

## IDENTIDADES PARENTALES EN EL CINE DE CIENCIA FICCIÓN CONTEMPORÁNEO

### Parental identities in contemporary science fiction cinema

Lidia Merás\*

Universidad Autónoma de Madrid

#### Palabras clave

Ciencia ficción  
Directoras  
Reproducción  
Maternidad  
Paternidad

#### Keywords

Science fiction  
Women filmmakers  
Reproduction  
Motherhood  
Fatherhood

**RESUMEN:** En su célebre *Frankenstein* (1818) Mary Shelley inauguró un tema que será clave para la ciencia ficción cinematográfica: la procreación mediada tecnológicamente. Este artículo explora las identidades parentales a partir del análisis textual de tres películas realizadas por directoras europeas en los últimos años —*High Life* (Claire Denis, 2018), *Little Joe* (Jessica Hausner, 2019) y *Titane* (Julia Ducournau, 2021)— abordándose la actualización del motivo de la procreación mediada por la tecnología en la ciencia ficción contemporánea. Se argumenta que estas películas, filmadas bajo las premisas de un género cinematográfico habitualmente dirigido por hombres, amplían los motivos de la ciencia ficción al abordar, entre otras, cuestiones como el filicidio, el incesto, la progenitura interespecies o los desvelos que conlleva el cuidado de la descendencia en la familia monoparental. Además, se estudia la presencia de personajes femeninos alejados del estereotipo de la madre virtuosa que, contrapuestos a las figuras paternas, superan el rol tradicional del cuidado de la descendencia.

**ABSTRACT:** In her celebrated *Frankenstein* (1818) Mary Shelley inaugurated a theme that will be key to cinematic science fiction: technologically mediated procreation. This article explores parental identities through the textual analysis of three films made by European women directors in the last years —*High Life* (Claire Denis, 2018), *Little Joe* (Jessica Hausner, 2019) and *Titane* (Julia Ducournau, 2021)— addressing the actualization of the technology-mediated procreation motif in contemporary science fiction. I argue that these films, shot under the premises of a genre usually filmed by men, expand the motifs of science fiction by addressing, among others, issues such as filicide, incest, interspecies procreation, or the struggles involved in the care of offspring in single-parent families. In addition, I study the presence of female characters far from the stereotype of the virtuous mother who, in contrast to the paternal figures, surpass the traditional role of caring for offspring.

\* **Correspondencia a / Correspondence to:** Lidia Merás. Universidad Autónoma de Madrid. Facultad de Filosofía y Letras. Departamento de Historia y Teoría del Arte, módulo X bis, 309 (28049 Cantoblanco-Madrid-España) – lidia.meras@uam.es – <https://orcid.org/0000-0002-9308-982X>.

**Cómo citar / How to cite:** Merás, Lidia (2025). «Identidades parentales en el cine de ciencia ficción contemporáneo». *Papeles de Identidad. Contar la investigación de frontera*, vol. 2025/1, papel 320, 1-17. (<https://doi.org/10.1387/pceic.24804>).

Fecha de recepción: abril, 2023 / Fecha aceptación: octubre, 2023.

ISSN 3045-5650 / © UPV/EHU Press 2025



Esta obra está bajo una licencia  
Creative Commons Atribución 4.0 Internacional

Cuando Mary Shelley publicó *Frankenstein o el moderno Prometeo* (1818) tenía veintiún años y ya era madre de una niña que moriría antes de cumplir los cinco. La novela, inserta en la tradición del terror gótico, es hoy considerada una obra pionera de la ciencia ficción, para la que inauguró uno de los temas predilectos de este género: la reproducción anómala. Inspirada en los experimentos del galvanismo, Shelley imaginó un estudiante de medicina, Víctor Frankenstein, obsesionado con dar vida a un ser humano a partir de varios fragmentos de cadáveres. Sin embargo, nada más lograr su propósito, abandonaba a su criatura, desatando una ola de crímenes. Un momento clave en la novela se produce en el capítulo en el que el científico se niega a fabricarle una compañera con la que aliviar la soledad de este «hijo» descarriado. Aunque el científico accede inicialmente a dicha petición, el miedo a la propagación de una especie de origen espurio le hace cambiar de idea. La novela advertía sobre los peligros de la injerencia científica en lo que, hasta entonces, se consideraba la prerrogativa divina de crear vida. Un don cedido en exclusiva a las mujeres, únicas a las que las leyes naturales otorgaban el poder de engendrar otro ser. A partir de *Frankenstein*, la proliferación maligna de una prole concebida fuera de la norma heterosexual y humana suponía exponerse a un grave castigo, ya que ponía en riesgo la propagación de nuestra especie. A principios del milenio, Susan A. George (2001) aún señalaba el desvío de la propagación humana convencional como uno de los motivos centrales de la ciencia ficción contemporánea. Sin embargo, las películas de ciencia ficción analizadas aquí han abierto nuevos horizontes en los que la intromisión de la tecnología en la procreación diferirá de los presupuestos narrativos precedentes. Estos cambios tienen que ver con las prácticas sociales contemporáneas vinculadas a la maternidad y a la paternidad, y condicionan las representaciones de la familia y de las relaciones de género (Bogino, 2020, p. 10).

Este artículo explora las identidades parentales a partir del análisis textual de tres películas de ciencia ficción de los últimos años —*High Life* (Claire Denis, 2018), *Little Joe* (Jessica Hausner, 2019) y *Titane* (Julia Ducournau, 2021)—, todas ellas realizadas por directoras y premiadas en festivales de prestigio<sup>1</sup>. Para ello se ha adoptado una perspectiva postfeminista entendida —tal y como recoge Isis Giraldo (2020) entre sus posibles acepciones— como «un enfoque al feminismo y la feminidad que ocupa un espacio intermedio impregnado de significados híbridos y contradictorios, el cual abarca simultáneamente “amenaza de *backlash*” y “potencial innovador”» (*ibid.*, p. 3)<sup>2</sup>. Asimismo, continúa el camino trazado por los estudios fílmicos sobre la maternidad de Kaplan (1992), Fisher (1996), Arnold (2013), McCormick (2010), O’Reilly (2010), Heffernan y Wilgus (2018), o Parra (2020). También se apoya en aquellos trabajos sobre la paternidad, en especial las visiones escépticas de Hamad (2014a) y Barnett (2020) sobre los nuevos modelos de paternidad que Stella Bruzzi (2005) había percibido como más plurales en cuanto a su representación en el cine a partir de los años noventa.

En ese análisis se aborda la actualización de algunos motivos tradicionales del género como el de la procreación mediada tecnológicamente, argumentado que el hecho de que en estas películas haya mujeres detrás de la cámara amplía los motivos sobre la parentalidad de las narrativas de la ciencia ficción fílmica. La tardía incorporación de películas de autoría feme-

<sup>1</sup> *Titane* (2021) ganó la Palma de Oro en Cannes; *Little Joe* (2019) fue seleccionada para competir por la Palma de Oro y obtuvo premio a la mejor actriz; *High Life* (2018) ganó el premio FIPRESCI en San Sebastián.

