



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE LETRAS MODERNAS

ENTRE PEREGRINOS, FUGITIVOS Y REFUGIADOS: LA
REPRESENTACIÓN DEL ESPACIO EN *THE CHILDREN OF MEN* DE
P. D. JAMES Y SU ADAPTACIÓN AL CINE

TESINA

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURAS MODERNAS (LETRAS INGLÉSAS)

PRESENTA:

CAMILA ALEJANDRA NAVARRETE LUNA

ASESORA:

DRA. NOEMÍ NOVELL MONROY

CIUDAD UNIVERSITARIA, CDMX, 2021





Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Agradecimientos

A mis padres por su apoyo incondicional ante todos los tropiezos y victorias de los últimos cinco años. A mis abuelos por todas las enseñanzas y cariño que me dejaron. A mi abuela Yolanda que estaría encantada de que mi tesina acumule polvo (digital) junto con la suya.

A Manu, por su presencia constante, a pesar de tener un océano de por medio, por las pláticas intensas y risas incontrolables, por entender lo incomprendible conmigo, y por esos inviernos que se sintieron como respiros. A Pau R.V. por su compañía en las mejores aventuras, su honestidad inerrante y sabios consejos, pero sobre todo por su compasión infinita. A Jime por siempre, *siempre* estar ahí, por poder hablar de nada y de todo juntas, por hacer esta amistad un cimiento en mi vida.

A Pau R.A. por ser mi primera lectora por casi cuatro años, sin importar detalles intransigentes como el reloj marcando las tres de la mañana, por ser mi cómplice en la facultad y de lo mejor que me pasó en ésta, por todo el entendimiento que brindó y por lo que se viene. Merecedora de su propio párrafo porque su amistad fue indispensable para esta etapa.

A las personas de la carrera que enriquecieron las clases con sus comentarios y mis tardes en el CEPE con conversaciones, a pesar de perdernos el último año. A Claudia por quedarse desde el inicio. A Sam por realmente haber estado presente en el cierre; *ich bin dir sehr dankbar*. Al equipo de literatura anglo-irlandesa por la experiencia inolvidable que fue el congreso y por haber hecho la pandemia más amena.

To the girls from Flat 120, Caroline, Harriet, Isabel, Jana, Jasmine and Nikki, for a wonderful semester where they provided plenty of excuses *not* to work on this dissertation.

A los maestros que me formaron y guiaron: Maximiliano Jiménez, Julieta Flores, Anaclara Castro, Luis Antonio Becerra, Alfredo Michel, Anna Reid, Simon Malpas y Marianela Santoveña. Mención especial para Gabriela Villanueva, con quien tomé el equivalente a más de un semestre de créditos a lo largo de la carrera; gracias por recordarnos el “so what” de las cosas.

Por último, quiero agradecer a mi sínodo por haberme leído con tanta generosidad y dedicación. A Elizabeth Cadena por la atención de sus comentarios. A Isabel del Toro por los buenos hábitos literarios que nos enseñó desde segundo semestre. A Aurora Piñeiro por la riqueza de información en sus materias, las buenas charlas y lecturas, y por adoptarme para el servicio social en tiempos pandémicos. A David Pruneda por sus clases donde esclarecía los textos más oscuros, por su comprensión y flexibilidad al haberme dejado trabajar a distancia antes de que se

pusiera de moda, y por su paciencia verdaderamente sin fin. Sobre todo le agradezco a Noemí Novell por ser una excelente asesora, aún en las circunstancias extraordinarias que nos tocaron, por el seminario que me devolvió el gusto por la carrera y me abrió nuevos horizontes, y por haberme dado la pauta para desarrollar este proyecto desde sus seminarios.

A mi abuela, por las letras.

A mi abuelo, por el espacio.

PUNTO DE PARTIDA: UNA INTRODUCCIÓN AL ESPACIO.....	6
PRIMERA PARADA: UN <i>TOUR</i> POR LOS ESPACIOS URBANOS	12
UN MUNDO SIN INOCENCIA.....	14
LOS ESPACIOS DE THEO FARON Y EL THEO FARON DE LOS ESPACIOS	22
HACIA NUEVOS HORIZONTES.....	26
SEGUNDA PARADA: PEREGRINAJES HACIA EL ESPACIO RURAL	28
LO RURAL: “A MORE AGREEABLE AND PERMANENT WORLD”.....	29
DE PESEBRES Y PEREGRINAJES.....	33
EL CAMINO COMO ESPACIO	35
PUNTOS DE RECONCILIACIÓN Y QUIEBRE.....	38
TERCERA PARADA: ESPACIOS LIMINALES.....	42
LA ISLA DE MAN: EL RECUENTO DE UN RECUENTO.....	43
BEXHILL: EN CUERPO PROPIO	47
BOTES Y BARCOS: “A PLACE WITHOUT A PLACE”	50
DESTINO: EL FIN DEL CAMINO Y OTRAS CONCLUSIONES.....	55
OBRAS CITADAS	62

Punto de partida: una introducción al espacio

As you set out for Ithaka
hope your road is a long one,
full of adventure, full of discovery.
— C. P. Cavafy, “Ithaka”

El viaje está condenado a ser un motivo recurrente en las narrativas que creamos; es el Sísifo de los temas literarios pues cuenta con innumerables puntos de partida, sufre peripecia tras peripecia y regresa a casa sólo para que la siguiente salida se avecine. Una y otra vez nos encontramos con narrativas en donde los personajes emprenden una travesía que los cambiará de manera irrevocable, sea el destino Ítaca, Canterbury o el Paraíso, si es que éste siquiera es alcanzado. Este motivo trae consigo una gran riqueza simbólica, pues el viaje ha sido utilizado como metáfora de la vida en incontables tarjetas de regalo y divinas comedias. En sí mismo, viajar implica una desestabilización de lo conocido, un movimiento de lo familiar a lo extraño, y sólo a veces termina en un regreso a este primero. Puede implicar un encuentro con un Otro en forma de una lengua, de un individuo o del espacio y más, pero confrontarse con un Otro tiene la consecuencia de que nos fuerza a reevaluar quiénes somos y qué es lo que nos hace serlo.

