

tsantsa
REVISTA DE INVESTIGACIONES ARTÍSTICAS

UCUENCA

FACULTAD
DE ARTES/
UNIVERSIDAD DE CUENCA

Nº14 Diciembre de 2023

Consideraciones para una estética monstruosa en el horror corporal de Julia Ducournau: un análisis desde la otredad y la subversión

Considerations for a monstrous aesthetic in Julia Ducournau's body horror: an analysis of otherness and subversion¹

MÓNICA SÁNCHEZ TIERRASECA

Universidad de Castilla-La Mancha (España)
monica.stierraseca@uclm.es

Recibido: 1 de julio de 2023
Aceptado: 20 de noviembre de 2023

105

RESUMEN:

Este análisis se centra en la obra cinematográfica de la directora y guionista francesa Julia Ducournau y su representación de la otredad y la subversión a través de la monstruosidad. Empleando una metodología cualitativa, se destacan las características que presentan los personajes de sus películas, como el enfoque en la representación de lo monstruoso como metáfora, personificado en seres inadaptados que buscan, de distintas maneras, encajar en la sociedad a pesar de sus diferencias. Asimismo, se enfatiza el uso imágenes gráficas y grotescas del cuerpo humano para mostrar el horror corporal y la intención de establecer una conexión con la otredad desafiando los ideales estéticos convencionales. Todo ello, aunado a la amalgama de elementos de terror, drama o ficción que combina en su obra, convierte al cine de Ducournau en una experiencia distintiva sumándose a la invitación para reflexionar sobre la existencia de una estética monstruosa.

PALABRAS CLAVE: cine, otredad, subversión, monstruosidad, horror corporal.

ABSTRACT:

This analysis is focused on the cinematic work of French director and screenwriter Julia Ducournau and her representation of otherness and subversion through monstrousness. By employing a qualitative methodology, it highlights the features presented by the characters in her films, such as the emphasis on the representation of the monstrous as a metaphor, personified in misfits who seek to fit into society –in several ways–, despite their differences. Furthermore, there is an effort to use graphic and grotesque images of the

¹ Este trabajo de investigación forma parte de un proyecto desarrollado mediante la concesión de una ayuda a contratos predoctorales para personal investigador en formación en el marco del Plan Propio de I+D+i de la Universidad de Castilla-La Mancha, cofinanciada por el Fondo Social Europeo Plus (FSE+), y con una duración de cuatro años (2022-26).

human body to show body horror and the intention to establish a connection with otherness in order to defy conventional aesthetic ideals. All of this, added to the mixture of horror, drama and fiction elements that she combines in her work, makes Ducournau's films a distinctive experience, as well as an invitation to reflect on the existence of a monstrous aesthetic.

KEYWORDS: cinema, otherness, subversión, monstrousness, body horror.

* * * * *

1. Introducción

El panorama cinematográfico contemporáneo, con un especial impulso en la última década, ha experimentado una notable transformación inducida, en gran medida, por la emergencia de nuevos talentos que han desafiado audazmente las convenciones establecidas. Este duelo con la normatividad viene dado por múltiples factores que se han ido cultivando en la mentalidad artística occidental gracias a diversas medidas políticas y culturales que han permitido difundir discursos desligados de lo tradicionalmente aceptado por la sociedad, pero, sobre todo, por la perseverancia de los defensores de unos valores más inclusivos. Entre ellos, un grupo de cineastas visionarios o aventurados ha logrado redefinir la narrativa y la estética cinematográfica, generando un profundo impacto en la industria del cine y cautivando, a la vez que sobrecogiendo, a audiencias de todo el mundo.

Favoreciendo a este fenómeno la democratización de la tecnología ha desempeñado un papel crucial al permitir que cineastas independientes y emergentes puedan dar forma a ideas más creativas en sus películas con presupuestos modestos. Frente al modelo tradicional, hoy día “hacer cine” ya no es sinónimo de un desembolso de elevadas sumas de dinero y pasar por productoras o distribuidoras cinematográficas ya no se hace obligatorio (Alves, 2012, p. 120). Esta condición ha allanado el camino para una variedad de géneros y enfoques que anteriormente se hubiesen considerado arriesgados o no habrían tenido un desarrollo comercial.

Una característica notable de esta nueva ola de cineastas es su posición a favor de la diversidad y la representación. En los últimos años se han ido alzando voces que anteriormente estaban marginadas o subrepresentadas en la gran pantalla, lo que ha desembocado en una mayor inclusión de perspectivas culturales, étnicas y de género que suscitan tanto interés como controversia. Esta apertura a diferentes experiencias y puntos de vista ha enriquecido enormemente la paleta cinematográfica, generando historias más auténticas y relevantes que resuenan con una audiencia global cada vez más diversa. La exploración de nuevas técnicas visuales y narrativas también ha sido una característica destacada de este movimiento. Desde el uso innovador de la cinematografía digital y la realidad virtual hasta la incorporación de elementos de animación y efectos especiales de vanguardia, estos cineastas han abrazado la experimentación técnica para crear experiencias cautivadoras y visualmente mucho más impactantes.

En este contexto, Julia Ducournau (1983–) se alza como una destacada figura en ascenso dentro de la escena cinematográfica francesa e internacional. A pesar de su reciente incursión en el mundo del cine, su habilidad para explorar los confines de la psicología y el cuerpo humanos ha dejado una impronta en la industria del cine que manifiesta su contribución al fenómeno referido. A lo largo de este estudio, examinaremos la trayectoria de Julia Ducournau centrándonos en las características de los personajes que crea en sus películas desde una perspectiva que otorga especial relevancia a las nociones de otredad y subversión. A este respecto la configuración

corporal de sus protagonistas interviene con una labor primordial en cuanto que la directora francesa confiesa que “me encanta hablar sobre los cuerpos porque creo que a través de la experiencia de los cuerpos somos todos iguales” (Yáñez, 2021, p. 14). En ellos se encuentra, por ende, un mecanismo capaz de generar un vínculo empático con la audiencia, el engranaje de la cadena de ideas que separan al espectador pasivo del activo, encontrando en los cuerpos recodificados de Ducournau un espacio para la reflexión sobre nosotros mismos.