<sup>2</sup> Aunque no se ocupa de planteamientos teóricos, este trabajo es deudor del corpus feminista y de la teoría *queer* en torno a las cuestiones de la parentalidad y la reproducción. Entre estos trabajos cabe destacar los de Tithi Bhattacharya (2017), Donna Haraway (1995 y 2019), Penélope Deutscher (2019), Lee Edelman (2004) y Sophie Lewis (2019 y 2022), entre otros.

nina en este género contrasta con una tradición de décadas en el ámbito literario de autoras de ciencia ficción, entre las que se encuentran, por citar unos pocos ejemplos incontestables, Margaret Atwood, Octavia Butler o Ursula K. Le Guin. La súbita aparición de películas realizadas por directoras europeas ocupándose de un género habitualmente dirigido por hombres con un impacto significativo en festivales de prestigio, justifica sobradamente su estudio. Por otro lado, siendo el tema de la progenitura esencial para la ciencia ficción, resulta evidente la pertinencia de abordar cómo se ha explorado desde la perspectiva femenina en un contexto postfeminista.

Cuando, a propósito del estreno de *High Life*, preguntaron a Claire Denis por qué el tema de la fertilidad es tan popular en el cine de ciencia ficción contemporáneo, su respuesta fue:

«Para mí, la cuestión se planteó hace más de diez años en uno de los libros de Stephen Hawking. Así que, para decirles por qué es importante hoy, quizá sea por una razón diferente. Quizá [el tema] exista porque ahora la ciencia es capaz de hacerlo [capaz de crear vida]. Pero usted sabe, antes de todo esto, la reproducción artificial en la Antigüedad, en la larga historia del ser humano en la Tierra, fue la violación.» (apud Kilkenny, 2019)

En efecto, además de los avances de los últimos cincuenta años en las técnicas de reproducción asistida, empresas como *Ectolife*<sup>3</sup> anticipan potenciales servicios de úteros artificiales, delegando completamente en la tecnología incluso la tarea de gestación, antes esencialmente femenina. La apostilla de la directora sobre la violación como la manera en la que, en el pasado, la reproducción «artificial» se obtenía a través de la violencia, sugiere que las nuevas formas de reproducción mostradas en estas películas no son sino la continuación de un ejercicio de poder.

Las películas analizadas han sido escogidas por ser films de ciencia ficción que abordan el tema de la progenitura anómala. Aunque se ubican en espacios y temporalidades muy diferentes entre sí, los tres largometrajes han sido estrenados en los últimos años y repiten motivos que merecen ser analizados de forma conjunta. *High Life* discurre en el futuro, en una colonia penitenciaria en órbita en la que los jóvenes tripulantes de la nave son condenados a vagar indefinidamente mientras sirven de conejillos de indias en un experimento de reproducción asistida en el espacio. En *Little Joe* la puesta en escena se reparte principalmente entre un vivero donde se cultivan plantas modificadas genéticamente y la vivienda particular de la científica al cargo de los experimentos, a su vez madre soltera. Por último, *Titane*, rodada en Martigues (Provenza) pero con apariencia de ambientación californiana donde, en todo caso, la predominancia de los escenarios domésticos facilita la deslocalización.

La manera en la que la reproducción toma forma en cada una de las películas varía enormemente. No obstante, las tres abordan distintos modelos de paternidad, maternidad o progenitura anormal, ya sea esta interespecies o una combinación de lo biológico y lo maquinal. En las tres se mezcla la ciencia ficción con elementos del cine de terror y del melodrama. Se repiten asimismo temas y situaciones, o se reflejan relaciones filioparentales extremas como el incesto o el filicidio, al igual que otras más ordinarias, como la angustia que conlleva el cuidado de la prole en la familia monoparental.

---

<sup>3</sup> *EctoLife: The World's First Artificial Womb Facility*. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=O2RlvJ1U7RE>. Última consulta: 08/02/2023.

## 1. HIGH LIFE: PROGENITURAS EN EL ESPACIO PROFUNDO

La idea inicial para la *High Life* (2018), según la propia Claire Denis ha declarado, está ligada a la noción de la procreación artificial:

«En aquella época, leí a Stephen Hawking y me imaginaba la procreación en el espacio. Debido al tiempo de viaje en el espacio y [al hecho de que] la vida humana no es muy larga, será necesario reproducirnos si queremos viajar lejos. Recuerdo un dibujo de una incubadora que protegía al bebé de la radiación. Era conmovedor ¿sabes? Sentí algo con aquello.» (*apud* Kilkenny, 2019)

Una característica común a las tres películas es la temática de la progenitura no deseada. Los protagonistas son padres o madres a su pesar o, como mínimo, la narración muestra una visión nada idealizada de lo que supone ejercer como tales. De ahí que las criaturas sean hijos únicos, en la mayoría de los casos criados en familias monoparentales. Este modelo familiar se presenta como una carga para el progenitor, lo que se manifiesta particularmente a la hora del desempeño laboral, un tema que había explorado Jennifer Phang pocos años antes en *Ventajoso/Advantageus* (Phang, 2015), también desde el género de la ciencia ficción.

En *High Life*, Monte, condenado de por vida a la reclusión en una nave, se ocupa en exclusiva de su bebé. La supervivencia en la nave está condicionada a completar una serie de tareas que —previa verificación automática— prolongan la vida de los tripulantes por tan sólo 24 horas más. Además de una agotadora rutina que incluye labrar el huerto, reparar los continuos desperfectos de una nave espacial decrepita y llevar al día el libro de navegación, Monte cumple otra jornada extra. Como en muchas familias monoparentales de hoy en día, también ocupa el rol tradicionalmente asignado a las madres. Numerosas escenas muestran a padre e hija en escenas cotidianas y monótonas que Monte realiza con dedicación: preparar la papilla y dar de comer a su bebé, enseñarle a hablar, a caminar, a ir al baño o coserle una muñeca... Además, el padre instruye a Willow en las pautas culturales de un planeta que nunca conocerá: «No bebas tu propia orina, Willow. Y no te comas tu propia mierda. Aunque sea reciclada, aunque ya no parezca ni pis ni mierda. Se llama tabú». La ternura con la que trata a la pequeña contrasta con las expectativas que la sociedad —que le ha condenado a perpetuidad por asesinar a una joven— e incluso su propio padre habían depositado en él: «Mi niña. Si mi padre pudiera verme ahora. ¡Quiebras las leyes de la naturaleza y pagarás por ello, hijo de puta!». En estas palabras, se aprecia que Monte confía en que está realizando un buen trabajo como padre, uno que su propio progenitor alabaría. No obstante, la dureza de este diálogo que Monte imagina en su cabeza también subraya que le sigue atormentando la pésima relación con su padre. En *flashbacks*, la película muestra que el astronauta formaba parte de un grupo de adolescentes inadaptados, que vagaban sin control parental y rechazaban el sistema, pero que parecían felices pese a vivir a la intemperie. Esta forma de vida se opone a la relación más pautada de Monte con su hija. Precisamente, la película sugiere que, si hay alguna reinserción posible del protagonista, un delincuente juvenil, es a través del esmero con el que cuida a su bebé. Esta modalidad de paternidad entronca con los modelos estudiados por Barnett para el cine de Hollywood de los noventa en el que la redención masculina está ligada a la paternidad (2020, p. 8).