El motivo del viaje abre paso a nuevas posibilidades de interactuar con el espacio. Como el crítico Michel Foucault señala, “the space in which we live, which draws us out of ourselves, in which the erosion of our lives, our time and our history occurs, the space that claws and gnaws at us, is also, in itself, a heterogeneous space” (23) y esta idea de heterogeneidad se vuelve aún más tajante cuando concebimos desplazamientos entre espacios y el efecto que éstos pueden

tener en la identidad de uno. En esa misma conferencia, titulada “Of Other Spaces”, Foucault llama al espacio la preocupación del siglo XX (2) y, en efecto, sus ideas junto con las de Mijaíl Bajtín, entre otros teóricos, así como innovaciones en el campo de la teoría de la arquitectura, resonarían a lo largo de ese siglo hasta nuestros días. El espacio es un tema que sigue ofreciendo amplias posibilidades de estudio desde perspectivas ontológicas, estéticas, políticas e incluso éticas. Si el espacio es, entonces, en donde se configuran identidades, ideas políticas y creencias, éstas pueden ser cuestionadas, si no es que replanteadas por medio del viaje.

El espacio juega un papel clave en los dos textos que serán el enfoque de esta tesina. La adaptación al cine de la novela distópica de P. D. James, *The Children of Men*, hace cambios considerables a la trama, pero en los elementos que comparten se encuentra el viaje en sus estructuras. Por una parte, la novela presenta esta premisa en su división en dos partes, “Omega” y “Alfa”, y así muestra la transición del fin de un ciclo al inicio de otro, lo cual se ve reflejado en un desplazamiento de espacios urbanos a rurales. Por otra parte, el filme ha sido identificado por su director, Alfonso Cuarón, como “a road movie”, pues los personajes intentan alcanzar un destino a lo largo de la cinta, con todo tipo de paradas en el camino. Esta tesina busca explorar las ramificaciones que tienen las diferentes maneras de representar el espacio tanto en la novela como en su adaptación, las estrategias y concepciones que comparten, así como aquéllas en las que se oponen. Sería imposible discutir estos temas sin tratar el hecho de que ambas utilizan la estructura del viaje para presentar sus preocupaciones, por lo que he decidido adoptar esta idea como marco general para mi propia argumentación.

Tanto *The Children of Men* como su adaptación al cine representan espacios urbanos, rurales y marginales por medio de estrategias similares; el desplazamiento entre ellos se vuelve una fuerza desestabilizadora para las identidades de los personajes. Los espacios urbanos

muestran la decadencia y conformidad de las sociedades en ambas obras. Los espacios rurales ofrecen la oportunidad de interactuar con un pasado perdido, aunque en los dos textos las nociones acerca de éste se ven cuestionadas. Por último, las representaciones de los espacios marginales difieren, pues la narración de la novela los construye como un Otro en oposición a los personajes principales, mientras que su representación en la película cuestiona la mencionada división. El objetivo de esta investigación será demostrar cómo los espacios, en especial por medio de los desplazamientos entre ellos, son quienes configuran y refiguran las identidades y roles sociales de los personajes, aunque el efecto de esto es diferente en cada texto: mientras que en la novela se abre la posibilidad de regresar a un orden establecido, en el filme éste es irrevocablemente destruido para los personajes.

Para empezar, cabe ahondar en los orígenes de ambos textos. A pesar de que la autora P. D. James (1920-2014) fue nombrada parte de la Sociedad Real de las Artes en Reino Unido por su producción literaria, hay poca literatura crítica dedicada específicamente a su obra. Varios la han identificado como una de las autoras de ficción detectivesca o de detección más importantes de la segunda mitad del siglo XX, así como por haber creado a Cordelia Gray, una de las primeras detectives mujeres en la tradición anglófona (Santaulària, Evans). Su novela *The Children of Men*, publicada por primera vez en 1992, marca un cambio notorio del género detectivesco, o de detección, hacia el distópico y rara vez es mencionada como parte del corpus de la autora, a pesar de haber recibido buenas reseñas tras su publicación original.

En contraste, la obra del director mexicano Alfonso Cuarón (1961-) ha sido sujeta tanto a críticas negativas como a aclamo desde *Y tu mamá también* (2001) y es considerado como un *auteur* contemporáneo por varios críticos. Su sexta película, *Children of Men* (2006), de la cual también tiene crédito como coautor del guion, fue un fracaso comercial tras su estreno, pero ha

recibido una creciente atención crítica desde entonces, al punto de ser nombrada una de las mejores cintas de su década por críticos como Peter Travers en la revista *Rolling Stone*. De manera paralela, se han escrito decenas de artículos académicos acerca de esta obra, entre ellos se han realizado lecturas del filme como parte del corpus de Cuarón (Shaw), como ejemplo de la estética fílmica de después de los ataques del 11 de septiembre (Jung), a partir de parámetros filosóficos (Žižek), así como una obra perteneciente al género distópico y de ciencia ficción (Kaplan). La mayoría de estos artículos prestan poca atención a la novela sobre la cual se basó la cinta, al punto de que algunos ni siquiera la mencionan.

