



© Verónica Membrive

«¿Por qué me miras así, madre?» : abyección y aislamiento en *Vivarium* (2019)

VERÓNICA MEMBRIVE¹
Universidad de Almería

Resumen: Este artículo examina la representación de la maternidad en la película irlandesa *Vivarium* (2019), dirigida por Lorcan Finnegan. La película presenta una narrativa distópica en la que una pareja, Gemma y Tom, se encuentra atrapada en un barrio suburbano aparentemente interminable llamado Yonder. Juntos se ven obligados a criar a un niño misterioso que crece rápidamente

hasta convertirse en una figura inquietante con características adultas. A través de la ficción especulativa, *Vivarium* aborda temas como el aislamiento, la alienación y diferentes aspectos perturbadores de la paternidad impuesta. El concepto de lo abyecto de Julia Kristeva resulta particularmente relevante para comprender la representación del niño alienígena y la relación ambivalente de la madre. En la película, el niño

¹ La autora agradece la ayuda prestada para la presente publicación al grupo de investigación Lindisfarne, CySOC Universidad de Almería y al Plan Propio de Investigación y Transferencia de la Universidad de Almería, financiado por la Consejería de Universidad, Investigación e Innovación con fondos del Programa Operativo Fondos Europeos de Desarrollo Regional de Andalucía (FEDER) 2021-2027. Programa: Investigación Científica e Innovación 54.A.

puede considerarse una personificación de lo abyecto, una fuente de fascinación y repulsión que refleja miedos y ansiedades profundas sobre la maternidad y la pérdida de identidad. El análisis de Barbara Creed sobre lo monstruoso femenino, en particular su exploración de la madre arcaica en el cine de terror, proporciona otra perspectiva para interpretar las experiencias de Gemma. La película subvierte los roles maternos tradicionales al representar la maternidad como un deber obligatorio y pesadillesco en lugar de una opción libre y afectuosa. Esta inversión se hace evidente en la manera en que Gemma se ve obligada a actuar como madre de una criatura fundamentalmente alienígena e inhumana, lo que desafía las expectativas normativas de los instintos maternos y el amor incondicional. El entorno estéril y laberíntico de Yonder simboliza la naturaleza claustrofóbica de la domesticidad impuesta, y las rutinas repetitivas y mecánicas acentúan la monotonía y la desesperación de la situación de Gemma.

Palabras clave: *Vivarium*, Lorcan Finnegan, maternidad, abyección, aislamiento, ficción especulativa

Abstract: This article explores the portrayal of motherhood in the 2019 Irish film *Vivarium* directed by Lorcan Finnegan. The film presents a dystopian narrative in which a young couple, Gemma and Tom, find themselves trapped in a seemingly endless suburban neighbourhood called Yonder. Together, they are forced to raise a mysterious child who rapidly grows into an unsettling adult-like figure. Through speculative fiction, *Vivarium* looks at themes of confinement, alienation, and the unsettling aspects of enforced parenthood. Kristeva's concept of the abject is particularly relevant in understanding the film's depiction of the alien

child and the mother's ambivalent relationship with this figure. The child in *Vivarium* can be seen as an embodiment of the abject, a source of both fascination and revulsion that reflects deep-seated fears and anxieties about motherhood and the loss of identity. Creed's analysis of the monstrous-feminine, particularly her discussion of the archaic mother in horror cinema, provides another lens through which to view Gemma's experiences. The film subverts traditional maternal roles, since it portrays motherhood as a nightmarish, compulsory duty rather than a nurturing, voluntary choice. This inversion is evident in the way Gemma is coerced into mothering a creature that is fundamentally alien and unhuman, which challenges normative expectations of maternal instincts and unconditional love. The sterile, labyrinthine setting of Yonder symbolises the claustrophobic nature of enforced domesticity, and the repetitive, mechanical routines accentuate the monotony and despair of Gemma's situation.

Keywords: *Vivarium*, Lorcan Finnegan, motherhood, abjection, monstrous-feminine, speculative fiction

Introducción

La *Encyclopedia of Science Fiction* (Clute y Nicholls, 1993) examina los retos que conlleva definir la ciencia ficción y reconoce que, si bien la definición de Suvin ha sido especialmente influyente para provocar debates académicos, ya que describe la ciencia ficción como «un género literario cuyas condiciones necesarias y suficientes son la presencia e interacción del extrañamiento y la cognición, y cuyo principal dispositivo formal es un marco

imaginativo alternativo al entorno empírico del autor»² (1972: 375)³, es esperable que surjan desacuerdos, dado que la ciencia ficción es un género diverso. Esta oscilación intrínseca a la definición de ciencia ficción se alinea con el concepto de ficción especulativa, un género caracterizado por su desviación de la realidad convencional, que ha sido definido y redefinido por varios académicos con el fin de capturar su amplio alcance y sus características específicas. Oziewicz define la ficción especulativa como un «término paraguas que abarca todos los géneros que se apartan deliberadamente de imitar la “realidad consensuada”»⁴ (2017: 2). Argumenta además que la ficción especulativa incluye la fantasía, la ciencia ficción, el terror y muchos géneros híbridos, como el gótico y la ficción distópica y que, a diferencia de los géneros miméticos que intentan copiar la realidad, la ficción especulativa adopta narrativas no miméticas y se basa en una estructura de «conjunto difuso», lo que permite fluidez y variación (2017: 3). Esta definición destaca la resistencia de la ficción especulativa a las limitaciones de los géneros tradicionales y su alineación con diversas tradiciones narrativas.

