medio de su imbricación con el creciente ámbito de lo técnico-mecánico. Especialmente, tras el auge del metal, tan presente en los procesos de industrialización de finales del siglo XIX, y su correspondiente utilización como soporte material de la tragedia y la destrucción producida durante el periodo de guerras, se hace patente el extrañamiento producido por las fantasías derivadas de la conjunción entre la maleabilidad de la carne y la rigidez del metal. Cuando en Kafka este tipo de declinaciones de lo corporal emprende una vertiente mucho más orgánica, que lleva de ser viviente desarrollado y una versión atávica y repugnante de lo vivo, es decir, regresiva y monstruosa, la fusión de la carne y el metal se corresponde con la promesa

formalista, ya del futurismo italiano, ya del ruso, entre otros, de superar el estadio de imperfección de lo humano mediante la exaltación de su unión transformación por mor de la unión con la máquina. Finalmente, el argumento me lleva a fijarme en *Titane*, un artefacto audiovisual reciente, que, bajo mi punto de vista, sintetiza la figura estética de la perfectibilidad corporal con el *air tu temps* contemporáneo, me refiero a esa sensación de colapso sistémico, de distopía desbordada, de falla generalizada que cunde también en las propuestas fílmicas mencionadas con anterioridad, y una alternativa frente al colapso, encapsulada en la imagen de la conjunción satisfactoria entre máquina y carne. Lo mecánico, así mi argumento, parece comportarse como un suplemento prostético, tanto físico como semántico, que complementa la fragilidad de una subjetividad debilitada, en proceso de fracturación, envuelta en esa estética catastrofista que se refleja en estos relatos.

II.

Cuando pensamos en contenidos fantásticos, sean de carácter literario o audiovisual, vienen a la mente evocaciones referentes a la grieta, la grieta que se conforma en un contexto determinado, y que procura que lo que percibimos, sea por medio de nuestro ojo interior, como en el caso de la literatura, o nuestros ojos físicos, cuando vemos un artefacto visual, sea puesto en paréntesis, cuestionado en su estatus a causa de las discordancias que se patentan en su estructura lógica. Empero, para que estas aparentes grietas sean entendidas como baches en un continuo coherente determinado, ha de establecerse previamente lo que significa congruencia en un espacio específico, esto es, el conjunto de parámetros que convierten a un artefacto en depositario de nuestra confianza, en parte conformante de aquello que se podría denominar las fronteras de lo simbólicamente aceptable. Dentro de este espacio se desarrollan todas aquellas operaciones simbólicas que construyen un relato apropiado para la constitución de una comunidad. Estos intercambios simbólicos aseguran la congruencia en significados, significaciones, equivalencias y convenciones, a modo que una sociedad sea capaz de producir un discurso común, en el cual sea posible encontrar la potencialidad de identificación para sus miembros; así, por ejemplo, se conforman unas reglas referentes al horizonte estético que una obra pictórica ha de cumplir, los parámetros que una melodía tiene que guardar y las fronteras que un relato debe mantener para que

éstos se ubiquen dentro del campo que garantiza su inteligibilidad para la parte receptora. Todo aquello que tienda a sobrepasar los límites de lo establecido, tendrá que confrontarse con una sensación de extrañamiento, ya sea porque se antoja incomprensible desde un punto de vista meramente relacionado con el raciocinio, o bien, porque atente contra fundamentos acordados en el ámbito de lo moral y lo ético; en ambos casos, resumiendo, la grieta comporta el lugar por donde esa convención comunitaria empieza a entrar en contacto con otras esferas, y mediante el cual comienza a hacer acto de presencia una forma de intercambio simbólico diverso, alternativo al convenido. Hasta este momento, ténganse en cuenta, no se ha adjudicado un valor de cualidad a este orden que desafía los parámetros culturales establecidos, ni tampoco se ha hablado sobre la reacción que esta manera de representación provoca en los lectores o la audiencia, temas que han tenido amplia repercusión en la literatura crítica e investigativa. Así el caso de los ya canónicos Tzvetan Todorov o Roger Caillois, quienes coinciden en argumentar que, a parte de la sensación de vacilación e indecisión, en sus palabras: “un événement étrange, qui provoque une hésitation chez le lecteur et le héros”¹, propia al contenido fantástico, existe un componente referente al miedo, al terror y a lo siniestro, que invade a este género². La cuestión es que, como la crítica más contemporánea ha apuntado³, este tipo de análisis parte de la experiencia decimonónica, que concebía la dimensión de lo fantástico como un espacio paralelo al tenor ideológico de aquel tiempo, demarcado por la intención de explicar mediante el método científico y la racionalidad cada fenómeno que rodeaba la cotidianidad de los individuos de su tiempo. La frontera puede desplazarse, y autores como Louis Vax apuntan a que lo que en un momento puede ser considerado sobrenatural, deja de serlo en otro⁴. Empero, es imperativo tener en cuenta que el apogeo de las narrativas con contenido fantástico se perfila en un momento histórico propenso a relatar el mundo, encontrando en corrientes literarias como el realismo y el naturalismo un vehículo cultural que canalizase esa ambición por narrar minuciosamente la coyuntura surgida tras la desestabilización de las

1 Tzvetan Todorov: *Introduction à la littérature fantastique*, París 1970, p. 38.

2 Roger Caillois: “En busca de lo fantástico en el arte”, en: *Diálogos. Artes, Letras, Ciencias humanas 1* (1956), pp. 5–6.