Pocos críticos han tomado un acercamiento comparatista entre la novela y su adaptación al cine. Por una parte, en 2007 el académico James Bowman escribió un artículo para *The New Atlantis*, en donde compara ambas obras a partir de sus contenidos temáticos, principalmente para enaltecer la novela. Su análisis de los temas presentados en la película resulta superficial, pues Bowman sólo los aborda a partir de sus carencias con base en la novela y no como temas nuevos, creados en el proceso de resignificación que implica una adaptación. La fidelidad termina siendo el criterio principal para el análisis en el texto de Bowman. Por otra parte, Caryn James escribió una breve reseña titulada “Children of Differing Visions: Contrasting a P. D. James Novel and the Movie It Inspired” para el *New York Times* comparando ambos textos en 2006, en la que se muestra más receptiva a las amplias diferencias presentes en la obra de Cuarón e incluso nota los distintos contextos en los que estas dos obras fueron producidas. Cabe notar que ambos son periodísticos, y fueron escritos al poco tiempo del estreno del filme, y estas comparaciones no han sido llevadas al ámbito académico en los años subsecuentes. Sin embargo, James cae en la misma trampa que Bowman y critica el filme por los méritos de la novela, en particular en lo que

concierno a un personaje de la novela que es eliminado de la adaptación.¹ Ninguno de estos críticos se enfoca en el espacio en sus respectivas lecturas.

Como señala la crítica Linda Hutcheon en *A Theory of Adaptation*, “there are many and varied motives behind adaptation and few involve faithfulness” (xiii). Cuarón ha declarado que él no tenía interés en hacer una adaptación directa o fiel de la novela (Crust), y en efecto el abordar la película como un texto secundario o *a posteriori* va a rendir un análisis pobre de ésta, si no es que de ambas. De la misma manera, la novela no ha sido abordada a fondo en un contexto académico y ahondar en ella puede llevar a una lectura más rica de ambos textos. Hutcheon enfatiza el hecho de que “multiple versions exist laterally, not vertically” (xiii), un acercamiento que entiende cada texto como una unidad discreta pero relacionada con el otro, que abre posibilidades de resignificación en el otro texto.

Aunque ciertas ideas teóricas acerca del espacio que presentaré en mi análisis no necesariamente tienen su origen en el cine y la literatura, usaré la significación del espacio y su relación con los personajes como fundamento. Dicho esto, es importante considerar que no se puede construir el espacio de la misma manera en un medio audiovisual como el cine que en un medio verbal como la literatura. Alternaré entonces entre dos códigos distintos, cada uno con sus convenciones e historias propias, pero sostengo que, a pesar de las variaciones en contenido y medio, hay muchas estrategias que los textos comparten o en las que comparten maneras de diferir.

Esta tesina se basa tanto en teoría de la adaptación a lo largo de toda mi argumentación como en diferentes teorías literarias, fílmicas o sociológicas para sustentar ideas específicas. Aunque he dividido el texto en tres capítulos, donde cada uno trata la representación de un cierto

¹ Este personaje es Xan, el primo de Theo que se vuelve líder político de Inglaterra y juega un papel importante en la novela.

tipo de espacio en los dos textos, algunos temas y comparaciones irán más allá de un solo capítulo. En el primero de éstos, trataré los espacios urbanos de ambos y me centraré en las implicaciones que conllevan con respecto al personaje de Theo, así como su relación con el género distópico al que pertenecen los textos.² Los espacios rurales serán el enfoque del segundo capítulo, lo cual me permitirá ahondar en su relación con la concepción del pasado que se presenta en los textos y cuestionar las diferencias entre las imaginerías religiosas que se emplea en cada uno. Por último, el tercer capítulo se concentrará en lo que he denominado espacios liminales, que son en donde se encuentra la mayor divergencia entre la novela y la cinta.

Aunque esta tesina se propone abarcar una gran cantidad de momentos clave, donde la mayoría de las corrientes temáticas desembocan, no pretende ser exhaustiva. El espacio es donde repercuten una gran variedad de elementos, más aún cuando se lidia con dos formas que pueden resultar tan distintas, como el cine y la literatura.³ Si bien a partir del espacio se pueden explorar otras consideraciones identitarias, sociales y políticas, éste es más que un medio para otros fines. Al final del recorrido, el camino es tan importante como el destino, pues el viaje puede connotar tanto una confrontación como una pérdida, incluso aquellos desplazamientos que son metafóricos.

² Ambos no sólo ocurren en un mundo futuro especulativo, sino que se concentran en la dimensión política de sus sociedades disfuncionales. Booker argumenta que es esta característica la que distingue a la ficción distópica, pues “in general dystopian fiction differs from science fiction in the specificity of its attention to social and political critique” (19), aunque cabe notar que estas supuestas “barreras” genéricas son permeables.

³ Aunque el cine narrativo comparte varias características con la forma de la novela, cabe mencionar cómo sus condiciones materiales son muy marcadas en cuanto al tema del espacio.

Primera parada: un *tour* por los espacios urbanos

“He saw London gliding with the Thames around its neck

Like a barge which an old brown horse draws up a canal

If its yoke is Time.”