El principal cometido de este trabajo consiste en generar una investigación que sirva como síntesis explicativa de algunas cuestiones relativas a la monstruosidad, brindando una visión comprensiva de la perspectiva de esta directora, así como de su contribución a la vanguardia cinematográfica. Para ello se propone una metodología cualitativa que nos permita estudiar las cualidades del fenómeno que nos concierne a través del análisis de la filmografía de Julia Ducournau. Las obras que componen la muestra de este estudio son el cortometraje *Junior* (2011) y los largometrajes *Raw* (Grave, 2016) y *Titane* (2021), de los cuales es tanto guionista como directora. Aunque Ducournau ha colaborado en otros proyectos², como en la serie de televisión estadounidense *Servant* (2019-2023) –dirigida por Tony Basgallop y producida por M. Night Shyamalan–, se considera que no ha tenido una diligencia lo suficientemente autónoma como para delimitar en ellos los elementos que se analizan aquí. Asimismo, su película *Mange* de 2016, codirigida y coescrita con Virgile Bramly, fue pensada desde su origen con un propósito televisivo, motivo por el que difiere de su estética habitual. Aun así, cabe mencionar que el telefilme pone de relieve preocupaciones sociales como el acoso escolar o los trastornos alimenticios con un punto de vista original que, de algún modo, sí encaja en su implicación con dar visibilidad a temas que todavía necesitan ser profundizados.

2. Estado del arte

Pese a su reciente incursión en el campo cinematográfico, la disposición de Julia Ducournau para explorar nuevas fronteras artísticas y su particular modo de hacerlo, ha llamado la atención de los académicos ofreciendo diversas interpretaciones en torno a las ideas que rodean su narrativa. Entre estas investigaciones se observa un especial interés por dos aspectos principalmente. Por un lado, la identidad y la exploración sexual y de género son temas evidentes con los que la directora juega libremente, lo que ha generado una línea de estudios con aportaciones a las teorías de género, como la de Àngel Quintana, que se posiciona afirmando que el último título de la francesa “interioriza el espíritu de su época para convertirse en una parábola sobre un presente en el que los conceptos de identidad, filiación, género y la idea de representación del cuerpo han ocupado el epicentro del debate público” (2021, p. 14). Asimismo, Amanda Cataldo en *Return to the Radical: Redefining Queer Representation in Julia Ducournau's Raw (2016)*, se enfoca en el segundo largometraje dirigido por Ducournau argumentando la tesis de que *Raw* desafía las percepciones tradicionales de la identidad *queer* abrazando la diferencia disruptiva, lo que revela las posibilidades utópicas de la representación *queer* en el género de terror con una redefinición drástica que mira hacia el futuro: “Las historias queer no pueden ceñirse a los mismos moldes y contornos del cine convencional. Deben transgredir, reinventar activamente, labrarse su propio espacio mediante una redefinición desafiante de todo lo que es familiar, cómodo, moral y

² En 2016 Julia Ducournau fue consultora de guion en la película *A Taste of Ink (Compte tes blessures)*, un drama con el que debutaría el director Morgan Simon en el Festival Internacional de Cine de San Sebastián recibiendo una mención especial. También, en la serie de terror mencionada, *Servant*, Julia Ducournau dirigió los dos primeros capítulos de la segunda temporada, “Doll” y “Spaceman”, estrenados respectivamente el 15 y el 22 de enero de 2021.

convencional”³ (2021, p. 40). En este aspecto no hay duda de que la directora concede al espectro LGTBIQ+ una notoriedad que puede ser relevante para el devenir de un cine todavía en ciernes.

Por otro lado, como la propia Ducournau declara en las entrevistas donde ha participado hasta ahora, los cuerpos y las pieles han sido de su interés desde la infancia, al igual que la feminidad, debido a las profesiones de sus padres (Vicente, 2021). No obstante, el modo que tiene de indagar en los límites y las posibilidades de la carne humana también ha suscitado un interés académico. La antropofagia y el devenir-animal –entendido como una travesía constante entre lo humano y lo animal– son, de hecho, elementos de su filmografía que estudia Tomás Gomariz y que le permiten a la directora problematizar el vínculo sacrificial que se establece con la otredad trasladando la voracidad carnívora tradicionalmente asociada a la masculinidad a un personaje femenino en *Raw* (2022, p. 19), probablemente la película de Julia Ducournau con más bibliografía hasta la fecha. El trabajo sugiere una lectura de la obra destacando cómo los límites existentes entre lo que se adscribe a la categoría de humano y lo externo a ella. Aunque como se examina también en *Growing pains: body horror and self-acceptance in the films of Julia Ducournau*, las perspectivas insólitas sobre el cuerpo no se encuentran únicamente en *Raw*, sino que toda su carrera cinematográfica se concibe armónicamente como un relato holístico de búsqueda de la autoaceptación a través del horror corporal (Garrett, 2022).

3. Un breve discurso estético para el monstruo

Por más de un siglo, el monstruo ha encarnado un intrigante punto de estudio en la cinematografía, atravesando diversas transformaciones tanto en su representación estética como en su complejidad psicológica. Esta evolución de la figura monstruosa en el cine no solo refleja cambios artísticos, sino también las fluctuaciones de las percepciones sociales y culturales a lo largo del tiempo. Ese portento grotesco y bestial al que estamos –o estábamos– acostumbrados,

“que es fruto de malformaciones congénitas y que ha sido siempre uno de los grandes referentes en las creaciones literarias clásicas sobre teratología, lo sigue siendo en la literatura moderna; pero, ya no es tanto terror o repulsión lo que provoca su presencia, cuanto compasión y lástima” (Calleja, 2005, p. 83).