3 Ana Luíza Silva Camarani: *A literatura fantástica. Caminhos teóricos*, San Paulo 2014.

4 Louis Vax: *La séduction de l'étrange*, París 1965, pp. 15–20.

certitudes políticas, sociales y culturales, que encuadraran la realidad de los sujetos por varios siglos.

III.

El género fantástico conoce, como apunta Ana Luiza Silva Camarani (2014) una “efervescência [...] pós Revolução Francesa como resultante da fadiga do público ‘por séculos de racionalismo’”⁵ diferenciándose de otras modalidades literarias emparentadas precedentes, tales cuales, el cuento de hadas, justamente por ese momento estético de la brecha, de la grieta que la misma lógica narrativa del artefacto abre en sus propias carnes. De esta grieta supura un desorden ontológico, que no es perceptible en otros géneros literarios hermanados, propensos a transportar a personajes y lectores a una realidad alterna; todo lo contrario, lo ontológicamente contingente en los cuentos de hadas o la ciencia ficción, por ejemplo, forma parte constitutiva y fundamental del argumento narrativo, es indispensable para el desarrollo del *plot*, y no es puesto en duda o cuestionamiento por los personajes de la trama. Ahora bien, esto parece ser una de las principales características que llaman poderosamente la atención en relación con el género propiamente fantástico, a saber, el extrañamiento que inunda todo el tejido textual de los artefactos correspondientes, prácticamente trabajando en contra de la lógica y el flujo del argumento narrativo, al adherirse a su superficie y abriéndose camino poco a poco a través de las inconsistencias y desbarajustes que se van infiltrando en el continuo intratextual. La cuestión aquí, claro está, depende de lo que se haya preestablecido como marco simbólico aceptable y concebible para los partícipes en el proceso de la hermenéutica de la recepción, y esto es válido para cualquier aspecto que se abarque en el texto, desde lógica del relato, pasando por la credulidad, con la que los personajes encaren los hechos que los envuelven, hasta la confianza que la narración despierte en la audiencia.

Esto incumbe, de la misma manera, por ejemplo, las causas referentes a la coherencia corporal, la autonomía de la entidad de los personajes, su consistencia identitaria, tanto física como intelectual. Es este el caso de uno de los relatos referentes de lo fantástico, al menos en los que a las narrativas de alteración corporal comporta. Me refiero a la transformación

5 Ana Luiza Silva Camarani: *A literatura fantástica. Caminhos teóricos*, San Paulo 2014, p. 15.

física y casi psíquica de Gregor Samsa, héroe de la *Metamorfosis*⁶, cuyo argumento gira en torno a la extrañeza que el cambio físico y visual de Gregor produce en su núcleo familiar, al pasar de ser el pilar económico que sostiene la supervivencia de su familia, a una alimaña repulsiva que amenaza con destruir definitivamente la unidad del grupo. El cuerpo del héroe, por tanto, se convierte en el soporte visual y argumentativo, el significante y el significado, que materializa la entrada de esa ontología alterna y perturbadora en el seno de la partícula elemental que asegura la coherencia y la estabilidad del tejido social, la familia. El cuerpo de Gregor es el portal por el cual la grieta anteriormente mencionada se abre, dejando entrar un momento de alteridad difícilmente explicable, tanto en el contexto intradieгético, como para el receptor. El contraste, pues, que procura que la transformación de Samsa se perciba como ininteligible en todos los niveles, se construye justamente a partir del empirismo que enfrenta a los sujetos con su integridad corporal, de la manera, más o menos, conocida como Jacques Lacan lo explicase en su famoso escrito sobre el concepto del “estadio del espejo”⁷.