-- Derek Walcott, *Omeros*

No es de extrañarse que una gran mayoría de textos distópicos se desarrollen dentro de espacios urbanos. Una variedad de tensiones entra en contacto en la urbe: la vida privada se halla a una pared de la pública, ideales de progreso se enfrentan a realidades de marginación, diferentes clases sociales conviven y chocan. La propia palabra “ciudad” comparte sus raíces con “civilización”, del latín *civis*, lo cual tan sólo indica una parte de los niveles de significación que ha adquirido. La ciudad, sea familiar o extraña, real o ficticia, refleja los valores, las ansiedades y las contradicciones de una sociedad dada. Por ello, la ficción distópica ha podido explotar lo urbano como un *locus* de significados tan variados como el género mismo.

Aquí, cabe hacer un hincapié en el hecho de que la literatura y el cine son formas de representaciones. El Londres material no es el Londres de George Orwell en *1984*, ni el de Aldous Huxley en *Brave New World*; tampoco podemos decir que P.D. James o Alfonso Cuarón capturan el Londres “real”, sino un constructo con el nombre de Londres, por medio del que crean diferentes narrativas. Sin embargo, Londres también aporta su historia, su geografía y su cultura a los textos, ya sea por medio de alusiones explícitas o posibles interpretaciones. Aunque estos cuatro textos suceden en un Londres futuro e hipotético, los Londres pasados y presentes van a incidir en las lecturas que ofrecen los textos.

Es en zonas urbanas, específicamente Oxford y Londres, que comienza la acción tanto

en la novela de P. D. James como en la película dirigida por Alfonso Cuarón. Aunque sus tramas difieren desde un inicio, comparten este punto de partida. Mientras que en la novela Oxford es la ciudad que habita el personaje principal, Theo Faron, con una breve visita a Londres, la película muestra un Londres vagamente futurista en su primer acto. De esta manera, los espacios urbanos permiten que cada texto presente un *statu quo*, que va a ser cuestionado y expandido mediante el uso de la desfamiliarización. Es por este medio que también se establece la caracterización inicial de Theo y su relación con el estado sociopolítico de las dos Inglaterra presentadas. Asimismo, ambos textos cuestionan cómo se construyen estos espacios de manera inestable y dinámica, por medio de contrastes en recursos narrativos o mediáticos, para cuestionar y develar discursos autoritarios.

Para ahondar en esta última idea, el crítico M. Keith Booker argumenta que esta yuxtaposición entre el discurso autoritario y la forma de la novela es un mecanismo clave en la ficción distópica, sobre todo en cómo “language itself is an object of representation in the novel, but authoritative discourse is stripped of its authority when represented in this way because the inherently dialogic and multivoiced linguistic environment of the novel is by its very nature inimical to such authority” (85). Aunque el lenguaje, sea cinematográfico o verbal, nunca nos puede dar una visión “transparente” del espacio, sino una representación imperfecta y subjetiva, podemos ver, en la novela y la cinta, cómo el espacio se vuelve un centro de valores y significados para ser explotado tanto por los discursos autoritarios que son reproducidos como por los discursos que se oponen a ellos. El hecho de que estas diferentes formas de representar el espacio vivido entren en contradicción, en diálogo, ya es una manera de crear un comentario sobre cómo nos relacionamos con nuestros espacios y sociedades fuera de los textos.

Para abordar estas temáticas, el primer apartado de este capítulo se concentra en cómo

el espacio urbano incide en los mundos distópicos de los textos de manera general. Se irá intercalando el análisis de las representaciones de Londres y Oxford en el filme y la novela, principalmente en lo que concierne el concepto de desfamiliarización. Asimismo, los diferentes medios discursivos en el espacio urbano juegan un papel importante para configurar este estado, con los sesgos y contradicciones que esto conlleva. De ahí, en el siguiente apartado, me enfocaré en cómo el personaje de Theo, quien funge como una especie de filtro para los lectores/espectadores, interactúa con la construcción de estos espacios y viceversa, haciendo hincapié en cómo el espacio se vuelve un elemento para la identidad.

Un mundo sin inocencia

The Children of Men y su adaptación cinematográfica presentan en las ramificaciones de una premisa central: la de un mundo en donde toda la población se ha vuelto infértil, donde la humanidad se enfrenta a su extinción en las siguientes décadas y las consiguientes alteraciones políticas, es decir, una realidad distópica. Ambos textos imaginan un mundo que carece de niños, lo cual tiene múltiples implicaciones simbólicas, políticas y éticas que no están alejadas de nuestra propia realidad. El crítico Thomas Horan propone que “setting their stories in the future allows writers of projected political fiction to explore immediate political concerns on a grand scale” (2). Horan marca una distinción entre el género distópico y lo que llama “projected political fiction”, y enfatiza que este último es mejor caracterizado por su enfoque político y por ser “a form of soft science fiction with minimal science content” (5). La novela y su adaptación comparten una preocupación por las ramificaciones personales, políticas y sociales arriba de las consecuencias de avances científicos, por lo que la categoría de Horan resulta más pertinente en sus casos. En específico, los dos textos presentan un mundo en donde la mera idea de progreso

científico o social no tiene sentido, pues no hay una nueva generación que lo lleve a cabo. Son mundos en los que las ciencias fallaron en siquiera identificar la causa de la infertilidad. Más allá de las preocupaciones prácticas, si bien se asocia a los niños con rasgos como la ingenuidad y la bondad en el pensamiento occidental actual, los textos muestran sociedades que han perdido su inocencia de manera irrevocable, donde la violencia es un hecho habitual y no hay esperanza para la humanidad. Son sociedades rotas que se ven atrapadas entre un presente inestable y un futuro incierto.⁴