La génesis del cine, muy ligada a la literatura, presentó a este personaje como una entidad grotesca y bestial, una personificación de lo desconocido y a menudo aterrador. Es así que la afirmación anterior puede extrapolarse al recorrido histórico del cine que, si en una primera etapa trató de recrear en la pantalla al monstruo más arraigado en el imaginario colectivo adaptando sus ejemplos mejor conocidos como las leyendas populares o la literatura con historias como *Frankenstein* (1818) de Mary Shelley y *El extraño caso del doctor Jekyll y el señor Hyde* (1886) de Robert Louis Stevenson, en la actualidad estos seres multiplican sus posibilidades. Ambos relatos exploraron los límites éticos y científicos cuestionando la responsabilidad humana en la creación de seres antinaturales. Sin embargo, a medida que el cine vaya progresando y madurando como género artístico, el monstruo también irá adquiriendo capas de significado y complejidad.

La naturaleza camaleónica de estas criaturas en la pantalla grande recoge aspectos de la cultura popular que a menudo bordean la línea entre la ficción y la realidad. En la mayoría de las tradiciones culturales occidentales, el monstruo ha servido como manifestación de aquello que es diferente, extraño o difícil de comprender. La literatura y el cine, por su parte, han sido elementos

³ “Queer stories cannot adhere to the same mould and contours of mainstream cinema. They must transgress, actively redefine, carve out their own space through a defiant redefinition of all that is familiar, comfortable, moral and convention”. Traducción de la autora del artículo.

canalizadores de gran importancia en la perpetuación de estos estereotipos, ofreciendo representaciones que resuenan en la *psique* colectiva. Películas como *Nosferatu (Nosferatu, eine Symphonie des Grauens, 1922)*, de F.W. Murnau, sirven de ejemplo al tomar, en este caso, la figura literaria del conde Drácula de Bram Stoker (*Drácula, 1897*) para retratar al vampiro como una figura demoníaca y aterradora, reflejando los temores de la sociedad hacia lo desconocido (Skal, 1993).

Pero la renovación de los tópicos que se consideran sobreexplotados, aunada a las tendencias más recientes, configura en el cine un espacio idóneo para la formación de nuevos conceptos sobre la noción del monstruo hasta el punto en que “la industria cinematográfica posee ya sus propias creaciones. Y con ellas, es capaz de dar la vuelta los planteamientos originales y hacer monstruos de nosotros mismos” (Calleja, 2005, p. 103). En este contexto, la evolución técnica, los avances médicos o el paso del tiempo y la alteración de los espacios físicos ejercen un peso irremediable sobre el hombre posmoderno y postindustrial en busca de una nueva identidad que presenta el cine contemporáneo (Román, 2004, p. 20). La gran diferencia de ahora es que esta identidad no siempre se ajusta a los preceptos sociales, ni éticos, ni estéticos. A tal desarrollo llamamos “discurso” y servirá para fundamentar los procesos de cambio por los que ha pasado esta figura en calidad de personaje cinematográfico.

El cine contemporáneo y actual está empezando a subvertir las nociones tradicionales, optando por retratar al monstruo ya no como un simple antagonista, sino como un personaje complejo que es producto y reflejo de una sociedad que lucha por definir lo que es “normal”. Por un lado, dicha figura todavía pertenece a nuestra construcción social, fascina al ser humano al mismo tiempo que produce repulsión, sigue grabado en la memoria colectiva, se filtra entre las diversas culturas, se multiplica y se transforma llegando a confundirse con la realidad y generando su exclusión de la vida social (Courtine, Corbin & Vigarello, 2006; Trías, 1985). Por otro lado, si tradicionalmente había estado estrechamente vinculado al miedo y el rechazo, no es menos cierto que cada vez existen más intentos por parte de los artistas de revertir esa analogía para dar lugar a nuevas experiencias cinematográficas y cuestionar la construcción de las categorías de normalidad y anormalidad. El monstruo también es capaz de explorar la naturaleza humana como contraste con la crueldad del ser humano y la supuesta maldad de las criaturas deformes, fantásticas o procedentes de otras culturas y mundos lejanos –como vemos en la cinematografía de Guillermo del Toro con títulos como *El laberinto del fauno (2006)* o *La forma del agua (The Shape of Water, 2017)*–. Inserta en esta apreciación, aunque con un itinerario más emparejado a la ficción del horror corporal, se encuentra la obra de Julia Ducournau, cuya trayectoria en el cine se caracteriza por su enfoque hacia una estética monstruosa que desafía las convenciones cinematográficas tradicionales. Su obra incita a plantear una pregunta que asola al pensamiento más actual de la gran pantalla: ¿es posible empatizar con el monstruo?

4. Una estética monstruosa en el cine de Julia Ducournau

Para Julia Ducournau la palabra “monstruo” no tiene una acepción peyorativa, como la ha tenido en su uso histórico o como sí que la tiene para la mayoría de las personas. La monstruosidad es, en sus propias palabras, “una de las experiencias más universales que existen”, afirmando que, además, que ella también se ha sentido un monstruo en muchos aspectos muchas veces, ya que, en la cotidianidad “es imposible sentirse siempre en consonancia con la norma social, estar donde se supone que tienes que estar a tu edad” (Vicente, 2021).

Al referirnos a una estética monstruosa debemos puntualizar que el propio término constituye un oxímoron. Con la unión de dos conceptos aparentemente opuestos, la contemplación del monstruo desafía las normas y expectativas convencionales, llevando al público a confrontar lo desconocido, lo perturbador y lo inquietante. Aunque la monstruosidad puede variar según el contexto cultural y temporal, existen ciertas características comunes que definen la estética monstruosa en sus múltiples manifestaciones y que consiguientemente hacen al monstruo *más monstruo* cuanto más se acerque a su canon –que es, al mismo tiempo, lo opuesto al canon: un *anti-canon*–.