Es esta experiencia la que se conforma como marco simbólico aceptable y reconocido que convierte a una transformación corporal como la que se exhibe en el relato de Kafka en un momento de extrañeza, que no se entiende como un momento jubilatorio, o acaso admisible, para todos las partes participantes en el campo narrativo. Ahora bien, es harto conocido que dentro de la crítica literaria se ha extendido el consenso sobre la imposibilidad de leer en clave alegórica o poética los textos con características fantásticas⁸, puesto que esto supondría un doble despego del principio de literacidad, que se encuentra en la base del discurso literario. Así, el contenido fantástico significaría ya un alejamiento del texto artístico de su orden referencial, profundizándose por virtud de la intervención de tropos que corroen el sentido literal de un enunciado. Esto, sin embargo, funciona en el patrón que rige lo fantástico canónico, cuyo síntoma se ancla justamente en la estructura del relato, algo diferente se articula en el caso

6 Franz Kafka: *La metamorfosis*, Madrid 2011 [1915].

7 Jacques Lacan: “Le stade du miroir”, en: ídem: *Ecrits I*, París 1966, pp. 89–97.

8 Todorov: *Introduction à la littérature fantastique*, pp. 57–59./Alejandro De Toro: “Überlegungen zur Textsorte ‘Fantastik’ oder Borges und die Negation des Fantastischen. Rhizomatische Simulation, ‘dirigierter Zufall’ und semiotisches Skandalon”, en: Elmar Schenkel/Wolfgang F. Schwarz/Ludwig Stockinger et al (eds.): *Die magische Schreibmaschine. Aufsätze zur Tradition des Phantastischen in der Literatur*, Fráncfort del Meno 1998, pp. 11–74.

de otra índole de expresiones de este tipo, en lo que en los más recientes escritos de investigación de ha pasado a denominar “neofantástico”⁹, una reconceptualización del género que viene a definir textos continentales de elementos de lo fantástico, mas que encuentran canalización ya no en la textura de la narración, pero en momentos y artefactos puntuales, de naturaleza más bien estética, así

[I]a idea de lo fantástico que propone Roas tiene que ver más con una categoría estética que con un concepto circunscrito a los límites de un género literario, por lo que no solo es válida para la literatura, sino que es extensible al cine, los videojuegos, el comic, el teatro o la plástica fantástica.¹⁰

La revisión de la concepción de lo fantástico hacia un debilitamiento de su estatuto como extrañamiento absoluto, competidor con una convención preestablecida de la realidad, significa también que su contenido pueda ser objeto de una lectura metafórica o alegórica, puesto que el análisis se focaliza en síntomas de lo fantástico que se manifiestan mediante expresiones estéticas superficiales y no en una ontología subterránea completamente autónoma y alterna, formulada para evidenciar potencialidades que el tejido narrativo, social y cultural de la realidad no consigue adherir a su aparato discursivo. Estos elementos, síntomas de lo fantástico, operan de la manera que se comentase *supra*, con relación a la grieta.

IV.

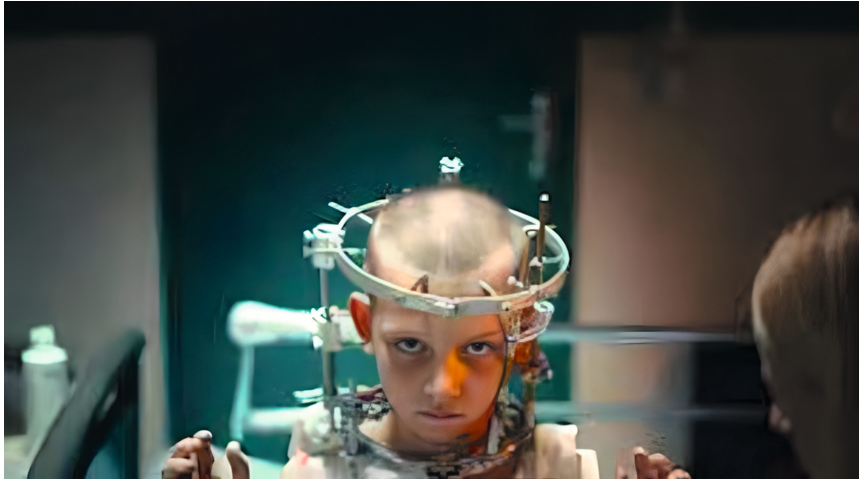
El cuerpo puede también configurarse en un ente que vehicule la aparición del elemento intruso en las narrativas de carácter fantástico, véase, por ejemplo, el caso de *Die Verwandlung*. La cuestión es que, a diferencia de lo expuesto en el relato de Kafka, en donde las consecuencias de esta coyuntura pesan más que el mismo proceso, en *Titane* (2021), de Julia Ducournau¹¹, el peso del argumento descansa en la paulatina introducción del plot en un ámbito de extrañamiento, mediante la transformación de la entidad y autonomía del cuerpo de Alexia (Agathe Roussel), el personaje principal. La historia que se cuenta en la película es relativamente

9 Jaime Alazraki: *En busca del unicornio. Los cuentos de Julio Cortázar*, Madrid 1983, p. 27.

10 Licet García Simón: “Breve panorama del discurso teórico sobre el género fantástico”, en: *Nomenclatura: aproximaciones a los estudios hispánicos* 6 (2018), DOI: doi.org/10.13023/naeh.2018.02, p. 12.