Los espacios urbanos, sean privados o públicos, se vuelven herramientas para presentar el estado político y psicológico de estas sociedades. En la suerte de *tour* que ambos textos dan de sus respectivas ciudades, el lector o espectador se enfrenta a espacios que son familiares, pero sujetos a un proceso de defamiliarización (a veces referido también como extrañamiento). Booker propone que “the principal technique of dystopian fiction is defamiliarization: by focusing their critiques of society on spatially or temporally distant settings, dystopian fictions provide fresh perspectives on problematic social and political practices that might otherwise be taken for granted or considered natural and inevitable” (19). No es una sorpresa que, dada la importancia de esta técnica en el género, ambos textos la empleen con efectos similares. Sin embargo, la manera en la que se concibe en cada uno difiere de manera significativa.

En su primera imagen (0:57-1:06), *Children of Men* nos sitúa en un ambiente conocido.⁵ Observamos un café, con nombres de bebidas ilustrados en las paredes, el escaparate con sándwiches, las tazas desechables en las manos de las personas. Ésta es una imagen que no

⁴ Incluso se han elaborado investigaciones acerca de la ficción distópica contemporánea como respuesta a la creciente incertidumbre ante el cambio climático, y, entre ellas, *Climate Trauma* (2015) de Ann Kaplan discute el filme de Cuarón en detalle.

⁵ Enfatizo aquí la palabra imagen, pues el primer estímulo de la cinta después de los créditos iniciales es auditivo, en forma de una serie de noticias sin procedencia clara. Esto lo abordo más adelante en este capítulo.

provocaría ninguna sorpresa en un espectador contemporáneo a la película. Los personajes que habitan el espacio muestran diversidad en cuanto edad y apariencia física, lo cual enfatiza el espacio urbano como uno de convivencia, que ofrece una suerte de experiencia compartida, pues todos miran al mismo punto, fuera del cuadro de la cámara.⁶ La película ofrece un parlamento expositivo del estado de la situación mediante la transmisión noticiera acerca de la muerte del hombre más joven del mundo, y a la vez es clara en términos visuales en establecer un mundo reconocible que podría ser el nuestro. Si bien la realidad material parece no ser muy diferente, hay indicios de un estado psicosocial alterado, lo cual es exacerbado por el contraste entre las reacciones de las personas con la actitud apática de Theo Faron (Clive Owen) cuando éste entra al encuadre (1:07-1:20).

A continuación, la cámara sigue a Theo hacia el exterior donde aparece la leyenda no-diegética “London, 16th November 2027” en la esquina inferior derecha (1:50-2:02). Esta escena fue filmada en Fleet Street,⁷ una calle en la ciudad de Londres (Riesman); la decisión de filmar en una locación real en vez de un estudio enfatiza este nivel de familiaridad. Asimismo, el Londres representado muestra detalles reconocibles mezclados con lo extraño. Dos *double-deckers* rojos, símbolos icónicos de la ciudad, son visibles por unos segundos antes de que espectaculares holográficos (que muestran videos de niños) ocupen el cuadro. También hay un enfoque en el movimiento, el ritmo cotidiano, tanto por parte de los múltiples individuos y vehículos que cruzan el cuadro de manera frenética como por el tipo de toma *hand-held* que es

⁶ En el primer plano, sosteniendo a un perro, se encuentra la autora P. D. James, quien aceptó la invitación para aparecer en el filme. Cabe notar que a continuación Cuarón procede a “matar” a la autora de la novela, junto con los demás ocupantes del café, lo cual resulta apropiado tomando en cuenta los cambios drásticos a la trama que se muestran en la película.

⁷ Desde el siglo XVI, Fleet Street ha sido un centro clave de imprentas y periódicos en Londres. Esto resulta pertinente debido al peso que la cinta otorga a los medios, lo cual abordo a continuación en este apartado.

empleado.

El giro más notorio hacia un efecto de desfamiliarización ocurre cuando la violencia interrumpe esta escena cotidiana. Este sentido de cotidianidad se ve desestabilizado tan sólo momentos después, cuando la cámara sigue a Theo fuera del café y una bomba detona adentro (2:20-2:30). La escena es inmediatamente transformada por medio del polvo y el humo que invaden el cuadro, así como el zumbido de alta frecuencia y los gritos que se escuchan, los cuales continúan después del corte al título de la cinta. Varias publicaciones han reportado la actitud de Cuarón mientras se filmaba la escena: “‘No, this is the movie we’re making.’ The constant mantra was, ‘We’re not creating; we’re referencing here.’ Everything has to have a reference to the state of our times” (O’Donnell 22). En efecto, en el contexto de 2005, los videos de explosiones de esta suerte no eran enteramente ajenos a la conciencia pública por la llamada “Guerra contra el terrorismo”, pero cabe notar cómo el uso de técnicas y elementos familiares interactúa en conjunto para crear un efecto desfamiliarizante. Hay vestigios de un Londres familiar (las personas, los vestuarios, la locación real) y los indicios de uno futurista (el contenido de las noticias, los espectaculares, el enfoque en la decadencia), pero se sigue presentando un código relativamente conocido al espectador contemporáneo.