Si se busca la categorización de una estética monstruosa en la obra de Julia Ducournau, se encuentra un canon de contemplación en lo abyecto, lo antinatural, lo anormal y lo amoral en términos foucaultianos⁴ (Foucault, 2007 [1999]), así como en lo *históricamente feo* o grotesco (Eco, 2007). El terror corporal de Ducournau no busca despertar la emoción tradicional del terror, sino que se enfoca en la representación de la crueldad en un devenir de su monstruosidad intrínseca. Mientras que en los años sesenta lo monstruoso constituía un paradigma para obras artísticas que exploraban dimensiones psicológicas o sociales impensables para los modelos de cine de corte más clásico, este paradigma parece haber sido reemplazado en la actualidad por una “estética de la crueldad” fácilmente identificable en el cine europeo (Caldera, 2021, p. 126), como también lo hace en la filmografía de Julia Ducournau. En el caso del horror corporal esto se traduce en una inevitable condición de las acciones y el cuerpo abyectos del personaje, así como en el conjunto de alteraciones disruptivas que utiliza en todos los aspectos.

4.1. El monstruo como metáfora

En el análisis de la obra de Ducournau se vuelve imperativo considerar algunas de las perspectivas teóricas que cimentan su enfoque sobre la representación del monstruo. En primer lugar, la cinematografía de la directora francesa alude en gran parte a los deseos reprimidos de sus personajes. En *Junior* (2011) lo vemos en la encrucijada que mantiene Justine/Junior (Garance Marillier) consigo misma, entre el anhelo de formar parte del grupo de adolescentes populares, que destacan por su físico normativo, o continuar siendo una *freak* expuesta por su vulgaridad y una apariencia ordinaria. Si bien se muestra a la joven Junior disgustada al sentirse desplazada en determinados momentos, según avanza la historia las fronteras entre la belleza y la fealdad se irán disipando. De tal manera, la metamorfosis de la joven simboliza los estigmas asociados a la pubertad femenina mediante una perversa inversión de los conceptos. Cuanto más muda su piel, más cerca se encuentra de la belleza normativa estipulada en su comunidad, siendo además un proceso biológico que se reserva para la intimidad.

Como una ramificación de esta dicotomía, en *Raw* (2016) Julia Ducournau indaga sobre el despertar sexual, el canibalismo simbólico o la búsqueda de la identidad propia retratando a las protagonistas, Justine (Garance Marillier) y su hermana mayor Alexia (Ella Rumpf), de manera ambigua, desafiando las nociones de lo bueno figurado en lo humano y lo malo que encarna lo animal. En este caso, las hermanas simbolizan temperamentos opuestos. Inicialmente Justine no

⁴ En la clase del 29 de enero de 1975 impartida durante la cátedra de “Historia de los sistemas de pensamiento” en el Collège de France, Michel Foucault diría: “Creo entonces que hasta el siglo XVII o XVIII podría decirse que la monstruosidad, la monstruosidad como manifestación natural de la contranaturalidad, llevaba en sí misma un indicio de criminalidad. En el nivel de las reglas de las especies naturales y el de las distinciones de esas especies, el individuo monstruoso siempre se refería, si no sistemáticamente, sí al menos virtualmente, a una criminalidad posible. Luego, a partir del siglo XIX, vamos a ver que la relación se invierte [...]. Cualquier criminal, después de todo, bien podría ser un monstruo, así como antaño el monstruo tenía una posibilidad de ser un criminal” (2007 [1999], p. 83).

consigue controlar sus impulsos, que le hacen ingerir el dedo de Alexia tras un accidente doméstico. Más adelante, es la hermana pequeña quien se esfuerza por dominar su instinto antropófago tras mantener relaciones íntimas con Adrien, mientras que la mayor no lo consigue y finalmente termina con la vida de este, por lo que es encarcelada.

También, en *Titane* (2021), el personaje principal es arrojado al mundo en una disputa continua entre los opuestos: vida-muerte, feminidad-masculinidad, persona-máquina, humanidad-monstruosidad. Desde el momento en que Alexia (Agathe Rousselle) sufre el accidente de tráfico que le obliga a crecer con un implante de titanio en el cráneo [Figura 1], lo que vemos del personaje es una transformación irremisible hacia la monstruosidad. En el instante en el que la protagonista se cruza con la posibilidad de la muerte, su vida se encuentra abocada hacia la pérdida de la humanidad. En esta metamorfosis el cuerpo de Alexia se convierte en un campo de exploración de la crueldad y de sus pulsiones más profundas, que son una manifestación de lo que la sociedad determina como normal y anormal. En este sentido la noción freudiana del "Ello", que representa las pulsiones y deseos más primitivos del individuo (Freud, 2016 [1923]), resulta esencial para comprender cómo Ducournau construye y representa a sus personajes-monstruos. Freud argumenta que la sociedad civilizada restringe y reprime estos impulsos básicos, lo que puede motivar una sensación de conflicto interno.



Figura 1. Alexia tras la operación. Fotograma de *Titane* (Ducournau, 2021).

Ducournau, en sus películas, ejemplifica este conflicto al exponer la interacción entre las pulsiones reprimidas y las normas sociales, como en la parafilia –con un sugerente parecido a la que presentan en *Crash* (1996) de David Cronenberg– que parece haber conducido a Alexia a su conversión definitiva para dar lugar al humano-máquina que ha estado gestando. De nuevo, los límites entre la vida y la muerte, lo bueno y lo malo, se difuminan para dar paso a una criatura igual de desconcertante [Figura 2]. Del mismo modo que la evolución de Justine en *Junior*, la de Alexia alude a otro proceso biológico asociado a la feminidad y de cómo el embarazo deforma la carne de la protagonista. Para ello, Julia Ducournau realza los atributos grotescos de Alexia combinando planos y ángulos –sobre todo planos detalle y ángulos en picado y contrapicado– para visualizar minuciosamente las alteraciones que le están sucediendo [Figura 3].