11 Julia Ducournau: *Titane*, Francia 2021.

sencilla, una niña sufre un accidente de coche junto a su padre; a modo que se garantice la supervivencia de la joven, los doctores que la tratan, le introducen unas placas de titanio en la cabeza, una operación que la deja visiblemente marcada, y esto, no solo psíquicamente sino físicamente también.





(Imgs. 1–3: *TITANE* (2021): Alexia tras el accidente de coche que produce su alteración corporal.).

La alteridad construida de Alexia es, por consiguiente, una condición que se remarca tanto en el nivel de la *histoire* como del *discours* desde el inicio de la narración. Ambos niveles del tejido narrativo, esto es, el qué y el cómo de su plot giran en torno a la puesta de manifiesto de la condición de la heroína. Alexia es un híbrido, un *cyborg* en medio de un mundo urbano que se representa en una estética distópica tan extendida en el medio audiovisual de la actualidad, adscrita a la tradición inaugurada por Ridley Scott con *Blade Runner* (1982)¹² y finalmente canonizada por la trilogía de *The Matrix* (1999-2003) de las hermanas Wachowski¹³.

Aún así, lo fantástico en *Titane* no se articula mediante la narrativa de implosión de las estructuras sociales que sostienen el devenir de la realidad extratextual. Todo lo contrario, ya en *The Matrix* se hace patente una tendencia de expansión de relatos distópicos y cataclistas en producciones del género popular, en donde el pesimismo cultural da paso a la concepción de un contexto hostil, violento y lleno de penurias para los personajes que lo habitan. La violencia implícita no significa, por tanto, una excepción, todo lo contrario, se estipula como una norma a la que las figuras de tal mundo tienen que enfrentarse con llamativa naturalidad; esta forma de mimesis literaria repercute en el panorama cultural de la actualidad en trabajos popularmente exitosos como la trilogía *Vernon Subutex* (2015-2017)

12 Ridley Scott: *Blade Runner*, EE.UU. 1988.

13 Lana Wachowski/Lilly Wachowski: *The Matrix*, EE.UU. 1999–2003.

Armadura y núcleo: Mecánicas fantásticas en la construcción de identidad en *Titane*

de Virginie Despentes¹⁴, cuya trama gira en torno a la violencia inherente a la existencia urbana, ambientada en el París de los tiempos que corren.



(Imgs. 4–5: *TITANE* (2021): Trinity conectando a Neo a la Máquina; Close-up del terminal corporal de conexión a la máquina.)

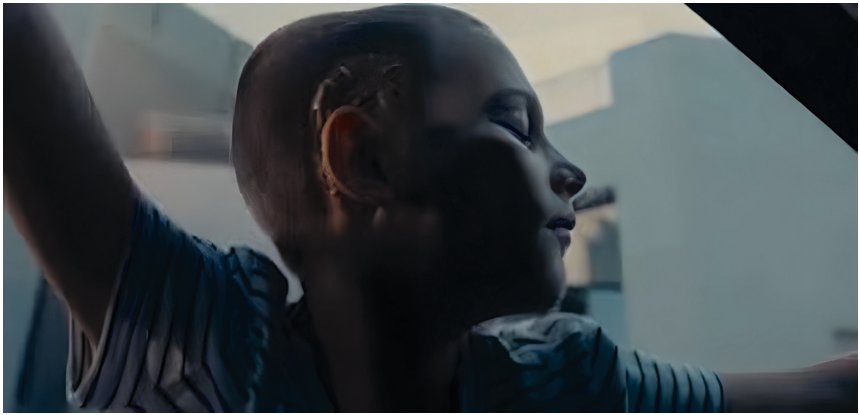
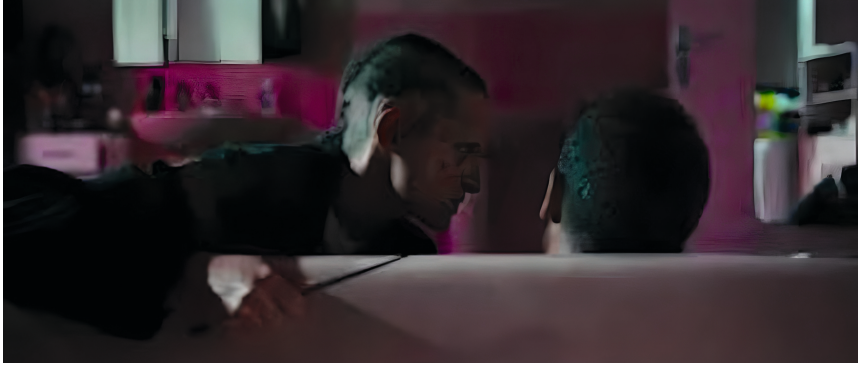
Sin embargo, y esto se entabla como un común denominador a las obras de tipo audiovisual citadas anteriormente, la disolución del panorama social encuentra una reproducción metafórica en la disolución de las fronteras del cuerpo de las figuras envueltas, así, por ejemplo, en *The Matrix*,