Por su condición de célibe voluntario —que rechaza formar parte de los experimentos reproductores de la doctora Dibs— Monte es descrito como un «monje feliz». En efecto, el trabajo que desempeña en el huerto, la basteza de sus vestimentas y su voto de castidad, bien po-

drían encajar con los dictados de la orden benedictina. Ni siquiera hace uso de la *fuckbox*, una máquina masturbatoria instalada en la nave para el desahogo de la tripulación. La escena en la que se muestra el funcionamiento de este aparato fue muy comentada en las reseñas de la película por la filmación del deseo sexual femenino. La interpretación sensual y poderosa de Juliette Binoche en la *fuckbox*, de alta carga erótica, no es sólo llamativa porque celebra el placer en ausencia de una pareja masculina, sino porque esta práctica sexual sin fines reproductivos la protagoniza la científica encargada de los experimentos de fertilización, la doctora Dibs. La escena es interesante porque supera los esquemas de la representación del sexo en la gran pantalla al mostrar el vello púbico, así como la cicatriz profunda de la doctora, fruto de una cesárea, una señal de que ha sido madre, además de un recordatorio del empleo de la ciencia médica en la procreación. El recinto de uso individual de la *fuckbox* es uno de los escasos espacios privados mostrado en la nave, permitiendo a los astronautas descargar su deseo sexual respetando su intimidad. Al contrario que sus compañeros, Monte no la utiliza porque achaca a toda actividad sexual efectos debilitantes. Diseñada para el sexo no reproductivo, su presencia en una nave nos habla de una sociedad capaz de disociar sexualidad y reproducción mediando tecnológicamente ambas experiencias humanas.

El único resultado exitoso de los experimentos de la doctora Dibs es Willow, la hija de Monte. La niña —cuyo nombre significa «sauce» en inglés— connota una cierta nostalgia hacia una naturaleza terráquea que ya no está al alcance de los tripulantes. La bebé es fruto de la inseminación artificial forzada en una joven inconsciente por el efecto de las drogas a partir del semen extraído sin permiso por la propia doctora. A diferencia de las criaturas engendradas tecnológicamente en la ciencia ficción más tradicional, Willow no resulta amenazante ni monstruosa. A pesar de ser el producto de una procreación anómala, al contrario que los fetos de los intentos anteriores afectados por la radiación, ella nace sana y crecerá hasta convertirse en una adolescente dulce e ingenua. En la presentación de su personaje, la vemos sola en una cuna. Viste una tela cosida muy rudimentariamente y demasiado amplia para ser de su talla, con puntadas a la vista, que da cuenta de la aparente pobreza material y *low tech* que caracteriza a toda la nave. El bebé se entretiene gracias a dos pantallas situadas junto a la cuna. En una de ellas puede ver una película del Oeste en blanco y negro, remanente de un viejo colonialismo no del todo olvidado. En el otro monitor, observa a su padre, Monte, regresando al interior de la nave.

La doctora Dibs de *High Life* parece a priori repetir los patrones del género por el cual un científico arrogante busca crear vida a cualquier precio, en esta ocasión generando embriones viables por inseminación *in vitro*. El que los bebés fallezcan poco después a causa de la radiación no le acarrea cargos de conciencia o siquiera una duda de carácter deontológico. Es el único personaje maduro de una tripulación joven, y el de mayor autoridad. Su misión consiste en recoger periódicamente el semen de los astronautas varones e inseminar con él a sus compañeras, algo para lo que no toda la tripulación se muestra colaboradora. La construcción de este personaje gira en torno al tema de la reproducción humana. Además de sus conocimientos en esta materia, como mujer, es potencialmente dadora de vida. Sin embargo, es significativo el haber elegido para interpretar a este personaje a una mujer que, por edad, ya no podía quedar encinta sin intervención externa. Es decir, para remarcar su inadecuación como progenitora, se elige a un personaje que, por edad, tendría dificultades para ser madre sin ayuda y que, por añadidura, cual Medea, mató a sus propios hijos (Schindel, 2019). A pesar de la diferencia de edad, la doctora Dibs dista de adoptar un rol «maternal» con el resto de los tripulantes. De hecho, los trata como cobayas sin posibilidad



de escape. Describe a Monte —el único por el que siente cierta simpatía— como un «buen espécimen». En la consecución de sus experimentos no parece que la motive otra satisfacción personal que sus logros como científica; y quizá también, el poder sobre los otros. Su personaje no tiene reparos en violar a un Monte —quebrantando su deseo de mantenerse célibe— para, a continuación, inseminar a una astronauta (la madre de Willow), la cual se había manifestado expresamente en contra de ser madre. Dibs sabe que la llaman «bruja» y «Vultura» a sus espaldas (nombre que remite a los buitres). Sin embargo, lejos de ofrecer una lectura maniquea, Claire Denis afirmó que concibió a la científica como una víctima:

«Para mí, es claramente una víctima; es la Medea del espacio. Hizo lo que nadie aceptaría que hiciera una mujer: matar a sus propios hijos. A los hombres se les permite hacer muchas cosas, pero las mujeres tienen que ser buenas madres, ¿me entiendes?» (*apud* Kilkenny, 2019)

La doctora Dibs es una madre que mata a sus propios hijos y es condenada a vagar en una nave para hacer procrear a otros cuando ella no podrá hacerlo nunca más. La escena en la que impregna a la madre biológica de Willow está visualmente emparentada con las películas de corte gótico o vampírico, pero revierte los roles de género de las incursiones nocturnas de las películas de vampiros en las que las doncellas eran atacadas con nocturnidad y alevosía. La doctora Dibs, en un plano general de espaldas a la cámara, deambula por los pasillos de la nave en camisón blanco mientras todos duermen. La melena le cae más abajo de la cintura —el pelo suelto sólo se verá en otra escena: la de la *fuckbox*, en la que se suelta la trenza—. Dibs entra en la habitación a oscuras de Monte, donde él duerme bajo el efecto de las drogas y lo viola. Con el semen recogido cuidadosamente entre sus manos, entra en la habitación de Boyse (Mia Goth), la abre de piernas y procede a inseminarla. La imagen siguiente recrea el universo en cálidos tonos anaranjados que lo asocian con el líquido amniótico para sugerir el éxito de la fertilización. Esta se confirma cuando Boyse repara en la leche que sale de sus pechos al darse una ducha. El interés por los fluidos corporales en *High Life*, ligados todos a la función de engendrar o criar (líquido amniótico, leche materna, semen y, más adelante, la sangre de la menstruación), señala el interés de la película por reflejar la corporalidad y los cambios físicos que comprenden las capacidades reproductivas, aspectos que rara vez se contemplan en el género de ciencia ficción o en el medio filmico en su conjunto.