Llegados a este punto resulta interesante destacar cómo la concepción orgánica de las películas para Julia Ducournau la lleva a construir el juego de personajes entre Alexia y Justine. La repetición de nombres y personajes no es mera coincidencia o una elección artística sin propósito,

sino que más bien se trata de una técnica utilizada por la directora como herramienta narrativa para explorar las múltiples facetas de la identidad humana y la lucha constante entre el deseo y la represión. Justine aparece en *Junior*, *Raw* y *Titane* interpretada por Garance Marillier, siempre con un matiz inocente e insinuando un proceso de desarrollo. El personaje de Alexia se repite también y, aunque ejercido por diferentes actrices, podría verse como la manifestación de los impulsos más oscuros y primarios de Justine. En la relación entre las dos hermanas, Julia Ducournau hace una sagaz sátira de la dualidad de la naturaleza humana, donde Justine representa la razón y la moralidad, mientras que Alexia encarna la pasión y el instinto. Asimismo, Alexia podría resultar de la evolución de los instintos reprimidos de Justine⁵. Esta tensión se convierte en el epicentro de la narrativa, sobre todo en *Raw* y *Titane*, donde la relación entre ambas es más explícita. A este respecto, tanto las películas como los personajes están representados metafóricamente y contenidos los unos en los otros, abarcando los dos extremos, unidos y al mismo tiempo enfrentados.

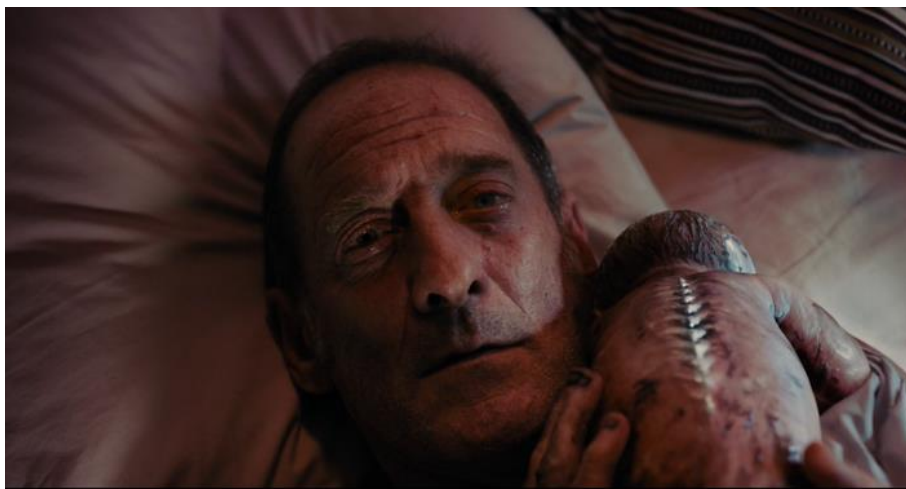


Figura 2. Vincent con la criatura engendrada por Alexia. Fotograma de *Titane* (Ducournau, 2021).

Enlazando con este análisis, el personaje de Adrien –interpretado por Rabah Nait Oufella en *Raw* y por Agathe Rousselle como Alexia en *Titane*– también tendría su propia función simbólica en las películas de Julia Ducournau, ya que en ambas se trata de un tercero que sufre las condiciones inhumanas de la naturaleza instintiva de Alexia principalmente. Incluso, en *Titane* la personalidad de Alexia se confunde con la de Adrien, el hijo desaparecido de Vincent, cuando este reconoce a la bailarina como si fuera realmente él, presentándolo a la sociedad y a su propia familia como tal. Al mismo tiempo, tanto Vincent como su círculo cercano saben que no lo es y que oculta un pasado siniestro, aunque admite que eso no es un inconveniente para él: “No me importa quién seas. Eres mi hijo. Siempre serás mi hijo. Seas quien seas” (Ducournau, 2021, 1h 27m 26s).

⁵ Existe la interpretación de que Justine es una referencia a *Justine o los infortunios de la virtud* (1787) de Donatien Alphonse François de Sade, más conocido como marqués de Sade, en representación de la virtud, puesto que la joven trata de conservar su personalidad, aunque los vicios de su entorno no se lo permitan (Buss, 2022).



Figura 3. Alexia sufriendo la metamorfosis. Fotograma de *Titane* (Ducournau, 2021).

4.2. El cuerpo “otro” del monstruo

Es oportuno señalar que la búsqueda de la identidad propia también se entrelaza con la noción del monstruo como metáfora en la filmografía de Julia Ducournau. Siguiendo a Foucault y su concepto de las tecnologías del yo, Ducournau presenta personajes que están en constante proceso de autodescubrimiento. En *Raw*, por ejemplo, la protagonista Justine se enfrenta a una transformación física y psicológica que desencadena su búsqueda de identidad. Esta transformación se relaciona con el concepto de "monstruosidad" como una condición transitoria que refleja la lucha por definirse en un mundo que impone expectativas preconcebidas.

113

La Justine de *Junior*, en una transición hacia su madurez física, tiene que sufrir una transformación monstruosa [Figuras 4-5]. Entre un cuerpo que la joven reconoce como suyo pese al rechazo externo y un cuerpo anómalo que muda su piel y se desgarran para ser aceptado socialmente, se encuentra ante la indeterminación de los límites: ¿Dónde comienza y dónde acaba un cuerpo para ser “uno mismo” y ser “otro”? La metamorfosis de Junior es un ritual de sacrificio en el que realmente no se sabe dónde empieza lo abyecto. Como apunta Julia Kristeva, “esencialmente diferente de lo «siniestro», más violenta, incluso, la abyección se construye sobre el no reconocimiento de sus próximos: nada le es familiar, ni siquiera la sombra de un recuerdo⁶ (1982, p. 5). Una vez mudado el cuerpo de Justine cumplirá con el canon de belleza estipulado por la sociedad en *Junior*, pero no le será familiar. Es ahí donde se disipan las fronteras entre el cuerpo “otro” del monstruo y su mismidad.