Gill también aborda la variabilidad del género desde otra perspectiva, ya que señala que la ficción especulativa a menudo opera debido a su amplio espectro y naturaleza híbrida «en los márgenes de la literatura canónica»⁵ (2013: 73). Por lo tanto, la ficción especulativa difiere de la ciencia ficción, particularmente en su

enfoque en realidades hipotéticas más que en la racionalidad científica. Gill la define como un conjunto de «obras que presentan modos de existencia que contrastan con la comprensión de la audiencia sobre la realidad ordinaria»⁶ (75). Mientras que Oziewicz subraya la inclusividad y la fluidez del género, la perspectiva de Gill sugiere una estructura más flexible, centrada en formas alternativas de realidad, que considera necesarias para el potencial interpretativo del género.

Wilkins explora el atractivo de la ficción especulativa dada su capacidad de alterar las narrativas convencionales y captar a los lectores a través de mundos imaginarios, definiéndola como un «modo fantástico» que se distingue por la creación de elementos desconocidos o sobrenaturales dentro de mundos ficticios (2012: 39). Esta perspectiva se alinea con la visión de Oziewicz sobre la capacidad del género como híbrido, pero pone un énfasis particular en las técnicas narrativas de la ficción especulativa, las cuales permiten a los escritores «redefinir los límites de la realidad»⁷ (40). A diferencia de Gill, quien subraya la distinción del género respecto a la ciencia ficción, Wilkins destaca la flexibilidad literaria de la ficción especulativa, que permite a los autores combinar elementos de fantasía, terror y realismo.

Por su parte, Menger estudia el impacto social de la ficción especulativa y cómo esta funciona como un modo de reflexión sobre experiencias humanas complejas. Su estudio argumenta que la ficción especulativa a menudo

² «[A] literary genre whose necessary and sufficient conditions are the presence and interaction of estrangement and cognition, and whose main formal device is an imaginative framework alternative to the author's empirical environment».

³ Véanse también Suvin (1979a) y (1979b).

⁴ «[U]mbrella term for all genres that deliberately depart from imitating “consensus reality”».

⁵ «[A]t the margins of canonical literature».

⁶ «[W]orks presenting modes of being that contrast with audiences' understanding of ordinary reality».

⁷ «[R]edefine the boundaries of reality».

emplea el extrañamiento cognitivo de Suvin para permitir a los lectores reflexionar sobre cuestiones sociales como el desplazamiento y el sentido de pertenencia (2018: 82). Esta distancia narrativa permite que la ficción especulativa sirva como una poderosa herramienta para examinar la alienación y la supervivencia, acercando la realidad de los lectores a «mundos ficticios alternativos»⁸ (80). El énfasis de Menger en el potencial de la ficción especulativa para provocar empatía complementa la afirmación de Oziewicz sobre su alcance cultural integral.

El análisis de Milner gira en torno a las ciudades distópicas como símbolos centrales en la ciencia ficción, a través del extrañamiento cognitivo, el *novum* y el materialismo cultural para evaluar entornos urbanos que a menudo representan el colapso social. Milner desarrolla el concepto del *novum* de Suvin (un elemento que cataliza el extrañamiento cognitivo) para explicar cómo las ciudades en películas como *Metropolis* (1927) de Fritz Lang y *Blade Runner* (1982) de Ridley Scott reflejan condiciones catastróficas que alienan a los habitantes mediante divisiones de clase y el control tecnológico (2004: 263). Milner también se apoya en el materialismo cultural de Raymond Williams (1980) y argumenta que las distopías urbanas son productos de estructuras sociales que moldean la identidad individual a través del trabajo forzado (262).

La ficción especulativa surge, en suma, como un género flexible y explicativo que invita a un compromiso crítico con problemas diversos tanto en contextos familiares como ajenos. En el contexto cinematográfico irlandés, la ficción especulativa se construye sobre esta base. Aunque no tan prolífica como otros países, Irlanda ha producido obras destacadas

que reflejan el trasfondo cultural e histórico de la nación en diferentes periodos. Uno de los ejemplos más tempranos es *Zardoz* (1974), dirigida por el inglés John Boorman y filmada en el condado de Wicklow, que presenta un mundo post-apocalíptico para meditar sobre la inmortalidad, las clases sociales y la búsqueda del conocimiento. En la década de 1990, el establecimiento de Concorde Anois, una compañía cinematográfica con sede en Irlanda y filial de Concorde Pictures del conocido director y productor estadounidense Roger Corman, condujo a la producción de varias películas de ciencia ficción, incluida la película para TV *Spacejacked* (1997) de Jeremiah Cullinane). La narrativa de esta película se centra en la nave espacial de lujo *Star Princess*, que es secuestrada por su traicionero segundo oficial, Alex Barnes, quien amenaza con destruir la nave a menos que se le otorgue acceso a las cuentas bancarias de los acaudalados pasajeros.

Barton (2019) examina el género cinematográfico a través de películas y cineastas contemporáneos, destacando especialmente el trabajo de Ruairi Robinson. El cortometraje de Robinson, *The Silent City* (2006), protagonizado por actores irlandeses como Don Wycherley y Cillian Murphy, presenta un escenario postapocalíptico con efectos especiales que imitan la estética de la animación. Barton interpreta esta cinta como un paso planificado hacia su largometraje posterior, *The Last Days on Mars* (2013), que sigue a un grupo de científicos cuya misión en Marte se desmorona debido a un hallazgo traicionero. El análisis de Barton enfatiza la naturaleza transnacional del cine de ciencia ficción irlandés y observa cómo las películas de Robinson, a pesar de recibir financiamiento irlandés, no están ambientadas en Irlanda ni abordan temas

⁸ «[A]lternative fictional worlds».

irlandeses, lo que sugiere una tendencia dentro de la industria cinematográfica irlandesa.