Los medios de comunicación dentro del universo diegético, sin embargo, proveen información contradictoria al espectador. El primer estímulo que presenta la película es el de una serie de voces, las cuales fácilmente podemos identificar como noticias por su contenido y tono. Entonces, las primeras palabras que escuchamos son: “Day one thousand of the siege of Seattle. The Muslim community demands an end to the Army’s occupation of mosques. The Homeland Security bill is ratified. After eight years, British borders will remain closed. The deportation of illegal immigrants will continue” (0:34-0:50). Esto marca el inicio de un recurso

estilístico del filme, pues a menudo aparecen en pantalla noticieros, periódicos y anuncios que imparten a los espectadores el estado del mundo en 2027. Estos textos nos dan una idea de qué le ha sucedido a partes del mundo que son inaccesibles en la trama, como la lista de ciudades que han colapsado (3:46-4:07). A partir de este punto nace una tensión, similar a la de la novela, entre estos medios consumibles y poco confiables y el contenido de lo que vemos en pantalla, que también se encuentra mediado por una serie de decisiones cinematográficas.

Se han escrito un número considerable de artículos acerca de la estética del filme y cómo éste evoca “documentary footage from the wars in Iraq or Afghanistan, which the film’s audiences are familiar with from contemporary TV news reporting” (Kaplan 70).⁸ Ya he analizado que el efecto en la construcción del espacio urbano es que se crea la sensación de que éste es frágil, precario e inestable, pero también me interesa cómo estos recursos entran en choque con la crítica del uso de propaganda dentro el filme. En una variedad de espacios públicos, la cámara se detiene a mostrar anuncios propagandísticos que muestran a Gran Bretaña como el último bastión de civilización, mientras que, para ese momento, la cámara nos ha obligado a observar varias instancias de violencia en este espacio supuestamente seguro. El mensaje parece ser claro: el Estado británico está haciendo uso de propaganda para mantener un sentido de orden, pero la representación del espacio urbano que hemos presenciado nos muestra que esto es una mentira. A la vez, Cuarón está haciendo uso de este estilo tipo documental o periodístico y pretende presentar el espacio de manera “más real” que el estilo pulido de los textos propagandísticos, pero sigue siendo una forma mediada, manipulable, en los medios noticieros actuales. Esta división estilística entre el espacio habitado por Theo y los manipulados

⁸ Aparte de Kaplan (2015), Jung (2010), O’Donnell (2015) y Chapman (2013) también discuten la estética de la película en estos términos.

por un Estado autoritario termina siendo construida sobre bases ilusorias.

Otra manera de entender este uso es recurrir a la definición inicial de desfamiliarización, propuesta por el teórico ruso Viktor Shklovsky de 1917.⁹ Después de ejemplificar con pasajes escritos por Tolstoi donde se describen los castigos corporales que sufre un personaje, Shklovsky señala: “the familiar act of flogging is made unfamiliar both by the description and the proposal to change its form without changing its nature” (21). De manera similar, en esta escena las imágenes familiares de violencia, filmadas en un estilo documental, son impuestas en una forma ajena, la de una película comercial. El violentar este espacio (y, por consecuencia, al espectador), una ciudad metropolitana y occidental alejada de la violencia bélica, de manera repentina pone el sentido de desfamiliarización en marcha, pues lo familiar se vuelve no sólo extraño sino también hostil. Al ser la primera, esta escena marca el tono del resto de la cinta y aparenta ser clara en un aspecto: el espacio es un constructo inestable y susceptible a violencia humana.

En contraste, la novela de P. D. James también emplea la desfamiliarización para dar un panorama de su Inglaterra distópica, pero a través de un mecanismo opuesto. James crea el sentido de alienación característico de la desfamiliarización al presentar contenidos extraños por medio de formas familiares, en vez de contenidos familiares por medio de formas extrañas a éstos, como sucede en la adaptación.

La prosa de la novela mantiene un tono descriptivo y a veces distante en los capítulos narrados por Theo, pues relata en detalle el orden de su mundo al cual ya está habituado. Esta estrategia narrativa puede ser identificada en la visita que Theo hace a Londres en la primera

⁹ Aunque Shklovsky se concentra en las implicaciones de la desfamiliarización por medio de ejemplos literarios, provee una definición lo suficientemente amplia para que ésta sea retomada para una considerable variedad de disciplinas y formas.

mitad de la novela. Theo describe que “We drove in front of the palace, its windows shuttered, the flagpole without its standard, the sentry boxes empty, the great gates closed and padlocked” (89). Por una parte, esta oración es principalmente descriptiva y literal, pues el lenguaje es preciso y carente de metáforas. James asume una familiaridad básica del lector implícito en la manera en la que utiliza referentes reales sin más explicación; así se utiliza “the palace” sin necesidad de identificarlo como el Palacio de Buckingham. Por otra parte, el espacio descrito resulta opuesto a las nociones estereotípicas actuales de estos espacios. Los símbolos nacionales como la bandera y la guardia, retratados por innumerables turistas al punto de volverse íconos de la ciudad, se encuentran sólo *in absentia*. Hay un énfasis en frases con participios en vez de verbos, lo cual marca que la descripción es un estado permanente, incambiable, y no un estado dinámico. Cabe recalcar que mientras la primera impresión de Londres que nos muestra el filme es un Londres cotidiano, mediante un café concurrido y una calle transitada, la novela prioriza símbolos de la monarquía y aristocracia inglesas.