⁶ “Essentially different from ‘uncanniness,’ more violent, too, abjection is elaborated through a failure to recognize its kin; nothing is familiar, not even the shadow of a memory”. Traducción de la autora del artículo.



Figura 4. Justine mudando la piel. Fotograma de *Junior* (Ducournau, 2011).

Julia Ducournau explora a través de sus obras el umbral entre la autoidentificación y la alteridad. Como se ha referido anteriormente, la monstruosidad no es simplemente un fenómeno externo, sino que también se trata de una manifestación interna de conflictos individuales y colectivos. De hecho, en palabras de la cineasta francesa es justo “esta dicotomía entre la individualidad y la universalidad, que se concentra en la experiencia del cuerpo, lo que me interesa particularmente” (Yáñez, 2021, p. 14). Al considerar el trabajo de Ducournau, es esencial reflexionar sobre cómo la otredad y la manifestación de lo monstruoso interactúan en un espacio intersticial, ese lugar en el que el individuo no es ni completamente "otro" ni completamente "uno mismo".



Figura 5. Detalle de Justine mudando la piel. Fotograma de *Junior* (Ducournau, 2011).

Siguiendo con el estudio de *Raw*, se puede destacar cómo la transformación de Justine no sólo la coloca fuera de las expectativas normativas, sino también en un espacio liminal entre humanidad y monstruosidad. Este posicionamiento, que veíamos en *Junior* y luego en *Titane*, revela cómo los límites entre la humanidad y la monstruosidad son frecuentemente sociales y culturalmente contruidos. El periodo transicional entre lo primero y lo segundo enfatizarían esta sensación en las películas de Ducournau que, sin duda, reúne y revisa elementos destacables de directores como

David Cronenberg. Si antes mencionábamos la referencia metacinematográfica a *Crash*, tampoco debemos pasar por alto un apunte que escribía José Miguel García Cortés:

Uno de los elementos más destacables del film de Cronenberg es que (al contrario de otras películas y mitos cinematográficos) no se pasa reversiblemente de una forma humana a otra (hombre-lobo, vampiro), sino que el proceso de metamorfosis es permanente, cada día se originan cambios y en esa perpetua mutación indescriptible, la degradación de la carne es imparable. Así, lo que importa no es tanto el resultado, como el proceso que convierte al ser humano en algo informe, a medio camino de todo (hombre, animal y, al final, máquina). Ello traerá consigo la anulación del narcisismo, pues la imagen unificadora del cuerpo se desmorona en ese proceso de transformación inaprensible (2003, p. 189).

De la misma manera que ocurre en el cine de Cronenberg, el proceso de metamorfosear la carne y el cuerpo humano en las películas de Julia Ducournau tiene un valor intrínseco. En este sentido, cuando el cuerpo de Justine se transforma, la sociedad y ella misma lo rechazan, no por lo que ha llegado a ser, sino por lo que refleja de la naturaleza inherente y oscura de la humanidad. El rechazo es una reacción a la confrontación de nuestra propia monstruosidad potencial.

La metamorfosis en *Junior* también sirve como una lente crítica a través de la cual examinar las expectativas y normas sociales impuestas sobre los cuerpos, especialmente los femeninos. La transformación de Justine, aunque monstruosa a los ojos de otros –o de ella misma–, es también una adaptación a un canon de belleza y expectativa social. Aquí, Ducournau plantea una pregunta inquietante: ¿Es realmente la monstruosidad una desviación, o es la respuesta a las demandas socioculturales más extrema que la mayoría de nosotros está dispuesta a admitir? Es ahí donde se refugia el concepto de abyección de Kristeva, que se presenta como un mecanismo de defensa contra lo que no reconocemos en nosotros mismos.

115

En este sentido la filmografía de Ducournau cuestiona las categorías establecidas de identidad y otredad desafiando la linealidad de los conceptos pues, de algún modo, nos sugiere que la monstruosidad puede ser una forma de adaptación o de catarsis, una reacción a las presiones externas para conformarse o resistir. Es así como aparece representada también la relación entre Alexia y Adrien en *Titane* cuando la protagonista se tiene que hacer pasar por alguien del género opuesto hasta el punto de que su propio padre llegue a reconocerlo como tal. La joven se deforma la cara autolesionándose, se afeita la cabeza y esconde con vendas sus atributos biológicos asociados a la feminidad, como los senos y la barriga que no para de crecer a causa de su embarazo, lo que le provoca un dolor insoportable. Así, nunca se termina de delimitar la verdadera personalidad de Alexia: ¿es más máquina que humana, más Adrien o más Alexia? Lo que nos da a entender una idea que rodea a toda la filmografía de Ducournau en torno a la metamorfosis del cuerpo, que ella misma expresa de la siguiente manera:

Mi visión, o lo que trato de mostrar en *Titane*, es lo que el amor puede ser, no lo que el amor debe ser porque, como decía antes, no me gustan los dogmas. Lo que la humanidad puede en realidad llegar a ser y a lo que puede guiarte. Una aceptación total de ti y el otro más allá de cualquier determinismo posible a través de la esencia. Pero es por eso que digo ‘puede ser’ porque no pienso que encontrar tu esencia o la de cualquier otro sea algo duradero a lo largo de tu vida. Es una tensión, pero si hay un modo de acercarse a eso es a través del amor, por supuesto (Radiotelevisión Española, 2021).