Es interesante constatar que las películas objeto de estudio ponen de manifiesto una percepción de las labores de crianza como una actividad rara vez placentera. De ahí que aparezca como asunto recurrente el filicidio. El caso más extremo sería el de la doctora Dibs, quien asesinó a sus hijos, un hecho del que desconocemos ya no sólo la causa, o las posibles circunstancias atenuantes, sino siquiera datos básicos como el número de hijos asesinados. Tampoco está claro si dichos asesinatos son el motivo por el cual acompaña a los reos en su destino. Sin embargo, la doctora parece entusiasmarse con la misión encomendada. Ella misma se reconoce como «totalmente dedicada a la reproducción»; y una escena nos muestra a la doctora sonriendo mientras sostiene a Willow en brazos, lo que sin duda crea inquietud añadida en el espectador al mostrarse al bebé en manos de una asesina de niños. No obstante, Dibs no es la única capaz de albergar pensamientos filicidas. Incluso Monte, el padre devoto, no se libra de ellos. Mientras el plano muestra a su pequeña dormir plácidamente le oímos murmurar: «Mmm, podría haberte ahogado como a un gatito... Sería tan fácil...», lo que puede interpretarse como un comentario ante las dificultades de las familias monoparentales de hacerse cargo de su prole. En cualquier caso, los hombres de la nave parecen más

involucrados en la crianza que las mujeres, algo que se puede hacer extensivo a las tres películas aquí analizadas. En *High Life*, Monte no es el único implicado en su rol como padre. Mientras las madres carecen del llamado instinto maternal («Es nuestra fuerza de voluntad la que mata a los fetos», dirá Boyse), la película muestra a los padres interesados en su descendencia. En el huerto, a solas con su compañero, Tcherny le confía a Monte que hizo prometer a su mujer que criaría a su hijo con dulzura. A lo que Monte responde con la funesta predicción de que probablemente ese hijo sea ya un viejo o esté muerto, dejando en evidencia la futilidad de sus preocupaciones parentales. En *High Life*, la vida y muerte están íntimamente ligadas<sup>4</sup>. Aproximadamente a los quince minutos de metraje, una larga escena muestra a Monte arrojando al vacío a los astronautas fallecidos, a los que vemos a continuación flotando en el espacio exterior. La secuencia revierte la escena de «despertar» de *Alien* (Scott, 1979), en la que los tripulantes humanos se reaniman tras salir de su estado de hibernación artificial. Pero sin duda la secuencia más relevante en la que vida y muerte están íntimamente ligadas es una de las últimas escenas en la que una Willow ya adolescente despierta en la cama junto a su padre. La alusión al incesto es rápidamente aplacada por Monte, quien nada más despertar, regaña a su hija por haberse recostado en su lecho durante la noche. Sin embargo, el descubrimiento de Willow de una mancha en su ropa interior, advierte de los peligros de la menarquía. Su tránsito de niña a mujer y, con ella, su reciente capacidad de ser madre, adquieren una nueva dimensión al ser los dos últimos supervivientes de la nave. El tabú del incesto será abortado gracias a la misión suicida de atravesar el agujero negro en la que padre e hija se embarcan y con la que concluye la película.

## 2. LITTLE JOE: ABANDONAR LA DESCENDENCIA BIOLÓGICA POR LA ARTIFICIAL

*Little Joe* (Jessica Hausner, 2019) narra una historia de abandono materno. Al igual que Monte en *High Life*, la científica Alice Woodard (interpretada por Emily Beecham, quien ganó el premio a la mejor actriz por este rol en Cannes) cría en soledad a su hijo Joe, un muchacho bien educado que pasa la mayor parte del día esperando a que su madre regrese del laboratorio. Adicta al trabajo, Alice se siente culpable por dejarlo solo la mayor parte del día y dedicar casi todo su tiempo a su nueva criatura: una flor alterada genéticamente que ella ha diseñado. De intenso color rojo, la planta es delicada y requiere de un cuidado continuo, pero tiene a su favor que emite un aroma delicioso con el que hace felices a sus potenciales cuidadores. Al inhalar la flor, esta destila oxitocina, la hormona materna que estimula el vínculo entre una madre y su recién nacido. A estas plantas les gusta que les hablen y toquen; es decir, responden a estímulos afectivos como lo haría un bebé. Curiosamente, al producir la hormona materna de la oxitocina, puede simultáneamente considerarse a esta planta, además de «hija», una suerte de progenitora. «Querrás a esta planta como a tu propio hijo», bromea Alice, al describir sus cualidades ante unos profesionales que visitan el laboratorio. Aunque, como se

---

<sup>4</sup> Por ejemplo, esto se aprecia en el motivo del perro. Los *flashbacks* desvelan que el asesinato de la joven por Monte está relacionado con la muerte, igualmente violenta, de su perro. Hacia el final de la película, los perros aparecen como únicos supervivientes de otra nave penitenciaria con la que se topan Monte y su hija. Él se niega a socorrerlos, pese a la petición de su hija, quizá para evitar un desenlace similar. Sobre el trauma y la redención de Monte, ver Devlin (2022).

comprobará al final de la película, su frase se quedará corta. La científica se consagrará progresivamente a sus plantas —a quienes ha bautizado «Little Joe», en honor a su hijo—, en detrimento de su descendencia biológica. Aunque, como madre, Alice cubre todas las necesidades básicas de Joe, la desatención afectiva del hijo biológico en favor de Little Joe se pondrá de manifiesto en numerosas escenas. Hacia el minuto seis de la película, Alice y Joe cenan comida asiática que han encargado en torno a la mesa del comedor del domicilio familiar. A lo largo de la película, Alice se referirá en más de una ocasión a sus nulas habilidades culinarias, distanciándose así del rol tradicional de madre y acentuando su posición como mujer profesional. Ante la propuesta de Alice de que su hijo pase tiempo con su padre —con quien Joe no tiene contacto—, el chico se resiste porque sospecha que el verdadero objetivo de dicha sugerencia es que su progenitora pueda permanecer más horas en el laboratorio con sus plantas. El montaje encadena esta secuencia de la cena con una toma de Alice expresando sus dificultades ante su psicóloga. La paciente parece estar refiriéndose al conflicto anterior, cuando, en realidad, el desarrollo del monólogo indicará que, lo que en realidad le preocupa, es que sus flores lleguen a buen puerto antes de una importante feria donde serán presentadas para su posterior comercialización.

Un segundo modelo de maternidad que presenta el film es el que conforman Bella y su perro Bello. Bella es otra científica de la empresa para la que trabaja Alice, Planthouse Biotechnologies. Se trata de una mujer solitaria de mediana edad con un historial de problemas psiquiátricos que, en el pasado, fue una de las mejores científicas del laboratorio. Aparentemente sin pareja ni descendencia, Bella deposita todo su afecto en su perro. La película muestra visualmente el paralelismo entre Joe, esperando aburrido en el pasillo a que su madre acabe la jornada laboral y Bello, que hace lo propio con Bella («Ven con mamá», la escucharemos decir en cierta ocasión al saludar al can). El paralelismo entre ambas «maternidades» se pone asimismo de manifiesto a través del personaje de Chris, el devoto subordinado de Alice, el cual demuestra sus habilidades paternas interesándose por ambas crías. Juega con el perro de Bella y entabla conversación con Joe. Ambos descendientes reciben las atenciones de Chris, reforzando esta ecuación entre prole canina y humana. Esta se hará explícita en la visita de Bella al domicilio de Alice, donde la colega se presenta sin avisar para ponerle sobre aviso acerca de sus temores sobre los efectos secundarios de la flor experimental. Bella considera responsable a Little Joe de los cambios drásticos en la personalidad de su perro Bello, hecho que le hizo tomar la decisión de sacrificarlo:

—Bella: Bello era como un hijo para mí. Estoy segura de que puedes entender lo que se siente al perder a un hijo.

—Alice: ¿Qué? ¿De qué estás hablando?