Moylan (2014) cuestiona si la ciencia ficción irlandesa a menudo funciona como una metáfora de las tensiones poscoloniales. Por ejemplo, *Grabbers* (2012), dirigida por Jon Wright, combina terror, ciencia ficción y comedia al presentar una invasión alienígena como una plataforma para explorar la vida rural irlandesa y las dinámicas comunitarias. Moylan también analiza *The Lobster* (2015), dirigida por el griego Yorgos Lanthimos y rodada en Irlanda, por su exploración distópica de las relaciones y la individualidad. Además, explora *The Survivalist* (2015) de Stephen Fingleton y sus temas apocalípticos, que comentan la dependencia moderna de la tecnología y el consumismo en paisajes irlandeses. Este enfoque se asemeja al argumento de Wells (2002) de que la animación y, por extensión, las películas dependientes de efectos especiales permiten una reconfiguración del tiempo, el espacio y la perspectiva.

En años recientes, el cine irlandés de ficción especulativa ha ganado impulso al explorar temas que resuenan con el contexto cultural e histórico de Irlanda y se pueden nombrar películas como *The Hole in the Ground* (2019) de Lee Cronin y *Vivarium* (2019)⁹ de Lorcan Finnegan examinan el horror de la maternidad y la alienación suburbana, utilizando el género especulativo para amplificar las ansiedades sociales contemporáneas. Este contexto permite, además, establecer un diálogo con otras obras relevantes como la novela *The Midwich Cuckoos* (1957) de John Wyndham y sus adaptaciones cinematográficas, donde un grupo de mujeres queda misteriosamente embarazado de niños alienígenas que deben

criar, o el filme *Splice* (2009) de Vincenzo Natali, que presenta una maternidad híbrida y perturbadora en el contexto de la bioingeniería. Frente a estas representaciones inquietantes, cabe señalar que el cine irlandés también ha ofrecido aproximaciones más tiernas a la infancia y la paternidad, como en *The Quiet Girl* (2022) de Colm Bairéad y *Nowhere Special* (2020) de Uberto Pasolini, lo que permite matizar la lectura cultural de la maternidad, no cayendo en una lectura reductora o esencialista, y reconocer que el cine irlandés ofrece una gama más amplia de representaciones.

La abyección y el niño alienígena

En *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection* (1980), Julia Kristeva define el concepto de lo abyecto como aquello que yace fuera de nuestro sentido del yo pero que permanece profundamente conectado a él, algo que evoca tanto atracción como repulsión. Lo abyecto se asocia frecuentemente con lo que perturba la identidad, el orden y las normas establecidas, y está intrínsecamente vinculado a los fluidos corporales, la descomposición y la muerte: cosas que se rechazan con el fin de mantener un sentido estable del yo. Kristeva describe lo abyecto como algo que «perturba la identidad, el sistema y el orden»¹⁰ a través de las fronteras construidas entre el yo y el otro, lo humano y lo inhumano (1980: 13).

La escena inicial de *Vivarium*, en la que un nido de pájaros cae de un árbol y los polluelos son expulsados y finalmente mueren, establece el tono y anticipa los temas principales de la película: la paternidad impuesta, la abyección y la alienación. Esta escena muestra un fenómeno

⁹ La trama parte de una idea del propio director y de Garret Shanley, autor del guion.

¹⁰ «[C]e qui perturbe une identité, un système, un ordre».

natural en el que un cuco, especie conocida por su parasitismo, pone sus huevos en los nidos de otras aves, dejando que las madres críen a los polluelos cucos como si fueran propios. Más adelante, el espectador descubre que esta escena refleja la situación a la que Gemma (Imogen Poots) y Tom (Jesse Eisenberg) se enfrentarán en Yonder, idílica comunidad suburbana donde se ven obligados a criar a un niño alienígena al visitar una de las casas, proceso que les impone un rol antinatural y forzado. Al igual que el pájaro que cría sin saberlo a un parásito a expensas de su propia descendencia, Gemma y Tom están atrapados en un sistema que les asigna la tarea de criar a una criatura no humana que simboliza su encierro en la casa y su pérdida de autonomía. Yonder se convierte en «un purgatorio cuidadosamente construido»¹¹ (Shoard, 2020).

La metáfora del cuco también conecta con los temas de la abyección y lo monstruoso femenino. El concepto de lo abyecto de Julia Kristeva implica una sensación profundamente arraigada de horror y asco provocada por algo que desafía los límites entre algo que es, de forma simultánea, familiar y extraño. En *Vivarium*, el niño alienígena encarna este concepto, porque presenta características tanto familiares como extrañas que obligan a Gemma a una reflexión angustiada sobre la maternidad, la identidad y el control. La conducta y la fisicalidad del niño lo convierten en la personificación de lo abyecto: al crecer rápidamente de infante a joven adulto, personifica una grotesca distorsión del desarrollo humano normal. Su imitación del comportamiento humano, en

particular su repetición de las voces de Gemma y Tom, encapsula este sentido de alteridad inquietante. Por ejemplo, en una escena él pregunta «¿Estás abrumada, madre?»¹² en un tono inquietantemente adulto que contrasta con su apariencia infantil. Esta línea de diálogo muestra su crecimiento antinatural y su capacidad de manipulación, cualidades que subrayan su naturaleza alienígena, pero, al mismo tiempo, demuestran su perturbadora conexión con Gemma, su «madre», lo cual recuerda a la afirmación de Kristeva de que lo abyecto es «un lugar donde el significado colapsa»¹³ (2). La compleja relación de Gemma con el niño ejemplifica la abyección a través de sus sentimientos tanto de responsabilidad como de repulsión. Ella se ve obligada a asumir el papel de cuidadora a pesar de su reiterado rechazo hacia esta identidad, como se observa cuando le dice al niño: «No soy tu madre»¹⁴ en momentos de frustración y negación. Sin embargo, estos sentimientos se ven ensombrecidos por los cuidados intermitentes, como cuando le asegura: «No te van a hacer daño»¹⁵, después de que su «padre» Tom ansie matarlo de hambre en un intento por escapar de la casa y de la comunidad. Esta contradicción refleja la naturaleza de lo abyecto como algo que se rechaza y que, al mismo tiempo, atrae, siendo Gemma el paradigma de estas dinámicas de atracción-repulsión descritas por Kristeva, ya que se ve atrapada entre la repulsión hacia el niño y la obligación de asumir su cuidado maternal o morir.