14 Virginie Despentes: *Vernon Subutex*, París 2015–2017.

los personajes requieren ser penetrados por el cable conector al generador de simulación virtual, a modo que la fantasía de la mátrix se mantenga; una vez se interrumpe esta simbiosis, la realidad golpea a las figuras con toda la crudeza de su existencia

El amalgamamiento entre sujeto y máquina representa, de esta forma, una constante que desafía ya no la frontera entre lo real y lo fantástico, mas los mismos límites de la figura humana, su entidad e integridad. El concepto de lo humano que de esto se perfila evoca las nociones de complemento, de prótesis que integra la plenitud de la entidad corporal humana, convirtiéndola en apta para la supervivencia en un ambiente que ha devenido en hostil para su existencia.

En el caso de *Titane*, la función prostética de las placas de titanio no solo encuentra una repercusión en la vertiente visual, esto es, en las más que manifiestas cicatrices que la operación ha dejado en la cabeza de Alexia, más concretamente en la cercanía al orificio de su oreja, un significativo visual que no deja de remarcar constantemente en la trama, gracias a los diversos planos y tomas, en los que la directora resalta la importancia de estos vestigios. Este síntoma sirve de prefiguración de una posterior y más letal apertura en la integridad corporal de la protagonista; por esta herida empieza a penetrar lo fantástico, extraño, la ontología alterna, no solo en el cuerpo de la figura principal, pero también en el tejido narrativo de la película. El cambio que esta intervención produce en ella también comprende un plano semántico, puesto que parece afectar su modo de comportarse, desenvolverse y desarrollarse en el mundo que habita. Alexia es extraña, hasta rara, se podría decir, la forma de interactuar con su entorno dista de adaptarse a las normas que se podrían considerar como pertenecientes al campo simbólico de la cortesía entre individuos; sin mencionar la deficiente relación con su padre, un médico que, en buena medida, aunque expresado de soslayo, es responsable del accidente automovilístico que desemboca en la operación y el titanio para Alexia. Toda esta situación de conflicto personal y familiar, que profundiza en la condición de alteridad de la figura principal, se viene a potencializar por el hecho de que es también una asesina en serie, que mata a todos aquellos con quien entabla una relación afectiva, incluyendo, finalmente a sus padres. Aquí una vez más, el orificio cercano a la oreja vuelve a cobrar importancia, puesto que se convierte en el soporte visual, por el que Alexia ejecuta a sus víctimas, al introducir un artefacto puntiagudo por este lugar; la importancia de esta imagen es, por ende, condensada mediante el recurso a la isotopía del orificio de la oreja.



(**Imgs. 6–8:** *TITANE* (2021): Alexia/Adrien mostrando la cicatriz/orificio, punto de unión físico a la máquina.)

Así, pues, el signo de la diferencia, de lo extraño, se instaure por triplicado en el significante de Alexia, puesto que no solo es diferente debido a su apariencia física, sino que es un individuo que podría contarse dentro del espectro de lo antisocial, además de representar un latente peligro para la comunidad.

Por otra parte, Alexia parece haber perfeccionado una de las facultades biológicas más fundamentales de los miembros de la especie humana, máxime de aquellos de género femenino, esto es, el de la concepción y reproducción. La protagonista tiene la facultad de concebir vida a partir de la cópula con máquinas, particularmente con coches, un hecho que se expone en una secuencia ambivalente que muestra el acto sexual de una forma bastante explícita, aunque «clean» si se quiere, ya que el único partícipe sintiente, el único cuerpo exitable en esta unión, debería ser, *a priori*, el de Alexia. Ahora bien, Paul B. Preciado introduce en su escrito, *Testo Yonki* (2008), un concepto que serviría como marco teórico para este nuevo tipo de relación para-sexual entre humano y máquina, entre sujeto y objeto, recogida en el término “*potentia gaudendi*”¹⁵. Éste define la fuerza orgásmica que potencialmente atraviesa cualquier cuerpo u objeto para experimentar excitación, una medida que

[S]e trata de la potencia (actual o virtual) de excitación (total) de un cuerpo. Esta potencia es una capacidad indeterminada, no tiene género, no es ni femenina ni masculina, ni humana ni animal, ni animada ni inanimada, no se dirige primariamente a lo femenino ni a lo masculino, no conoce la diferencia entre heterosexualidad y homosexualidad, no diferencia entre el objeto y el sujeto, no sabe tampoco la diferencia entre ser excitado, excitar o excitarse-con.¹⁶