—Bella: ¿Te lo imaginas? Alguien a quien quieres. Joe, por ejemplo. Un día ya no es el mismo. Parece el mismo, incluso actúa como el Joe de siempre... pero no es Joe. Algo le ha cambiado.

—Alice: ¿Como qué?

—Bella: Little Joe.

El diálogo revela que Bella expresa sus reparos sobre la planta con Alice, no tanto por ser la «creadora» de la flor, sino porque considera que, al ser madre como ella, va a entender mejor que sus compañeros varones el sacrificio de tener que deshacerse de su propio «hijo». Visiblemente molesta, en la misma conversación Alice pide a su compañera de trabajo que deje de acusar a Little Joe de haberle causado mal a Bello. De esta forma, la escena reproduce su-



tilmente las incómodas reuniones entre madres en la que una de ellas acusa al hijo de la segunda de maltratar a su retoño, mientras la madre del agresor lo defiende a capa y espada.

No es casualidad que Bella —capaz de hacer matar al que considera un hijo— sea el único personaje que critica a Alice por haber creado una planta estéril contraviniendo las leyes de la naturaleza: «La habilidad para reproducirse es lo que da sentido a todo ser vivo», afirmará. Llama la atención que este comentario provenga no sólo de una científica que justamente se ocupa de alterar lo natural, sino, sobre todo, de una mujer sin hijos biológicos que, como la doctora Dibs de *High Life*, ya no podría tenerlos de forma natural. De alguna manera, con esta afirmación Bella parece reconocer que su propia vida carece de sentido puesto que no ha sido madre, si no fuera porque, cuando pronuncia estas palabras, está presente su perro. Alice no comparte lo que considera delirios de su colega, pero su posición comenzará a resquebrajarse cuando su propio hijo experimente los cambios que Bella había anticipado en el comportamiento de su perro<sup>5</sup>. Saltándose los protocolos de seguridad, se había llevado a casa una de estas flores, aún en pruebas, y poco después comienza a observar cambios en la personalidad de Joe. Alentada por la hipótesis de Bella, empieza a sospechar que la flor usa su perfume para «engancharse» a sus víctimas con el objetivo de monopolizar su atención. Descrita por el jefe de la empresa como «la primera planta antidepresiva apta para el mercado», la flor aísla a la persona de sus seres queridos para asegurarse el cuidado en exclusividad de sus protectores y, con él, su supervivencia. Joe deja de ser el muchacho cariñoso y amable y la comunicación con su madre se resiente. Además, el chico abandona sus aficiones. Las hormigas de su terrario mueren porque Joe no las cuida como debiera. Aunque requerían cuidados mínimos, al contrario que la flor, las hormigas no crean vínculos afectivos y se sugiere que el hijo de Alice se olvida de ellas, absorbido por los cuidados de su planta. Sin embargo, la película deja abierta la posibilidad de que los cambios experimentados por Joe no sean sino los propios en un adolescente. Las visitas Selma (Jessie Mae Alonzo), una compañera de clase por la que Joe siente algo más que amistad, inciden sobre esta idea del despertar sexual en la pubertad. Precisamente, será en el vivero donde se producirá su primer encuentro amoroso. El calor, humedad y el irresistible olor que emiten estas flores despiertan los instintos sexuales primarios. Allí es donde Joe y Selma se besan por primera vez. También es donde Chris, el apocado subordinado de Alice, protagoniza una escena perturbadora. Tras golpear a Alice hasta dejarla inconsciente, Chris se recuesta sobre ella mientras la científica yace inmóvil en el suelo del vivero. El encuadre deja fuera de campo lo que parece ser una agresión sexual.

Como señala Cooper (2022, p. 12), el «poder de seducción atribuible a las flores Little Joe parece antropomórfico y sexualizado según líneas edípicas». La clausura de la película certifica el abandono de Alice de su hijo Joe por Little Joe, ya que, contra todo pronóstico, Alice accede a que su hijo se vaya a vivir con su padre a una casa de campo en un lugar remoto. Independientemente de la interpretación que otorguemos como espectadores a la supuesta voluntad de la flor de manipular a los humanos con el fin de obtener cuidados y reproducirse, el final deja claro que, más que una renuncia, la elección de Alice tiene que ver con su propia preferencia por la flor, la cual parece hacerle más feliz que su propio hijo. Esta cesión indica su inclinación por el entorno artificial del laboratorio-vivero, frente a los escenarios naturales de la cabaña en la que su hijo crecerá junto a su expareja. La película parece así sugerir que las (auto)exigencias del ámbito laboral impiden que nos ocupemos de nuestra prole de

<sup>5</sup> Como advierte Sarah Cooper (2022, p. 3) tanto el hijo de Alice como las plantas modificadas genéticamente escapan a su control.

forma adecuada, al tiempo que produce y pone en el mercado plantas como Little Joe para satisfacer nuestras necesidades afectivas. Dicho de otro modo, propone a la audiencia de forma un tanto ambigua el reemplazo de nuestra progenie biológica por un sustituto artificial que, al narcotizarnos, elimina la angustia de no ocuparnos de ellos. En la conclusión el padre de Joe refuerza la decisión de Alice de dejarle criar a su hijo señalando: «Estás haciendo lo correcto. Eres una buena madre, pero eres una mejor viverista». Ello replica el dilema que Bella le había planteado en la escena en la que trata de poner a Alice sobre aviso acerca de la peligrosidad de la planta: «Así que eres una buena madre, pero ¿a cuál de tus hijos elegirías?». La resolución de la película no dejará dudas sobre su preferencia.

### 3. TITANE: EL TITANIO ES MÁS FUERTE QUE LA SANGRE

Si *High Life* proponía como modélica la paternidad de un convicto por asesinato y *Little Joe* concluía con Alice consagrándose a su trabajo y despachando a su hijo con un padre al que el chico apenas conocía, *Titane* (Julia Ducournau, 2021), puede ser descrita como la confrontación de dos paternidades que no pueden ser más opuestas. La ganadora de la Palma de Oro en Cannes comienza con una escena en la que, al tiempo que se presenta a la protagonista, Alexia, se anticipa la relación rota de un padre y su hija. Esta contrastará con la que Alexia, de adulta, establecerá con un perfecto desconocido, el capitán de bomberos Vincent. El film se inicia con unos créditos iniciales que muestran los bajos de un coche mientras suena de forma extradiegética *Wayfaring Stranger*. Esta canción folk estadounidense, interpretada en una de sus múltiples versiones por la banda 16 Horsepower, nos habla de un hijo afluído que vuelve a casa a reencontrarse con su padre:

I'm just a poor wayfaring stranger  
Traveling through a world of woe  
Aint' no sickness, toil or danger  
In that bright land to which I go  
I'm going there to see my father  
Said he'd meet me when I come  
I'm only going over Jordan  
*I'm only going over home*<sup>6</sup>.