El concepto de lo abyecto de Kristeva es particularmente relevante en la ficción

¹¹ «[A] carefully constructed purgatory».

¹² «Are you overwhelmed again, mother?»

¹³ «[A] place where meaning collapses».

¹⁴ «I'm not your mother».

¹⁵ «He's not gonna hurt you, I promise».

especulativa, pues a menudo explora figuras monstruosas o híbridas que perturban las fronteras de la identidad y la humanidad. La naturaleza híbrida del niño (que no es ni completamente humano ni completamente alienígena) obliga a Gemma a transitar un enfrentamiento prolongado con lo abyecto, y a desafiar su propia identidad al verse forzada a asumir un rol maternal para algo que, en esencia, no es humano. Esta situación agobiante se enfatiza en escenas donde el comportamiento extraño del niño se intensifica, como cuando exige que lo midan y exclama: «Crezco tan rápido como un perro»¹⁶, sin tener en cuenta el contexto humano del desarrollo. La naturaleza alienígena del niño altera el enfoque que Gemma tiene de sí misma, lo que la obliga a asumir un rol que constantemente desestabiliza su sentido de la autonomía y la identidad de una forma muy similar al efecto desestabilizador de lo abyecto.

La noción de lo abyecto de Kristeva no se limita a la repulsión física, sino que también aborda la inquietud psicológica que surge cuando las fronteras entre el yo y el otro se distorsionan, ya que «no es la falta de limpieza o salud lo que causa abyección, sino aquello que perturba la identidad, el sistema, el orden. Lo que no respeta fronteras, posiciones, reglas»¹⁷ (Kristeva, 1982: 4). Esta perturbación se revela en *Vivarium* cuando el niño alienígena tiene comportamientos que imitan las interacciones humanas, pero siguen siendo esencialmente alienígenas, pues su comportamiento frío y mecánico refuerza su condición de criatura que ocupa un espacio liminal entre lo humano y lo no humano. Cuando declara con frialdad que

«[e]s hora de comer, madre»¹⁸, después de ver que Gemma está claramente frustrada, queda en evidencia su incapacidad para empatizar, lo que intensifica el malestar que provoca como figura abyecta.

Butler también hace su aportación a este debate al explorar cómo lo abyecto funciona en las normas sociales y en la formación de la identidad (1993). Según explica, la abyección actúa como un mecanismo mediante el cual ciertas identidades son excluidas para sostener la coherencia de las normas sociales. El niño alienígena interrumpe la estructura familiar normativa y encarna lo que Butler describe como «lo invivable» o «lo ininteligible». Su mera presencia desafía la idea de lo que debería ser un niño (o incluso una familia), lo que obliga a Gemma y Tom, quienes aún no tienen hijos, a afrontar los límites de sus identidades como padres, lo cual se observa cuando el niño refleja con su comportamiento una imagen irreconocible de su humanidad. El rápido crecimiento del niño también amplifica el horror de la abyección, ya que distorsiona el progreso natural del desarrollo humano, pues el niño crece varios años por día. Cuando el niño declara «Estoy aprendiendo, madre»¹⁹ en un tono carente de empatía, se muestra su enfoque mecánico hacia la asimilación. Esta progresión antinatural refleja la afirmación de Kristeva de que lo abyecto interrumpe el flujo entre la vida y la muerte, existiendo en cambio como una amalgama grotesca de ambas ideas (Kristeva, 1982: 3).

La idea de Kristeva sobre la conexión entre la abyección y la muerte es particularmente apreciable en el análisis del personaje de Tom y

¹⁶ «I grow as fast as a dog».

¹⁷ «[I]t is not the lack of cleanliness or health that causes abjection but what disturbs identity, system, order. What does not respect borders, positions, rules».

¹⁸ «Time to eat, mother».

¹⁹ «I'm learning, mother».

su degradación. Mientras se consume en la fútil tarea de cavar un hoyo para intentar escapar de la casa donde están atrapados, su deterioro físico refleja la desesperación existencial que sugiere lo abyecto. El acto de cavar, una tarea repetitiva y sin sentido, se convierte en una metáfora de la aniquilación de su identidad. Kristeva señala que «lo abyecto nos obliga a afrontar [...] nuestra propia mortalidad»²⁰ (4). La locura y muerte de Tom son un ejemplo de esta situación. En este caso, su desaparición se centra en cómo lo abyecto no solo desestabiliza la identidad, sino que también señala el camino hacia la aniquilación literal y figurada.

Del mismo modo, la casa número 9 de Yonder, con su entorno limpio, pero estéril, también sirve como un lugar de abyección debido a su artificialidad, cualidad que crea una sensación de inquietud al representar un intento fallido de perfección doméstica. La presencia del niño en este espacio constituye una ruptura de fronteras, ya que su comportamiento transforma la casa en una prisión en lugar de un hogar. Este cambio se alinea con el concepto de lo grotesco de Bakhtin (Hurley, 2007), en el que los espacios y los cuerpos se exageran para reflejar diferentes ansiedades sociales. Así, la casa, al igual que el niño, se convierte en un símbolo de contención y alienación.