5. Discusión y conclusiones

Hasta ahora hemos visto que Julia Ducournau entiende la monstruosidad de manera diferente a la percepción generalizada y que su forma de hacer cine tampoco se adapta a los modelos tradicionales. A pesar de ello, ha logrado un notable éxito al convertirse en la segunda mujer en alcanzar la máxima distinción como directora del Festival de Cannes⁷. En esta edición, la de 2021, el jurado liderado por Spike Lee tomó una decisión que podría considerarse comprometida por la novedad que implicaba. Pero también resulta esencial resaltar que el reconocimiento otorgado a *Titane* –que competía con títulos como *Annette*, de Leos Carax, o *Drive my Car*, de Ryusuke Hamaguchi– no carece de mérito en absoluto, ya que la obra exhibe tanto destreza como atrevimiento por parte de Ducournau al explorar nuevas narrativas ajustándose adecuadamente a la excelencia demostrada en la solvencia de la película.

Mediante el galardón de Julia Ducournau se pone de manifiesto que, a medida que estos nuevos talentos continúan desafiando las convenciones, de alguna manera también es posible anticipar cómo irá moldeándose el futuro del cine. Como apunta Eulàlia Iglesias, este gesto por parte del jurado supone un gesto estratégico de cara a la Historia, y es que de este modo

una serie de inquietudes estéticas presentes desde hace años en ámbitos cinematográficos diversos, pero que no habían encontrado eco todavía en un certamen de referencia como el francés [...], lo monstruoso, lo no normativo, lo híbrido, lo *queer*, lo ‘inadaptado/ble otro’, en terminología de Donna Haraway, abandona los márgenes para ocupar el centro (2021, p. 7).

En efecto, *Titane* es sólo un ejemplo de lo que secunda la afirmación anterior, puesto que, como se ha visto a lo largo del estudio, sus películas ofrecen una visión y comprensión de la monstruosidad desde una perspectiva estética, que comprende todo un conjunto de rasgos propios que pueden ser contemplados por su interés intrínseco. Su obra, en especial los títulos analizados, constituyen una combinación de lo conocido y lo desconocido, desafía todas las normas y las expectativas, haciendo que el público confronte lo perturbador, lo abyecto, lo antinatural y lo grotesco, no desde el terror, sino desde el intento más inocente de comprender lo “otro”.

A lo largo de sus películas, la directora examina diferentes facetas en las que todavía falta profundizar y que a menudo suponen un conflicto. Para ello, Ducournau utiliza elementos narrativos como la contraposición de conceptos que representa metafóricamente. Así, la monstruosidad, como experiencia universal con la que las personas pueden identificarse, se erige en la obra cinematográfica de la francesa como un integrante que permite visibilizar nuestros instintos reprimidos como crítica social. Esto se evidencia en la interacción que mantienen los personajes, especialmente en los de Justine y Alexia, simbolizando la dualidad de la naturaleza humana. Asimismo, tanto en *Junior*, como en *Raw* o *Titane*, los personajes batallan entre nociones como la vida y la muerte o la belleza y la fealdad, pero sin una circunscripción clara de dónde empieza uno y comienza el otro. De tal modo, se puede determinar que Ducournau utiliza lo monstruoso como metáfora para representar las nociones de lo bueno y lo malo mediante seres inadaptados que desean encajar en la sociedad o que tratan de convivir en ella pese a su condición. Además, si generalmente “la configuración del cuerpo horrendo se relaciona con aquello que hay que reprimir, pero también personifica lo no permisible ni aceptado socialmente” (González

⁷ La primera mujer en obtener la prestigiosa Palma de Oro por su labor en la dirección fue la neozelandesa Jane Campion con su largometraje *La lección de piano* (*The Piano*, 1993). Sin embargo, ese año compartió el premio junto al director Chen Kaige con otro drama, *Adiós a mi concubina* (*Bàwáng Bié Jī*, 1993).

Flores, 2018, p. 516), ella recurre a imágenes muy gráficas y visualmente grotescas del cuerpo humano en relación con un horror corporal que se relaciona intrínsecamente con la otredad, ya que muestra la alteración y deformación del cuerpo situando al sujeto en un estado de extrañeza y deshumanización.

En contigüidad con el uso de la metáfora es oportuno señalar que la noción del monstruo también se entrelaza con la búsqueda de la identidad propia, así como con el proceso de aceptación de la misma; un proceso que es entendido como una práctica interna –del individuo– y externa –de la sociedad– al mismo tiempo. Cuando Justine en *Junior* mantiene una conversación con su madre en el coche, le pregunta: “Mamá. ¿Soy una chica rara?” (Ducournau, 2011, 12m 11s). Ella le responde que es bonita, graciosa y lista, recordándole que es única. Sin embargo, Justine sólo se siente integrada cuando el resto de adolescentes consideran que se parece a las demás chicas, aunque para ello tenga que pasar por una mutación. Sin embargo, esta fase de conflicto entre la aceptación propia y la de grupo es habitual en su filmografía, como demuestra la situación de Justine en *Raw*, una película “capaz de convertir un 'coming-of-age' sobre el despertar sexual en un estudio de la identidad que no deja fuera las partes más desagradables de la pubertad femenina” (Mullor, 2021) [Figura 6], y la de Alexia en *Titane*, a la cual se suman planteamientos de género poco examinadas todavía en el cine. En todas ellas el proceso de transformación no se presenta como una simple mutación de una forma a otra, sino como una metamorfosis continua que resalta los conflictos individuales y colectivos inherentes a la experiencia humana. A través de la lente de Julia Ducournau, la monstruosidad se convierte en un reflejo de las tensiones entre la autoidentificación y las demandas de la sociedad mediante la alteración de la carne y los límites del cuerpo humano.



Figura 6. Alexia depilando a su hermana Justine. Fotograma de *Raw* (Ducournau, 2016).