Al final de los créditos el rugido del motor se funde con la imitación que Alexia hace de este ruido en el interior del coche en el que viaja con su padre, con la consiguiente molestia para su progenitor. Sin mediar palabra, el padre sube el volumen de la música —de nuevo «*Wayfaring Stranger*»— para ahogar los sonidos emitidos por su hija. Descontenta al ser ignorada, Alexia procede a dar patadas al asiento del conductor, y como su estrategia para llamar la atención tampoco funciona, se quita el cinturón para mirar por la ventana trasera, provocando que el padre se gire, pierda el control del automóvil y tengan un accidente. Del choque, Alexia sufre un traumatismo craneal severo, tras el cual la operan e introducen en la cabeza una placa de titanio. Sentada en la consulta, Alexia contempla en silencio a su padre

<sup>6</sup> «Sólo soy un pobre caminante forastero/ Viajando a través de un mundo de aflicción/No hay enfermedad, trabajo o peligro/En esa brillante tierra a la que voy/Voy allí a ver a mi padre/Dijo que me encontraría cuando llegara/Sólo voy a cruzar el Jordán/Sólo voy a casa».

con una mirada recriminatoria subrayada por planos picados y contrapicados que acentúan la tensión sin que medie palabra alguna entre ambos. Coronada con un armazón metálico que recuerda una corona de espinas, al extender los brazos a petición de la especialista para desarmar el casco de la cabeza, Alexia nos recuerda a un peculiar eccehomo. A la salida del hospital, la niña se dirige hacia el coche de la mano de su madre, mientras su padre las sigue dos pasos más atrás. Lejos de sentirse atemorizada por volver a montar en el automóvil familiar, su primera reacción al ver el coche es acariciar el techo y el capó, abrazarlo y plantarle un beso. Este espontáneo estallido de afecto por el automóvil podría entenderse como un motivo que inicia una genealogía alternativa. La aparición a continuación del título de la película, *Titane*, confirma el lazo afectivo que le ha negado su padre. Además, anticipa la nueva relación que establecerá Alexia con otro coche de cuya unión nacerá más adelante el otro «Titane» de la película: un hijo mutante o *cyborg*.

Tras la introducción de la protagonista, la segunda parte de la película nos presenta a una Alexia adulta convertida en asesina en serie. Al ser en defensa propia, el primer crimen mostrado, de noche y en un aparcamiento —para librarse de un fan insistente que utiliza la fuerza para arrancarle un beso— remite al subgénero *rape and revenge films* (películas de violación y venganza). Sin embargo, el espectador pronto advertirá que no hay necesariamente un motivo que justifique los asesinatos. El uso de la violencia parece canalizar la frustración de no sentirse amada por su progenitor, un médico que sospecha de las fechorías de su hija, pero que prefiere mirar para otro lado. La difícil relación entre padre e hija biológica responde a los patrones esperables de una familia heteronormativa y burguesa, si no fuera porque las dificultades de comunicación entre ambos acaban en doble parricidio. Tras prender fuego al domicilio en el que residía con sus progenitores, Alexia los encierra en su dormitorio y huye. Poco después, se hace pasar por Adrien, el hijo de un bombero llamado Vincent desaparecido una década atrás. A pesar de la falta de vínculos de sangre y de haberse establecido esa relación a partir de una mentira, Vincent —un bombero hipermusculado de mediana edad y vigorético— cura sus heridas admitiendo en su casa a una extraña. Los dos «padres» de Alexia en la película están contruidos para acentuar sus diferencias de clase, formación académica o interés por su vástago. Vincent se esfuerza por reestablecer la comunicación con Alexia/Adrien y le procura todos los cuidados a su alcance. Jura incluso matar o, si hace falta, anteponer su propia vida a que alguien le cause daño pese a que, en el fondo, sabe que no es su hijo. Ello contrasta con el desinterés del padre biológico que, ni siquiera cuando sospecha de sus crímenes, es capaz de hacerle frente.

En cambio, el afecto de Vincent por Alexia/Adrien restaura el vínculo paterno-filial. Vincent es una figura respetada por los jóvenes que tiene a su cargo. Ejerce simbólicamente la función de padre para Rayane, un muchacho que idolatra a su mentor y rivaliza con Alexia por la atención de este. Sin embargo, tras esa fachada de inexpugnabilidad incontestable, Vincent sufre por los estragos de la vejez. El capitán de bomberos hace ejercicio de forma compulsiva y se inyecta esteroides para conservar la masa muscular. Además, está profundamente traumatizado por la desaparición de su hijo, por lo que el personaje encajaría con lo que Barnett ha descrito como una «imagen turbulenta de masculinidad blanca» (2020, p. 7). Hannah Hamad (2014b, p. 83) argumenta que un rasgo sintomático de algunos personajes masculinos maduros del presente siglo que se presentan como vulnerables tras un duelo, pérdida o evento traumático, consiste en que recobran la masculinidad socavada por el proceso de envejecimiento gracias a la paternidad. Justamente, esto es lo que se sugiere al final del film con el nacimiento del bebé de Alexia y que da un nuevo sentido al título de la película. El amor in-

condicional de Vincent hacia Alexia/Adrien le permite amortiguar el trauma por la pérdida del hijo, a partir de una relación poco ortodoxa que se establece gracias al apoyo emocional y a los cuidados. Simultáneamente, a través del afecto sincero que recibe de Vincent, esta suerte de hija pródiga recompone el vínculo con este padre elegido y deja de matar.

Como en las películas anteriormente examinadas, ser progenitor está representado como una labor ingrata. Además de lo arduo que le resulta a Vincent ganarse la confianza de Alexia/Adrien, una escena pone de relieve la enorme carga psicológica que supone la paternidad, aunque la descendencia sea ya adulta. En ella, Vincent y sus hombres acuden al domicilio de un hombre de cuarenta y cinco años que aún vive con su madre y del que su propia progenitora sospecha que se ha intentado suicidar de una sobredosis. Visiblemente afectada por la situación, la madre sufre un paro cardiorrespiratorio, pero gracias a las instrucciones de Vincent para que Alexia haga una reanimación cardiopulmonar, logra salvarla.

Otra secuencia de *Titane* incide sobre dicha carga. Vincent se halla en un simulador de incendio, en el que contempla el cadáver de un bebé envuelto en las llamas. La escena es turbadora porque alimenta la sospecha de que su hijo esté muerto, así como su sentimiento de culpabilidad por la desaparición de Adrien, al no haber sabido protegerlo. Sus remordimientos explicarían que haya adoptado a Alexia como su hijo perdido, a sabiendas de que quien acogía en su casa era un perfecto desconocido. Esta idea se refuerza cuando, en un incendio real, Rayane, el bombero joven que admira a Vincent —y para quien conforma una figura paterna—, siente amenazada su posición de protegido cuando parece haberse reencontrado con su hijo. Para librarse del riesgo que supone que Rayane exponga que Adrien no es quien dice ser, Vincent le pide que porte una bombona que luego estalla dejándole malherido.

La película concluye con el nacimiento de un bebé mutante, resultado imprevisto de una noche de pasión de Alexia con un Cadillac. La súbita muerte de Alexia en el momento del parto permitirá a Vincent consagrarse al cuidado del bebé, devolviéndole el rol de padre. Su fallecimiento previene asimismo la consumación de un incipiente deseo incestuoso entre ambos, un final no muy distante al de *High Life*, en el que la misión suicida de dirigirse hacia el agujero negro aborta una posible relación sexual entre padre e hija, una vez que ella ha alcanzado su madurez sexual.