Lo monstruoso-femenino y la ambivalencia maternal

Basándose en las ideas presentadas por Kristeva, Barbara Creed vincula el concepto de la abyección con el género del terror, en particular en la representación de figuras maternas monstruosas. Creed argumenta que el cuerpo materno a menudo se convierte en

un territorio de abyección, ya que desafía las normas patriarcales y encarna tanto la vida como la muerte. En *Vivarium*, el rol coercitivo de Gemma como la «madre» del niño alienígena gravita alrededor de la idea de Creed sobre lo monstruoso femenino: la mera existencia del niño se convierte en un recordatorio del colapso de las fronteras maternas naturales, ya que Gemma se ve obligada a cuidar de algo que desafía su comprensión de la maternidad a riesgo de su vida. Su renuencia y desesperación en el clímax de la historia reflejan la dinámica de atracción-repulsión que Creed describe siguiendo a Kristeva, en la que la figura materna se convierte tanto en un proveedor de cuidados como de destrucción. Esta dualidad se evidencia cuando Gemma lo rechaza en varias ocasiones para después ceder a las demandas del niño, lo que demuestra su conflicto interno entre las expectativas y su repulsión personal. En este sentido, si bien Gemma no es monstruosa en un sentido físico, sí lo es en tanto transgrede los mandatos culturales sobre la maternidad «natural»: niega al niño, desea abandonarlo, y llega incluso a participar en su encierro y posible inanición. Es precisamente esta inversión de los afectos maternos la que activa el imaginario del monstruoso femenino.

El concepto de lo monstruoso femenino de Creed explora cómo lo femenino a menudo se presenta como algo tan aterrador como poderoso, especialmente cuando desafía los roles tradicionales asociados con la maternidad y los cuidados. En su obra fundamental *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis* (1993), Creed sostiene que las películas de terror con frecuencia retratan figuras maternas como encarnaciones de la monstruosidad, lo que inquieta al público por tener que desafiar las expectativas de bondad

²⁰ «[T]he abject confronts us (...) with our own mortality».

y dedicación asociadas con la maternidad. Creed afirma que lo monstruoso femenino está relacionado con la «madre arcaica», una figura vinculada tanto a la vida como a la muerte, capaz de dar a luz, pero también de destruir, y que, por ende, posee un poder sobre las fronteras de la vida (1993: 27). *Vivarium* explora el concepto de lo monstruoso femenino a través de la inquietante representación de la maternidad forzada de Gemma, que subvierte las imágenes convencionales del cuidado maternal al presentarlo como una experiencia obligatoria y horrible. Tal y como señala una crítica de la película, ésta actúa como una «escalofriante metáfora de los sentimientos de agotamiento que pueden acompañar a la primera etapa de la paternidad»²¹ (Bradshaw, 2020).

La relación de Gemma con el niño está marcada por la tensión y la resistencia desde el momento en que el niño aparece en una caja abandonada ante la puerta. Sus interacciones carecen de calidez y conexión, y muestran su horror y resentimiento al verse obligada a asumir el papel de madre de una criatura a la que ni ama ni comprende. Esto contradice el concepto de «pensamiento maternal» de Sara Ruddick, que implica una constante negociación entre satisfacer las necesidades del niño y preservar el sentido de identidad de la madre (1989: 67). Asimismo, este relato constituye una exploración de la ambivalencia maternal, ya que, desde el principio, el estado emocional de Gemma oscila entre el cuidado obligatorio y un profundo resentimiento, lo que representa las complejidades de la ambivalencia maternal, en la que coexisten afecto y hostilidad. Daphne de Marneffe, en su influyente obra *Maternal Desire: On Children, Love, and the*

Inner Life (2004), articula este conflicto interno al afirmar que «la ambivalencia no es un fracaso del amor maternal, sino una parte integral de este»²² (36). La experiencia de Gemma reproduce este sentimiento, ya que sus cuidados forzados generan tanto instintos protectores como un profundo deseo de rechazar la identidad maternal impuesta. Sin embargo, no cuidar del niño tiene consecuencias concretas: cuando Tom y Gemma intentan restringirlo o limitar su acceso al alimento, el niño responde con ataques físicos, alaridos deshumanizados y agresividad extrema, reafirmando su condición inhumana y dejando claro que su bienestar está directamente ligado a la supervivencia de sus cuidadores.

Esta noción desafía la expectativa de que las madres abrazan naturalmente el cuidado con amor incondicional, y la película intensifica el horror de la maternidad al enmarcarla como un deber interminable e ineludible. La relación de Gemma con el niño alienígena refleja su encierro en un ciclo de cuidados mecánicos, que Creed identifica como una característica definitoria de lo monstruoso femenino, lo que convierte a la maternidad en una forma de encarcelamiento psicológico, en especial durante los primeros meses después del parto. Como observa la socióloga Sharon Hays, «la maternidad intensiva exige una absorción emocional total en las necesidades del niño, lo que a menudo conduce al agotamiento y al resentimiento materno»²³ (54). En la película, la maternidad se convierte en un mecanismo de control y de borrado de identidad, más que en una elección libre o una expresión de uno mismo. Así, las demandas constantes y el comportamiento autoritario del niño

²¹ «[C]hilling metaphor for the feelings of exhaustion that can accompany early parenthood».

²² «[A]mbivalence is not a failure of maternal love but an integral part of it».