Una de las características más distintivas del cine de Ducournau, como se ha visto, es la representación del cuerpo una perspectiva inusual. Sus personajes principales son retratados de manera poco convencional, desafiando los estándares tradicionales de belleza, subvirtiendo el canon preestablecido y relacionándose con una estética monstruosa al desafiar las normas sociales y cuestionar los ideales estéticos. No obstante, mediante estas imágenes la directora francesa demuestra que la monstruosidad no es un fenómeno aislado, sino que se encuentra relacionado estrechamente con cómo nos vemos a nosotros mismos y a los demás, a los “otros” en una sociedad en constante cambio.

Sin duda, la mezcla de géneros cinematográficos que utiliza y que contribuye a esa transgresión que caracteriza su obra nos lleva también a centrarnos en la amalgama de elementos de terror, drama o ficción que se combinan dando lugar a una experiencia única y desconcertante sumándose a la invitación para reflexionar sobre los temas que trata y que hemos analizado anteriormente. En palabras de la propia Ducournau: “Estamos para crear preguntas y no dar respuestas. Crear debate. Para dejarte preguntándote y en contacto con tus propios sentimientos” (Radiotelevisión Española, 2021).

6. Referencias

- Alves, P. (2012). Por la democratización del cine: una perspectiva histórica sobre el cine digital. *ICONO*, 14 (1), pp. 120-134.
- Buss, M. (2022, enero). Cortometraje Junior de Julia Ducournau, la pubertad es dolorosa [en línea]. [Fecha de consulta: 16 de julio de 2023]. Recuperado de: <https://cinemasaturno.com/cinefilos/corto/cortometraje-junior-julia-ducournau/>
- Caldera, P. (2021). *El fracaso de lo bello. Ensayos de antiestética*. Valencia: La Caja Books.
- Calleja, S. (2005). *Desdichados monstruos. La imagen deformante y grotesca de “el otro”*. Madrid: Ediciones de la Torre.
- Cataldo, A. (2021). *Return to the Radical: Redefining Queer Representation in Julia Ducournau’s Raw (2016)* [Tesis doctoral inédita]. University of New South Wales: Australia.
- Courtine, J. J., Corbin, A. & Vigarello, G. (2006). *Historia del cuerpo 3: Las mutaciones de la mirada. El siglo XX*. Madrid: Taurus.
- Ducournau, J. (2011). *Junior* [cortometraje]. Francia: Kazak Productions.
- Ducournau, J. (2016). *Raw (Grave)* [largometraje]. Francia-Bélgica: Petit Film, Rouge International, Frakas Productions
- Ducournau, J. (2021). *Titane* [largometraje]. Francia-Bélgica: Kazak Productions.
- Eco, U. (2007). *Historia de la fealdad*. Barcelona: Lumen.
- Foucault, M. (2007 [1999]). *Los anormales. Curso del Collège de France (1974-1975)*. Traducción de Horacio Pons. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Freud, S. (2016 [1923]). *El Yo y el Ello*. Traducción de Luis López Ballesteros. FV Éditions.
- García Cortés, J. M. (2003). *Orden y caos. Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*. Barcelona: Anagrama.

- Garret, J. (2022). *Growing pains: body horror and self-acceptance in the films of Julia Ducournau* [Tesis de Máster inédita]. Ball State University: Indiana.
- Gomariz, T. (2022). “Un animal que ha probado la carne humana no es seguro”: cuerpo, antropofagia y devenir-animal en *Grave* de Julia Ducournau. *Etcétera*, 11, pp. 1-29.
- González Flores, J. R. (2018). Configuración semiótica del cuerpo terrorífico en el cine de horror. *Sincronía*, 74, pp. 484-519.
- Hangartner, S. (2021). Filmkritik: Titane (Julia Ducournau). *Filmbulletin: Zeitschrift für Film und Kino*, 5, pp. 72-73.
- Iglesias, E. (2021). Dejemos que entren los monstruos. *Caimán. Cuadernos de cine*, 108 (159), pp. 6-10.
- Kristeva, J. (1982). *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. Columbia University Press: Nueva York.
- Mullor, M. (2021, noviembre). Quién es Julia Ducournau, la directora de 'Titane', la película más sorprendente del año [en línea]. [Fecha de consulta: 03 de julio de 2023]. Recuperado de: <https://www.fotogramas.es/noticias-cine/a37057393/julia-ducournau-quien-es-peliculas-titane-cannes/>
- Quintana, A. (2021). ‘Titane’ (Julia Ducournau). Del cine de género a la identidad transgénero. *Caimán. Cuadernos de cine*, 108 (159), pp. 12-16.
- Radiotelevisión Española (2021, junio). Entrevista con la cineasta francesa Julia Ducournau: *Julia Ducournau, profeta de un cine nuevo con 'Titane': "Mi miedo es entrar en una era cada vez más dogmática"* [en línea]. [Fecha de consulta: 16 de junio de 2023]. Recuperado de: <https://www.rtve.es/noticias/20211006/entrevista-julia-ducournau-titane-palma-oro-cannes/2182281.shtml>
- Román, A. (2004). *Ensayos de la mirada. El hombre y su proyección en el cine contemporáneo*. Burgos: Estudio Euroláser.
- Skal, D. J. (1993). *The Monster Show: A Cultural History of Horror*. Nueva York: W. W. Norton & Company.
- Trías, E. (1985). *Los límites del mundo*. Barcelona: Ariel.
- Vicente, A. (2021). Julia Ducournau: “Cuando haces las películas que hago yo, te llaman monstruo” [en línea]. [Fecha de consulta: 30 de julio de 2023]. Recuperado de: https://elpais.com/eps/2021-09-11/julia-ducournau-cuando-haces-las-peliculas-que-hago-yo-te-llaman-monstruo.html?event_log=go
- Yáñez, J. (2021). Entrevista Julia Ducournau. *Caimán. Cuadernos de cine*, 108 (159), pp. 13-16.