#### 4. CONCLUSIONES

El análisis de estas películas pone de manifiesto la enorme relevancia que la procreación artificial conserva en la ciencia ficción contemporánea, un tema que no deja de evolucionar. Aunque la muestra de tres películas —cuatro, si le sumamos el film de Jennifer Phang, *Ventajoso* (2015)— no permite concluir que nos hallamos ante una tendencia nueva abierta por mujeres cineastas, tampoco resulta aventurado señalar la relevancia que este tema ha suscitado en un espacio temporal tan reducido y con un razonable éxito de crítica<sup>7</sup>. Un novedoso

<sup>7</sup> En cuanto a la aceptación del público fue mucho más modesta. Ninguna de las tres películas recuperó el presupuesto invertido, según *The Numbers*. Véase *High Life*. Recuperado de: [https://www.the-numbers.com/movie/High-Life-\(2018\)#tab=summary](https://www.the-numbers.com/movie/High-Life-(2018)#tab=summary). Última consulta: 14/06/2024. *Titane*. Recuperado de: [https://www.the-numbers.com/movie/Titane-\(France\)#tab=summary](https://www.the-numbers.com/movie/Titane-(France)#tab=summary). Última consulta: 10/06/2024. *Little Joe*. Recuperado de: [https://www.the-numbers.com/movie/Little-Joe-\(Austria\)#tab=summary](https://www.the-numbers.com/movie/Little-Joe-(Austria)#tab=summary). Última consulta: 10/06/2024.

rasgo común a los tres casos analizados consiste en que la responsabilidad de la reproducción anómala recae en personajes femeninos, al contrario de lo que solía ser habitual en el género. Hasta estas películas, la intromisión de los hombres en el proceso de la creación de otros seres servía como dispositivo narrativo bajo el cual se gestaba un monstruo que escapaba al control humano, como sucedía en *Especie mortal* (*Species*, Roger Donaldson, 1995) o bien se producía algún tipo de injerencia tecnológica en la gestación, como en *Gattaca* (Andrew Niccol, 1997) (Merás, 2012, p. 43). En cambio, el surgimiento en películas dirigidas por mujeres de personajes femeninos en posiciones de liderazgo científico que crean vida más allá de la ortodoxia reproductiva, dota a las científicas del mismo grado de responsabilidad y, en consecuencia, se las señala como culpables de los mismos excesos que sus colegas varones.

No obstante, la intromisión de la tecnología en la procreación, una clave del género de ciencia ficción, tiene *per se* menor relevancia que antaño. La violación de los límites de la naturaleza en la reproducción ya no se censura en términos morales porque, en una sociedad cada vez más secularizada, no se castiga la soberbia humana por tratar de emular a Dios. La motivación para crear otros seres procede de un interés puramente científico. Sin embargo, el hecho de que estas mujeres en posición de poder cuenten con capacidades reproductivas añade un elemento nuevo. Su complicidad al alterar los medios normativos de la reproducción indica que, lejos de empatizar con otras mujeres con las que comparten la posibilidad de engendrar otro ser, prevalece el interés profesional hacia los experimentos sobre cualquier otra consideración.

En cualquier caso, las criaturas resultantes de la reproducción mediada por la tecnología ya no ponen en peligro a la comunidad. No se las trata de agente externo que deba ser exterminado. Dado que lo que define la malignidad de la procreación «antinatural», no es su artificialidad, esta descendencia «impura» ya no será contemplada como un monstruo que amenace a la humanidad. En lugar de ello, las narraciones centran la atención en las relaciones entre progenitores y progenie, acercándose estas ficciones al género del melodrama. Aun abordando en la mayoría de los casos ejemplos de progenituras humanas, estas raras veces son idílicas. El abandono del hijo, el filicidio o el aborto serán alguno de los asuntos abordados. La escena en la que la protagonista de *Titane* decide procurarse un aborto casero utilizando el mismo instrumento con el que comete sus asesinatos —una aguja para el pelo— es, probablemente, el ejemplo más crudo, pero en los tres filmes se observa que la progenie supondrá una carga para el progenitor que asume en soledad su cuidado. En todos ellos se pone de relieve el desgaste que supone ser cabeza de familia monoparental. En el caso de *High Life* y *Little Joe*, este peso se acusa sobre todo en torno al ámbito laboral, que impide que nos ocupemos de nuestra progenie de forma adecuada. La paradoja en las dos películas es que las exigencias del trabajo dificultan la crianza, mientras la industria nos ofrece reemplazar a nuestra descendencia por variantes creadas artificialmente. Como muestra *Little Joe*, el sistema pone a disposición del mercado plantas para suplir ese vínculo afectivo perdido con el hijo biológico y sustituirlo por una relación parento-filial más satisfactoria a través de un espécimen del mundo vegetal. Se mercantiliza así la progenie, convirtiendo en producto lo que antes se entendía como un valor superior.

Si la procreación forma parte en estas películas del ámbito femenino, aunque no entendido como antaño desde el discurso biológico-heterosexual sino como una consecuencia de la ampliación de los espacios femeninos en roles científicos, los cuidados, en cambio pasan a ser desempeñados por los padres. Los progenitores varones o las figuras masculinas que



desempeñen dicho rol lo ejercerán con mayor aptitud e interés que las mujeres en este terreno. Estas ficciones presentan maternidades no deseadas contradiciendo el mito del instinto maternal criticado por Badinter (2001) y Chodorow (1999). Según esta última, dicho mito determina que las mujeres nacen con el deseo de ser madres, están biológicamente mejor preparadas que los hombres para ejercer como tales e incluso necesitan y deben serlo (1999, pp. 21-22). Nada se dice, en cambio, de las paternidades no deseadas. Incluso cuando estas se dan, las figuras paternas suplen con creces a las progenitoras en los roles tradicionales que estas ya no desempeñan. Si los personajes femeninos se alejan del estereotipo de la madre virtuosa, los masculinos establecen relaciones mucho más afectuosas con sus descendientes: Monte en *High Life* con su hija Willow; Chris y la expareja de Alice con Joe en *Little Joe* (mucho más perceptivo a los cambios que experimenta el preadolescente y más dotado para entablar conversaciones íntimas que la madre); y, sobre todo, Vicent en *Titane*, que jura estar dispuesto a matarse, si fuera necesario, para proteger a su hijo. Todos ellos demuestran mayor interés y conocer mejor a su progenie que sus madres biológicas. Esta percepción benevolente de la paternidad, claramente contrapuesta a maternidades bastante más ambivalentes, se mantiene a pesar de los pensamientos incestuosos que afloran entre padres e hijas. Si bien estas no constituyen el tema principal de estas ficciones, el tabú del incesto está muy presente. En *High Life*, Monte expulsa de su cama a su hija el día que ella experimenta su primer periodo menstrual. En *Titane*, Vincent lucha contra su creciente atracción por quien, con independencia de si verdaderamente considera su hijo biológico, ha entablado una relación paternofilial. Incluso en *Little Joe*, la planta creada por Alice reemplaza tanto a Chris, su potencial pareja, como a su hijo biológico, refrendando el eslogan con el que se promocionaba a la planta («Lo querrás como a tu propio hijo»). Al contrario que la mayoría de las películas en las que el incesto responde a locura parental (Roques, Mazoyer y Harrati, 2017, p. 358), los ejemplos expuestos no sugieren en ninguno de los casos un trastorno psiquiátrico y, en cambio, los progenitores varones son mostrados como ejemplos de sacrificio y amor paterno. No obstante, la consumación del deseo incestuoso queda en suspenso por la muerte de la protagonista tras el parto en *Titane* y por la misión suicida que emprenden padre e hija al dirigirse al agujero negro en *High Life*. Los conatos de incesto en dos películas en las que ambos padres están caracterizados como ideales se apartan de las narrativas canónicas en las que aparecen actos incestuosos y en las que el trauma y la venganza preceden a la violencia para canalizar el dolor de las víctimas. Tampoco las hijas responden al modelo de ninfas seductoras y cómplices de su propio abuso que Lynch señala como el tratamiento habitual de este tema en el cine (2002, p. 43-44)<sup>8</sup>.