En ese mismo pasaje, Theo procede a la descripción de St. James Park, sin más comentario acerca del palacio: “this was one of the parks which the Council had decreed should be properly maintained and there was, in fact, a distant group of toiling figures wearing the yellow-and- brown overalls of Sojourners, picking up rubbish and apparently clipping the edges of the still- bare flowerbeds” (89). El tono se mantiene seco y descriptivo, salvo por un uso de lenguaje figurado. Los *Sojourners*, migrantes traídos a Inglaterra para trabajos manuales, son deshumanizados mediante la descripción de ellos como “a distant group of toiling figures”. En efecto, se vuelven un objeto más en el paisaje que Theo ilustra. Asimismo, continúa la descripción de Theo: “Just inside the railings of the park, walking in line along the grass, came a company of flagellants. They were naked to the waist, wearing, even in the cold of February,

nothing but yellow loincloths and sandals on their bare feet...Even through the car window I could hear the whistle of the leather, the thud of the whips on naked flesh” (90). En este pasaje, Theo nunca revoca la subjetividad de los flagelantes como lo hace con los Sojourners, pero sí los convierte en una entidad colectiva, “a company” o con pronombres plurales, lo cual funge como otra estrategia para crear un distanciamiento tanto espacial como emocional e incluso social en este pasaje.¹⁰ La distancia espacial, pues Theo se encuentra resguardado en un coche, también refleja la distancia emocional que mantiene desde su posición privilegiada, un hecho que Theo acepta sin menor consideración.

Todas estas descripciones tienen en común una falta de lenguaje emotivo, al punto que se crea una tensión entre el tono acostumbrado de Theo, en donde se tratan estos eventos sin particular novedad y lo poco familiares que resultan los espacios. Esto se puede relacionar con la interpretación que el teórico Darko Suvin le da al concepto de extrañamiento (o como él lo denomina *cognitive estrangement*) en lo que se relaciona con el género de ciencia ficción. Para Suvin, esta técnica se emplea de manera diferente, pues más allá de la descripción de objetos familiares como si fueran extraños, consiste en “[the] factual reporting of fictions” (6). Sin embargo, el propósito de la desfamiliarización es el mismo que para Shklovsky, el de “confronting a set normative system” (Suvin 6) por medio de la deshabitación impuesta sobre el lector o espectador. Aunque podemos notar que la novela y el filme utilizan estrategias opuestas, el efecto final es parecido. Ambos textos emplean esta referencialidad para luego perturbarla en sus contenidos y formas para mostrar sus futuros como plausibles hasta cierto punto, con base en fenómenos presentes en el contexto de sus lectores o espectadores implícitos.

¹⁰ De manera paralela el término de “flagellant” crea una suerte de desplazamiento anacrónico, pues consiste en la aplicación de un término histórico proveniente del siglo XIV a un contexto futuro (el año 2021) al momento de la publicación de la novela en 1992.

Los espacios de Theo Faron y el Theo Faron de los espacios

Como es el personaje principal de ambos textos, Theo marca la pauta en la manera que se presentarán los espacios con los que interactúa. Sin embargo, el personaje difiere notablemente entre sus dos representaciones, lo cual se ve reflejado en su relación con el espacio urbano; no sólo nos enfrentamos a las construcciones espaciales de cada texto, sino que lo hacemos por medio de la perspectiva sesgada de Theo.

Para empezar, el Theo de la novela habita espacios privados de manera predominante. Esto se relaciona con el hecho de que este Theo es profesor en la Universidad de Oxford, por lo que ocupa una posición cómoda y privilegiada en su sociedad al principio de la novela. Durante la primera sección “Omega”, Theo, mediante su diario, relata la historia desde la tranquilidad de su hogar, en específico “a small attic room with a charming fireplace in wrought iron and decorated tiles, furnished only with a desk and chair and containing the necessities for making coffee” (31). Esto refleja la relativa seguridad que disfruta Theo, por la cual entrará en tensión cuando encuentra otros personajes que carecen de ella, pero también es un indicio del control discursivo que él ejerce inicialmente, pues son sus explicaciones, comentarios y recuentos los que ilustran la Inglaterra del año 2021. El carácter parcial del diario se vuelve claro cuando el lector descubre los detalles y acontecimientos que Theo omite, mediante la narración extradiegética en otras secciones de la novela, tanto en la manera que ejerce control discursivo sobre el lector como consecuencia de su miedo a que su diario sea interceptado por el Estado.

Asimismo, el hogar de Theo se vuelve una herramienta de caracterización explícita. En un inicio, Theo insiste en describir su hogar en estos términos:

Anyone pacing between the two windows would have little difficulty describing the

room's owner. Obviously an academic; three walls are lined with bookshelves from ceiling to floor. A historian; the books themselves make that plain. A man concerned primarily with the nineteenth century; not only the books but the pictures and ornaments proclaim this obsession...The room, too, of a man who likes his comfort and who lives alone. (31)

Aquí el cuarto es presentado como una extensión de su identidad y por lo tanto también de cómo construye su narrativa dentro de esos confines. Por ello, el espacio se vuelve un devenir de Theo como personaje. De nuevo podemos notar el uso de frases con base en participios para denotar espacios estáticos y, por ende, el estado de parálisis que aflige a la sociedad y a Theo. Entonces, aunque el cuarto sea una posesión de Theo, como marca el uso de la preposición “of” en la última oración, el espacio también posee al personaje, quien se encuentra estancado en las etapas iniciales de la novela. El distanciamiento que Theo, como narrador, emplea al usar construcciones impersonales y referirse a sí mismo en tercera persona afianza su control discursivo, pero de una manera que atrae atención a sus recursos retóricos. Es claro que este espacio ilustra algo acerca de Theo, pero nos provee una imagen incompleta de manera deliberada.