²³ «[I]ntensive mothering demands total emotional absorption in the child's needs, often leading to maternal burnout and resentment».

deterioran la imagen de la maternidad como un proceso de sustento y dejan a Gemma atrapada y despojada de su propia identidad, lo que Winnicott describió como «odio en la contratrtransferencia»²⁴ (72), a través del cual los sentimientos negativos de una madre hacia su hijo emergen como respuesta a las constantes exigencias agotadoras. En una de las escenas más inquietantes, el niño, ya con cuerpo adolescente y tono inexpresivo, se presenta frente a Gemma para que lo mida con una vara de crecimiento, como si el cuidado físico fuera una transacción sin afecto. Esta acción refuerza el carácter mecánico de sus exigencias y la convierte en un simple instrumento de mantenimiento biológico. Desde el punto de vista de la ficción especulativa, esta maternidad forzada se inscribe en un universo distorsionado donde el hijo es una criatura no humana. El director Lorcan Finnegan ha explicado en entrevistas (Galvin, 2020) que el guionista Garret Shanley y él partieron de la observación de comportamientos parasitarios, como el del cuco, para desarrollar una historia sobre la imposición de roles vitales. El niño es único, pero su ciclo se repite: al final de la película sustituye al agente inmobiliario que atrapa a la joven pareja, lo que sugiere que otras parejas han vivido la misma situación. La película no muestra vecinos, pero el diseño del vecindario apunta a un sistema ya reproducido muchas veces.

Esta representación de la maternidad forzada muestra paralelismos con la exploración que hace la ficción especulativa de figuras monstruosas que desafían las convenciones sociales y los constructos maternos. La naturaleza híbrida y antinatural del niño alienígena ejemplifica cómo la ficción especulativa opera a través de personajes

monstruosos para representar ansiedades sobre la identidad y la agencia propias. En su relación con el niño alienígena, Gemma se convierte tanto en la encarnación de la madre arcaica como en una víctima de la domesticidad impuesta, una figura tanto de cuidado como de destrucción. Gemma intenta convencerse a sí misma de que debe matar de hambre al niño encerrándolo, lo que manifestaría su desesperación por escapar de la identidad que se le ha impuesto. Sin embargo, este acto resulta infructuoso, ya que la supervivencia del niño depende de su cuidado continuo, lo que daría lugar a una retorcida inversión de la responsabilidad maternal. En términos de Lisa Baraitser, este fenómeno al que llama «interrupción maternal», se refiere al momento en que la madre interrumpe la rutina de cuidado para afirmar su propia subjetividad (89), aunque le cueste la vida al niño.

Aislamiento y alienación

Vivarium utiliza elementos especulativos para generar en los espectadores una mezcla de fascinación e incomodidad, especialmente en los espacios domésticos que, aunque representan bienestar y estabilidad, se subvierten para dejar ver el horror. La escena inicial del nido y el cuco anticipa la evaluación negativa que hace la película de la vida suburbana y los sistemas capitalistas que a menudo imponen roles y expectativas rígidas que despojan a los individuos de su autonomía. El nido, símbolo de hogar y familia, se subvierte en esta escena, no para representar seguridad o pertenencia, sino desplazamiento y alienación. La caída y ruptura del nido simboliza la ilusión de estabilidad doméstica, exponiendo

²⁴ «[H]ate in the countertransference».

al desmoronarse el control perturbador que subyace bajo la superficie.

El entorno de *Vivarium*, un vecindario de clase media repetitivo y artificial, critica la naturaleza alienante de la vida suburbana, reflejando lo que el teórico Fredric Jameson llama la «lógica espacial del capitalismo tardío»²⁵ (364), donde se crean entornos estandarizados con ánimo de lucro y con poco interés por el bienestar individual. Este paisaje suburbano se presenta como una trampa laberíntica, y así *Vivarium* se sirve de la ficción especulativa para evaluar las estructuras sociales a través de escenarios exagerados o sutilmente terroríficos. Específicamente, *Vivarium* utiliza este marco especulativo para comentar el efecto aislante de la vida suburbana moderna, un tema de creciente relevancia en el cine irlandés, ya que cada vez más ciudadanos se mudan de las áreas rurales a barrios suburbanos de clase media homogéneos. A ello se suma el hecho de que estas zonas residenciales, a menudo, albergan a parejas jóvenes en edad fértil que, a diferencia de quienes viven en zonas urbanas centrales, tienden a tener hijos. Este dato contribuye a explicar la elección del entorno suburbano como escenario de una paternidad forzada. Con esto, se refleja un cambio en la cultura irlandesa, lo que genera un sentido de alienación que surge de esta transición. En *Vivarium*, las filas interminables de casas idénticas simbolizan una visión horrible del aislamiento y la monotonía modernos, lo que refuerza la representación de los roles domésticos impuestos dentro del marco del horror especulativo. Esto se vincula con el enfoque del cine especulativo irlandés hacia el aislamiento y la tensión psicológica que resuenan en la historia social de Irlanda muy influenciada por represión política y religiosa (Murphy, 2015: 42), y destaca cómo la película

amplifica las ansiedades del mundo real y los aspectos turbadores derivados de la vida urbana.