Preciado entiende que la “*potentia gaudendi*” se estiliza como el *analogon* contemporáneo a la fuerza de trabajo en el sistema capitalista fordista, una medida que mensura la capacidad de un cuerpo para investirse en el aparato de producción del capital post-fordista, caracterizado por la desmaterialización de los mecanismos de generación y acumulación de riqueza en la actualidad. Así, cuando en el capitalismo industrial y de consumo, la fuerza de trabajo de los sujetos representaba la base para el sostenimiento de la estructura que garantizaba la producción de bienes y objetos de consumo, la digitalización y virtualización de los medios de creación de capital aboca a los cuerpos a investirse de otra forma en el sistema de producción; según Preciado, esto se canaliza mediante la fuerza

15 Paul B. Preciado: *Testo Yonki*, Madrid 2008, pp. 38–44.

16 Ídem. p. 38.

orgásmica, que mantiene no solo a los sujetos, pero también a la sobreproducción de elementos inanimados, integrados en sus métodos operativos. Esto conlleva una suerte de desplazamiento, de lo material hacia el ámbito del signo, de todo el orden simbólico capitalista, el cual rige la mayoría de los aspectos de la cotidianidad de los individuos, puesto que la energía adherida a la fuerza de trabajo, que otrora resultaba en la generación de objetos tangibles, materiales, que entraban en las vías de circulación de las operaciones comerciales, pasa a perfilarse en una especie de acto solitario y masturbatorio que traduce la energía, la fuerza investida, en una transacción de intercambio casi intangible, mediado por un contingente de dispositivos que aleja a los sujetos de su percepción física. El concepto de cuerpo que se desprende de estas reflexiones es descrito por Preciado como un

[C]uerpo polisexual vivo [que] es el sustrato de la fuerza orgásmica. Este cuerpo no se reduce a un cuerpo pre-discursivo, ni tiene sus límites en la envoltura carnal que la piel bordea. Esta vida no puede entenderse como un sustrato biológico fuera de los entramados de producción y cultivo propios de la tecnología. Este cuerpo es una entidad tecnoviva multiconectada que incorpora tecnología. Ni organismo, ni máquina: tecnocuerpo.¹⁷

Así, su tecnocuerpo, capaz de entrar en el flujo de potencias y fuerzas que le permiten interconectarse orgásmicamente con objetos, tales cuales los coches, se perfila como un eslabón más de la cadena rizomática que diluye las fronteras entre cuerpos y máquinas, organismos y sistemas, sujetos y objetos, carne y metal.

Esta unión, empero, ya no tiene como objetivo la entrada de los sujetos en una ficción que se sobrepone a la asquerosa e insoportable realidad; tampoco se somete a una dinámica de dominación de un escenario, en donde la humanidad ha perdido su soberanía y autonomía frente a una súper-inteligencia artificial, ambos casos profusamente investigados en la trilogía de *The Matrix*, todo lo contrario, la modelación de los tecnocuerpos, el híbrido de Alexia y el de las máquinas con las que copula, resulta ser productiva, puesto que la protagonista queda embarazada.

17 Ídem. p. 39.



(Imgs. 9–10: *TITANE* (2021): Momentos de amalgamiento y fusión del cuerpo de Alexia/Adrien con la máquina.)

V.

Este hecho se instituye como cúspide y más llamativo elemento de lo fantástico en la trama, al operar estéticamente bajo la imagen de la grieta; aquellas que se van abriendo paulatinamente en el vientre de la protagonista, ínterin su embarazo progresa. Mientras que huye de las investigaciones policiales, derivadas de los asesinatos que cometió, Alexia se hace pasar por el hijo perdido, Adrien, del jefe de bomberos, Vincent Legrand (Vincent Lindon), de un pueblo en la Francia rural. La trama

toma un giro aún más extraño si se quiere, pues el tecnocuerpo de Alexia se ve sometido a una suerte de transformismo, transfiguración, esta vez diluyendo la frontera entre los signos manifiestos de género, al adoptar la apariencia de un chico joven. Según parece, esta farsa es una ficción que ni Vincent, ni sus compañeros del cuerpo de bomberos se terminan por creer, y el evidente avance en el estado de embarazo de Alexia no hace más que complicar toda la situación; tanto en su vida de chica, bailarina erótica en ferias de coches, como de chico, hijo de un bombero adicto a los esteroides, Alexia es un evento extraño para su entorno, adherido, mas no integrado, en un contexto que le es, en todos los casos, ajeno.

Aún más así, cuando en su tecnocuerpo, Alexia engendra una vida que poco a poco va consumiendo la suya, una semilla que deja prefigurar una potencial amenaza para el mundo exterior, mediante el constante recurso a la exposición visual de las grietas y el daño que ésta causa sobre el cuerpo de su portadora. Este desgarrar en la integridad corporal de Alexia deja entrever una imagen brillante y metálica, una bola que quiere abrirse camino, mismo desentrañando el vientre que lo porta, y esto, en tal magnitud, que resulta imposible para la audiencia hacerse una idea de la creatura que verá cuando este ser haya finalmente sido parido.