Por último, cabe señalar que no sólo la maternidad humana normativa recibe el beneplácito. La progenitura interespecies que ilustran los personajes de Bella y su perro Bello en *Little Joe* o la paternidad recobrada de Vincent en *Titane* a través del hijo cyborg de Alexia, nos habla de una percepción que minimiza la aprensión hacia los nacimientos heterodoxos y acepta —no sin contradicciones— una equiparación con la prole reglamentaria. En suma, desde la ciencia ficción contemporánea, la identidad parental propone una ampliación de los roles en las progenitoras, y una mayor variedad en los tipos de prole dignos de ser amados.

<sup>8</sup> Una línea para explorar sería preguntarse «por el lugar del tabú del incesto en sociedades donde la reproducción anómala pasa a ser 'ley' y, en consecuencia, por los alcances y límites de la discursividad psicoanalítica como teoría explicativa de los fundamentos de la socialidad». Agradezco la revisión anónima en la que aparecía esta interesante reflexión.

Sin embargo, cabe observar que, en la construcción de nuevos imaginarios reproductivos, estos se mantienen dentro de unos esquemas esencialmente binarios<sup>9</sup>. Si bien se produce una amplitud de roles de género —la aparición de «doctoras Frankenstein» que son madres, aunque desapegadas, por un lado; y el interés por mostrar el rol de los padres como cuidadores, por otro—, la dicotomía apunta hacia una compensación de un desequilibrio inherente más que a su superación.

## 5. REFERENCIAS

- Arnold, S. (2013). *Maternal horror film. Melodrama and motherhood*. Palgrave.
- Badinter, E. (2001/1980). *L'amour en plus. Histoire de l'amour maternel*. Le Livre de Poche.
- Barnett, K. (2020). *Fathers on films. Paternity and masculinity in 1990s Hollywood*. Bloomsbury.
- Bhattacharya, T. (2017). *Social reproduction theory. Remapping class, recentering oppression*. Pluto Press.
- Bogino Larrambeber, M. (2020). Maternidades en tensión. Entre la maternidad hegemónica, otras maternidades y no-maternidades. *Investigaciones Feministas*, 11(1) 9-20.
- Bruzzi, S. (2005). *Bringing up daddy: Fatherhood and masculinity in post-war Hollywood*. British Film Institute.
- Chodorow, N. (1999/1978). *The reproduction of mothering: psychoanalysis and the sociology of gender*. University of California Press.
- Cooper, S. (2022). Techno-flowers: entwined of technology and nature in *The birth of a flower* and *Little Joe*. *Screen*, 63(1) 1-22.
- Deutscher, P. (2019). *Crítica de la razón reproductiva. Los futuros de Foucault*. Eterna Cadencia Editora.
- Devlin, N. (2022). Sci-Fi and truth: saturated subjects in the films of Claire Denis and Jordan Peele. En M. A. Wallace y C. V. Principe (Eds.), *From cogito to covid* (pp. 71-90). Palgrave Macmillan.
- Edelman, L. (2004). *No future. Queer theory and the death drive*. Duke University Press.
- Fisher, L. (1996). *Cinematernity*. Princeton University Press.
- George, S. A. (2001). Not exactly «of woman born»: procreation and creation in recent science fiction films. *Journal of Popular Film and Television*, 28(4), 176-183.
- Giraldo, I. (2020). Posfeminismo / Genealogía, geografía y contornos de un concepto. *Debate fem*, 59, 1-30.

---

<sup>9</sup> Lejos, por ejemplo, de la exploración mucho más temprana en este terreno de la literatura de ciencia ficción que Ursula Le Guin imaginó en *La mano izquierda de la oscuridad* (*The Left Hand of darkness*, 1969), donde se propone una sociedad que cuestiona las bases del binarismo sexual.

- Hamad, H. (2014a). *Postfeminism and paternity in contemporary US film: Framing fatherhood*. Routledge.
- Hamad, H. (2014b). Paternalising the rejuvenation of later life masculinity in twenty-first century film. En I. Whelehan y J. Gwynne (Eds.), *Ageing, popular culture and contemporary feminism* (pp. 78-92). Palgrave Macmillan.
- Haraway, D. J. (1995). *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Cátedra-Universidad de Valencia.
- Haraway, D. J. (2019). *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno*. Consonni.
- Heffernan, V., y Wilgus, G. (2018). Introduction: Imagining motherhood in the twenty-first century. Images, representations, constructions. *Women: A Cultural Review*, 29(1), 1-18.
- Kaplan, E. A. (1992). *Motherhood and representation. The mother in popular culture and melodrama*. Routledge.
- Kilkenny, K. (2019). Claire Denis on how Stephen Hawking inspired 'High Life'. *The Hollywood Reporter*, 16 de abril.
- Lewis, S. (2019). *Full surrogacy now: Feminism against family*. Verso.
- Lewis, S. (2022). *Abolish the family: A manifesto for care and liberation*. Verso.
- Lynch, J. D. (2002). Incest discourse and cinematic representation. *Journal of Film and Video*, 54(2-3) 43-55.
- Merás, L. (2012). Maternidades anómalas. Reproducción en la ciencia ficción cinematográfica de los años noventa. *Anàlisi*, 46, 35-47.
- McCormick, A. (2010). Supermothers on film, or maternal melodrama in the twentieth-first century. En A. O'Reilly (Ed.), *Twenty-First-Century Motherhood. Experience, Identity, Policy, Agency* (pp. 140-157). Columbia University Press.
- O'Reilly, A. (2010). *Twenty-first century motherhood: experience, identity, policy, agency*. Columbia University Press.
- Parra, J. (2020). *La madre terrible en el cine de terror*. Hermenaute.
- Roques, M., Mazoyer, A., y Harrati, S. (2017). L'infanticide maternel et l'inceste paternel à partir d'une analyse des films *A perdre la raison* et *Elle ne pleure pas, elle chante*. *Annales Médico-Psychologiques*, 175, 358-362.
- Schindel, D. (2019). Claire Denis on black holes, Olafur Eliasson, and the making of *High Life*. *Hyperallergic*, 16 de abril.

## 6. FILMOGRAFÍA

Denis, C. (2018). *High Life* [película]. Francia, Reino Unido, Alemania, Polonia, EEUU.

Donaldson, R. (1995). *Especie Mortal/Species* [Película]. EEUU.

Ducournau, J. (2021). *Titane* [película]. Francia.

Hausner, J. (2019). *Little Joe* [película]. Austria, Reino Unido, Alemania, Francia.

Niccol, A. (1997). *Gattaca* [película]. EEUU.

Scott, R. (1979). *Alien* [película]. Reino Unido, EEUU.

Phang, J. (2015). *Ventajoso/Advantegous* [película]. EEUU.