Vivarium explora el aislamiento y la alienación porque la película transmite una visión de la vida en la ciudad como una forma de encierro psicológico. Los protagonistas, Gemma y Tom, se encuentran físicamente atrapados en Yonder, un vecindario de casas idénticas donde todas las calles los devuelven al punto de partida, que simboliza la claustrofobia de los roles domésticos impuestos. El marco teórico de Milner sobre las ciudades, cuando se aplica a *Vivarium*, se relaciona con este confinamiento suburbano y los roles impuestos, ya que transforma un barrio aparentemente idílico en un símbolo de alienación, que no difiere mucho de las ciudades postapocalípticas de Milner. En *Vivarium*, el niño alienígena y las calles cíclicas actúan como *nova*, desafiando la comprensión de Gemma y Tom del ideal suburbano al que aspiraban. El extrañamiento cognitivo aquí enfatiza cómo estos entornos pueden alienar en lugar de sustentar. Así como Milner señala la desconexión entre las alturas arquitectónicas en *Metrópolis* y el proletariado debajo, la fachada idealizada de Yonder esconde un aislamiento distópico que revela un *paraíso* suburbano defectuoso en esencia. Este ciclo alienante tiene consecuencias especialmente intensas para Tom, cuya experiencia de paternidad no deseada se canaliza a través de un trabajo repetitivo. La incapacidad de la pareja para escapar de Yonder emula las presiones y limitaciones que la sociedad moderna, y en particular la vida suburbana, puede imponer a los individuos, especialmente dentro de estructuras familiares tradicionales. El escenario de Yonder representa una vida desprovista de individualidad, libertad o significado. Como describe el agente inmobiliario Martin, Yonder

²⁵ «[S]patial logic of late capitalism».

tiene «todo lo que necesitas y todo lo que deseas»²⁶, un lugar aparentemente perfecto que se convierte en una pesadilla con rutinas interminables y vacías. El entorno estéril de Yonder también encarna la predictibilidad asfixiante de este estilo de vida y los espacios que a menudo asfixian la creatividad y refuerzan la conformidad. Esta falta de autonomía se ve exacerbada por el diseño independiente del barrio, con un sistema cerrado que atrapa a Gemma y Tom en una vida que no eligieron, de manera similar a cómo las expectativas colectivas en relación con los roles domésticos parecen ineludibles.

El motivo del aislamiento se extiende más allá de un encierro físico hacia una cautividad psicológica y emocional. La respuesta de Tom a este confinamiento es un descenso hacia un trabajo inútil simbolizado por su obsesiva excavación del agujero en el patio delantero, que según cree podría llevarlos a la libertad. La excavación puede interpretarse como una alegoría de la alienación dentro de un marco capitalista, donde los individuos a menudo se involucran en trabajos repetitivos y sin sentido que no ofrecen satisfacción personal alguna. A medida que excava día tras día, su salud física y mental se deteriora, lo que enfatiza el impacto de este trabajo insustancial. En un momento dado, Gemma le pregunta: «Has estado cavando todo el día... ¿por qué?», y Tom responde: «Tiene que haber un fondo [...] Tiene que llevar a algún lugar»²⁷. Esta actividad refleja su búsqueda desesperada de propósito y escapatoria, aunque el trabajo finalmente no conduce a ninguna parte. La escena refleja la difícil situación existencial de los individuos en la sociedad moderna que se sienten desconectados del significado de su trabajo y de la alienación de los trabajadores con respecto a su labor en un sistema capitalista.

Sin embargo, más allá de la crítica socioeconómica, la secuencia de la excavación debe leerse aquí como una metáfora de la paternidad frustrada de Tom: una paternidad sin vínculo, sin agentividad y sin modelo, que lo empuja a la autoaniquilación física. Su rol como padre queda reducido a la inutilidad y el desgaste, y su final anticipado (al contrario que el de Gemma, quien muere solo tras entregarle el niño a su reemplazo) refuerza su posición secundaria y prescindible en el proceso reproductivo. La representación que hace la película de la excavación de Tom sugiere que la búsqueda de propósito en un sistema que niega la autonomía es inherentemente destructiva. A medida que continúa excavando, el agujero se convierte en una metáfora visual de su descenso psicológico, y su relación con Gemma se deteriora mientras se consume en esta tarea autodestructiva. *Vivarium* sugiere la idea de que las estructuras tradicionales de la vida urbana y la domesticidad, a menudo promovidas como ideales, pueden convertirse en prisiones alienantes cuando se imponen.

Conclusión

Este artículo ha pretendido arrojar luz sobre cómo *Vivarium* aborda los conceptos de abyección, maternidad y horror suburbano, utilizando el género de la ficción especulativa para explicar las sociedades contemporáneas. La película ofrece una reflexión sobre las presiones de la vida doméstica y capitalista a través de una inquietante representación de la maternidad y la paternidad impuestas, la alienación y el trabajo repetitivo. Al ser una película de ficción especulativa, *Vivarium* amplifica estas ansiedades y presenta una visión distorsionada pero profunda de la existencia

²⁶ «all you'd need and all you'd want».

²⁷ «You've been digging the whole day, why?»; «There's to be a bottom (...) It must take us somewhere».

contemporánea que expone el coste psicológico de los roles impuestos por el orden social. Así, el uso del horror en la película para abordar estos problemas no solo enfatiza el sentimiento de aislamiento de los personajes, sino que también invita a la audiencia a cuestionar las estructuras que modelan sus propias vidas.

El simbolismo de la película resuena en un mundo globalizado donde el consumismo y los ideales capitalistas de éxito tienden a homogeneizar las aspiraciones personales y a despojar a los individuos de su identidad. Se podría analizar *Vivarium* desde la perspectiva de los estudios urbanos y la teoría espacial, basándose en pensadores como Henri Lefebvre y Michel Foucault para examinar cómo los espacios construidos, tanto físicos como ideológicos, pueden funcionar como herramientas para la disciplina y la contención. Además, *Vivarium* abre debates sobre el posthumanismo y la naturaleza de la identidad en un mundo cada vez más tecnológico y artificial. Esta lectura podría situar a *Vivarium* dentro de una genealogía de narrativas especulativas que exploran la fragilidad de la identidad humana cuando se enfrenta a «otros» híbridos, alienígenas o tecnológicos, como ocurre en *Under the Skin* (2013) de Jonathan Glazer o *Ex Machina* (2014) de Alex Garland.