Es evidente aquí la influencia de un clásico de la ciencia ficción y del terror, a saber, *Alien* (1979), de Ridley Scott, especialmente en el lugar común que se refiere a la potencial amenaza que comprende la reproducción de una bestia abominable, mediante su unión, forzada o no, con la línea humana. Esta vertiente de lo fantástico tiene un momento intertextual en el trabajo de autores de entre-siglos como Howard Phillips Lovecraft, quien remarcablemente se dedicó a reflexionar en su literatura sobre la aparición de oscuras y bestiales presencias en una realidad identificable por el lector. Esta intrusión se desarrolla, en la mayoría de los casos, de forma paulatina, y el peligro que de ella se desprende es percibido, más bien, como latente por los miembros del orden simbólico establecido; para la sociedad en la que Lovecraft escribe, la latencia de la amenaza puede ser sujeta a diversas interpretaciones, bien cuando cabe convenir en que parece concentrarse en un desafío para los estatutos de las clases medias, cuyo proceso de afianzamiento estaba en pleno apogeo en el periodo de entre-siglos.

Alexia, a su vez, parece solo representar un peligro para las estructuras, digamos, tradicionales de su entorno, al asesinar a aquellos con quien entabla un lazo afectivo, incluido su núcleo familiar. El personaje se desprende de los estamentos que han articulado el aparato social y simbólico

de las sociedades burguesas, casi desde mediados del siglo XIX. Estas líneas no son el lugar para efectuar una profundización en el análisis de los planteamientos ideológicos que circundan este núcleo narrativo; sin embargo, cabe poner en relieve el hecho que es justamente en el ambiente de su huida, allí donde vive con el jefe de bomberos que la toma por su hijo perdido, en donde logra establecer un vínculo afectivo estable, justamente con una persona que resulta requerir de la intervención prostética de las inyecciones de testosterona para asegurarse su supervivencia. De esta manera, el contexto desestructurado que rodea a Vincent, cabeza de un cuerpo de bomberos, quien simbólicamente requiere de un falo prostético para sobrevivir, representa el único espacio donde la alteridad, visual y metafísica, si se quiere, de Alexia alcanza a asentarse y es tolerada de una forma más o menos exitosa. Este hecho alcanza su momento de paroxismo cuando el embarazo de Alexia es imposible de esconder, y toda la ficción que envuelve a su tecnocuerpo, se convierte en insostenible, una secuencia que culmina con Vincent ayudándola a traer al bebé al mundo. Un bebé, éste, que metafóricamente lleva incrustado en su médula espinal la marca de la alteridad, de la aparentemente fructuosa unión entre máquina y humano, entre carne y metal



(**Img. 11:** TITANE (2021): Espina dorsal “metalizada” del hijo de Alexia/Adrien.).

La narrativa de la película despliega una visión positiva sobre uno de los grandes sueños clasicistas y formalistas de la humanidad, que se deja intuir con una relación de paranomasia, presente en el título de la película, *Titane*. En el plano denotativo se encuentra la clara alusión al elemento metálico que, a su vez, connotativamente, vertebra y expone la naturaleza extraña, alterna, de los cuerpos que lo llevan. Empero, también demuestra una relación connotativa de paranomasia con aquellos seres mitológicos, hijos de la tierra (Gaia) y del cielo (Urano), quienes se encuentran en la base toda la saga del Olimpo griego, los *titans*. La supremacía de estos seres ha inspirado movimientos ideológicos y artísticos desde bien temprano en la era cristiana, piénsese tan solo en la identificación pictórica con los dioses mitológicos que se popularizaría desde el Renacimiento y que también encontraría resonancia en el arte del clasicismo de tiempos del absolutismo. Tras el advenimiento de la modernidad, el motivo de la perfectibilidad humana encontrará en la figura de la fusión del hombre con la máquina un recurrente principio trabajado por movimientos como el futurismo italiano, pero también por el cubo-futurismo ruso, en donde se vería puesto en relación con connotaciones referentes al perfeccionamiento, a la mejor adecuación de los sujetos al servicio de una ideología determinada.

VI.

El híbrido que se esboza en *Titane*, empero, no opera bajo los códigos de su buen desempeño en un sistema perfecto; todo lo contrario, se perfila como un cuerpo en estado de precariedad que actúa en un entorno igualmente imperfecto. Los relatos utópicos han desaparecido y de sus ruinas emergen narrativas distópicas que constituyen un reflejo de la percepción de la audiencia de la realidad. A diferencia de lo sucedido con los contenidos fantásticos literarios que, desde finales del siglo XIX y hasta mediados del siglo XX, se perfilaban como alternos a los movimientos literarios imperantes en aquel entonces, más cercanos a la tradición realista, en los tiempos que corren, la tarea mimética de la literatura o de cualquier otro medio que sirva para crear y articular narraciones y narrativas, está bastante alejado de este imperativo. Es por ello, que el género fantástico, actualmente, puede conocer dificultades a la hora de verse sometido a un ejercicio de estructuración, del modo que Todorov y Vax lo hicieron con el corpus de entreguerras. Ya algunas propuestas periféricas, tales

cuales las elaboradas por los latinoamericanos a mediados del siglo XX, son consideradas por algunos críticos, Chanady¹⁸ y Durst¹⁹ entre ellos, como complejas a la hora de encuadrarlas en una macroestructura que advierta claras fronteras entre los textos, sus características y dinámicas de exposición, sobre todo en lo que comprende a la presencia de lo fantástico en los textos.

En el caso del medio audiovisual, y especialmente del objeto que compete a este artículo, parámetros correspondientes al encuentro en un mismo entorno narrativo de dos códigos, uno que se caracterice por la articulación mimética de una de las dimensiones, y otro, con una naturaleza alterna, diversa y potencialmente conflictiva, tendrían que ser revisados y extendidos, a modo que pudiesen ser aplicables a este tipo de artefactos. Lo fantástico, en estos casos, se declina, más bien, mediante la aparición y presencia de singulares elementos estéticos, significantes visuales, que abran grietas y brechas en la textura de la narración, en el tejido del texto; en otras palabras, no se podría hablar de dos ontologías antinómicas, mas de penetraciones esporádicas, de permeabilidad. En *Titane*, este mecanismo metafórico conoce un manejo sobresaliente, cuyo simbolismo sobrepasa la misma función de soporte del argumento narrativo en la película, al poder ser entendido como un soporte de emisión y modulación de discursos extra-narrativos circundantes: piénsese, tan solo, en la cuestión de las fronteras de los cuerpos, la misma definición de cuerpo, la desarticulación de las jerarquías, la concepción rizomática del hecho social, la relación entre sujetos y objetos y las estipulaciones que rigen esta relación.

Bibliografía

- ALAZRAKI, Jaime: En busca del unicornio. Los cuentos de Julio Cortázar. Wlementos para una poética de lo neofantástico, Madrid 1983.
- CAILLOIS, Roger: "En busca de lo fantástico en el arte", en: Diálogos. Artes, Letras, Ciencias humanas 1 (1956), N. 1, pp. 5–6.
- CHANADY, Amaryll Beatrice: *Magical Realism and the Fantastic: Resolved versus Unresolved Antinomy*, Londres 1985.
- DESPENDES, Virginie: *Vernon Subutex*, París 2015–2017.

18 Amaryll Beatrice Chanady: *Magical Realism and the Fantastic: Resolved versus Unresolved Antinomy*, Londres 1985.

19 Uwe Durst: *Theorie der phantastischen Literatur*, Tübingen 2001.

- DE TORO, Alejandro: “Überlegungen zur Textsorte ‘Fantastik’ oder Borges und die Negation des Fantastischen. Rhizomatische Simulation, ‘dirigierter Zufall’ und semiotisches Skandalon”, en: Schenkel, Elmar/Schwarz, Wolfgang F./Stockinger, Ludwig et al (eds.): *Die magische Schreibmaschine. Aufsätze zur Tradition des Phantastischen in der Literatur*, Fráncfort del Meno 1998, pp. 11–74.
- DELEUZE, Gilles/GUATTARI, Félix: *El Antiedipo. Capitalismo y esquizofrenia*, Barcelona 1972.
- DUCOURNAU, Julia: *Titane*, Francia 2021.
- DURST, Uwe: *Theorie der phantastischen Literatur*, Tübingen 2001.
- GARCÍA SIMÓN, Licet: “Breve panorama del discurso teórico sobre el género fantástico”, en: *Nomenclatura: aproximaciones a los estudios hispánicos* 6 (2018), DOI: <https://doi.org/10.13023/naeh.2018.02> (20.04.2022).
- HARAWAY, Donna: *A Cyborg Manifesto*, Minneapolis 1984.
- KAFKA, Franz: *La metamorfosis*, Madrid 2011 [1915].
- LACAN, Jacques: “Le stade du miroir”, en: ídem: *Ecrits I*, París 1966, pp. 89–97.
- PRECIADO, Paul B.: *Testo Yonqui*, Madrid 2008.
- ROAS, David: *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*, Madrid 2011.
- SCOTT, Ridley: *Blade Runner*, EE.UU.1988.
- SILVA CAMARANI, Ana Luiza: *A literatura Fantástica. Caminhos teóricos*, San Paulo 2014.
- TODOROV, Tzvetan: *Introduction à la littérature fantastique*, París 1970.
- VAX, Louis: *Arte y literatura fantásticas*, Buenos Aires 1965.
- WACHOWSKI, Lana/WACHOWSKI, Lilly: *The Matrix*, EE.UU.1999–2003.