Finalmente, las capas temáticas de la película invitan a un análisis comparativo con otras obras de ficción especulativa y terror. Por ejemplo, se pueden trazar paralelismos entre *Vivarium* y *The Handmaid's Tale* (1985) de Margaret Atwood, particularmente en cuanto a la forma en la que los cuerpos femeninos y los roles maternos se controlan y mercantilizan dentro de sistemas opresivos. De manera similar, explorar *Vivarium* junto con las novelas de J.G. Ballard, como *High-Rise* (1975), podría ofrecer perspectivas sobre cómo la ficción especulativa aborda la arquitectura moderna,

las estructuras de clase y la decadencia social, ya que estas propuestas comparativas ampliarían la percepción de *Vivarium* como parte de una discusión cultural más amplia sobre alienación, maternidad y aislamiento.

Obras citadas

- BARAITSER, Lisa (2009). *Maternal Encounters: The Ethics of Interruption*. London: Routledge.
- BARTON, Ruth (2019). *Irish Cinema in the Twenty-First Century*. Manchester: Manchester University Press.
- BRADSHAW, Peter (29.3.2020). «*Vivarium* Review – Home Is Where the Hell Is», *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/film/2020/mar/29/vivarium-review-home-is-where-the-hell-is> (Acceso: 14 de abril de 2025).
- BUTLER, Judith (1993). «Phantasmatic Identification and the Assumption of Sex», *Psyke & Logos*, 15.1.
- CLUTE, John, et al. (1993). «The Encyclopedia of Science Fiction», *Futures-Journal of Forecasting and Planning*, 25.10: 1103.
- CREED, Barbara (1993). *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*. London: Routledge.
- DE MARNEFFE, Daphne (2004). *Maternal Desire: On Children, Love, and the Inner Life*. New York: Little, Brown and Company.
- FINNEGAN, Lorcan (director) (2019). *Vivarium*. Protagonizada por Imogen Poots y Jesse Eisenberg. XYZ Films.
- GALVIN, Steven (25.3.2020). «Lorcan Finnegan – Director of *Vivarium*», *Film Ireland*. <https://filmireland.net/2020/03/25/lorcan-finnegan-director-of-vivarium> (Acceso: 14 de abril de 2025).

- GILL, Russell B. (2013). «The Uses of Genre and the Classification of Speculative Fiction», *Mosaic: A Journal for the Interdisciplinary Study of Literature*, 46.1: 71-85.
- HAYS, Sharon (1996). *The Cultural Contradictions of Motherhood*. New Haven: Yale University Press.
- HURLEY, Kelly (2007). «Abject and Grotesque», *The Routledge Companion to Gothic*, Catherine Spooner y Emma McEvoy (eds.). London: Routledge. 151-160.
- JAMESON, Fredric (1991). *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press.
- KRISTEVA, Julia (1980). *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*. París: Gallimard.
- KRISTEVA, Julia (1982). *Powers of Horror: An Essay on Abjection*, Leon S. Roudiez (trad.). New York: Columbia University Press.
- MENGER, Eva (2018). «“What It Feels Like to Be an Other”: Imaginations of Displacement in Contemporary Speculative Fiction», *Studies in Arts and Humanities*, 4.2: 79-95.
- MILNER, Andrew (2004). «Darker Cities: Urban Dystopia and Science Fiction Cinema», *International Journal of Cultural Studies*, 7.3: 259-279.
- MOYLAN, Katie (2014). «Aliens Dancing at the Crossroads: Science Fiction Interventions in Irish Cinema», *The Liverpool Companion to World Science Fiction Film*, Sonja Fritzsche (ed.). Liverpool: Liverpool University Press. 157-171.
- MURPHY, Emer (2015). *Representations of Isolation in Irish Cinema*. London: Routledge.
- OZIEWICZ, Marek (2017). «Speculative Fiction», *The Oxford Research Encyclopedia of Literature*, Paula Rabinowitz (ed.). Oxford: Oxford University Press. 1-23.
- RUDDICK, Sara (1989). *Maternal Thinking: Toward a Politics of Peace*. Boston: Beacon Press.
- SHOARD, Catherine (26.2.2020). «Vivarium Review – Parenthood Is Hell in Suburban Twilight Zone», *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/film/2020/mar/29/vivarium-review-home-is-where-the-hell-is> (Acceso: 14 de abril de 2025).
- SUVIN, Darko (1979a). *Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre*. New Haven: Yale University Press.
- _____ (1979b) «The State of the Art in Science Fiction Theory: Determining and Delimiting the Genre», *Science Fiction Studies*, 6.1: 32-45.
- _____ (1972). «On the Poetics of the Science Fiction Genre», *College English*, 34.3: 372-382.
- WARDANI, Larasati Dinda Kusuma (2023). «Simulacra and Hyperreality in Lorcan Finnegan's *Vivarium* (2019)», *Litera Kultura: Journal of Literary and Cultural Studies*, 11.2: 75-82.
- WELLS, Paul (2002). *Animation: Genre and Authorship*. London: Wallflower.
- WILLIAMS, Raymond (1980). *Culture and Materialism*. London: Verso.
- WILKINS, Kim (2012). «Genre and Speculative Fiction», *Textual Practice*, 26.4: 37-51.
- WINNICOTT, Donald W (1949). «Hate in the Counter-Transference», *International Journal of Psycho-Analysis*, 30: 69-74.