En contraste, está el Theo de los espacios públicos y el del narrador extradiegético, el Theo que no posee la última palabra. Un ejemplo ocurre en un momento cuando Theo conversa con su primo Xan, el jefe político de Inglaterra a quien llaman “Warden” en la novela. Esta escena sucede en St. James Park, el cual se describe en relación con los personajes: “Crossing the bridge which spanned the lake, they paused to gaze towards Whitehall. Here, unchanged, was one of the most exciting views which London had to offer, English and yet exotic, the elegant and splendid bastions of Empire seen across shimmering water and framed in trees”

(102). Muchos elementos colisionan en estas líneas. El orden natural, representado por el parque, el agua y los árboles, entra en contraste con el orden político de Inglaterra, al cual se alude por medio de la calle de Whitehall como una suerte de sinécdoque histórica de Londres, la cual perdura ante los cambios y colapsos que ha sufrido la ciudad. Esta descripción abre paso a un orden más personal por medio de una analepsis, pues el narrador se detiene para observar cómo “Theo recalled lingering at just this spot a week after he had joined the Council, remembered contemplating the same view, Xan wearing the same coat” (102). La memoria se ve atada al espacio, pero no de la manera documental que Theo pretende llevar a cabo en su diario, debido a que es la voz del narrador extradiegético la que presenta estas palabras. Este pasaje también posiciona a Theo en un lugar liminal, no diferente al del puente, pues a pesar de haber tenido un rol en el gobierno de Xan, se ha vuelto un intruso en este mundo. No por primera vez Theo tiene la oportunidad de distanciarse del mundo político que lo rodea, de ser un observador en vez de un actor.

Por otra parte, el Theo fílmico comparte poco más que el nombre con el Theo literario. Para empezar, la Universidad de Oxford no es mencionada en la película y las particularidades de su trabajo burocrático nunca son elaboradas. Este Theo es uno que está en constante movimiento, incluso antes del inicio del viaje como tal, con la llegada de Julian (Julianne Moore).¹¹ En espacios públicos la cámara rara vez se queda fija en Theo, incluso en las frecuentes *tracking shots*, y hay una gran cantidad de escenas que ocurren dentro de medios de transporte como coches, trenes y autobuses. Asimismo, el Theo fílmico habita los espacios urbanos públicos más que privados, pues lo único que vemos de su hogar es una breve escena

¹¹ Tomo esta oportunidad para aclarar que, aunque los personajes comparten nombre, la Julian del filme cumple con un papel marcadamente distinto a la iteración de la novela, cuyo papel es más cercano al de Kee en la cinta.

en su recámara, sólo para mostrar cómo sale de ésta (11:04-11:38). La película se niega a dar acceso a los pensamientos de Theo por medio de recursos como *voice-overs*, pero la manera en la que habita estos espacios nos muestra un personaje atrapado en lo transitorio e intrascendente, sin raíces ni creencias firmes.

Para ejemplificar cómo funciona esta relación de Theo con el espacio es útil tomar una de las pocas secuencias que tiene equivalente casi directo en la novela. En ella, Theo se transporta en coche a lo largo de Londres con el fin de visitar a su primo, Nigel, quien no es el líder político de Inglaterra sino un funcionario de alto nivel, y presencia una variedad de espacios (16:46-17:45). Parte de su recorrido se filmó en Whitehall Road, Trafalgar Square y The Mall, una calle ubicada dentro de St. James Park, mientras que se escucha la canción “The Court of the Crimson King” de King Crimson. A pesar de involucrar los mismos espacios, la manera en la que son representados en el filme es notablemente distinta. Mientras que James describe Whitehall como “unchanged” (102), Cuarón emplea varias técnicas para desfamiliarizarla, mediante la estética de decadencia de la película. El elemento más notable es cómo en una toma (*tracking shot*) la cámara sigue al coche a lo lejos, por lo que el primer plano es invadido por los “repenters” (17:00-17:13).¹² Esta ocupación del cuadro crea un paralelismo con su ocupación de las calles; su desorden, aumentado por el uso del *shaky-cam* y la cacofonía de sonidos, se vuelve un reflejo de la inestabilidad social. Además, la cámara evita mostrar Trafalgar Square en su totalidad, otro destino turístico londinense que conmemora el triunfo del Imperio Británico, por lo que lo estrecho de la toma también alude a la disminución de Gran Bretaña como estado.

¹² Los “repenters” son la contraparte fílmica a los “flagellants” de la novela: un grupo religioso que busca darle sentido a la plaga de infertilidad por medio de la supuesta expiación de sus pecados. Al igual que en la novela, habitan el espacio urbano en el fondo, sin tener interacciones directas con los personajes principales.

Mientras el coche se desplaza dentro de St. James Park (17:14-17:39), el paisaje visual y sonoro cambia, aunque la cámara se mantiene en modo *hand-held*. Los tonos grises se convierten en verdes y las voces incorpóreas se transforman en música de orquesta. Aquí vemos una división social tajante, reforzada por divisiones espaciales: la aristocracia disfruta el parque sin preocuparse por los eventos fuera de las rejas de éste. Desde el interior del coche, Theo ocupa una posición liminal, pues es un observador en ambos mundos, pero partícipe de ninguno. Esto es reforzado por la manera en la que la cámara está colocada dentro del coche, por lo que estos aristócratas recorren el cuadro relativo a Theo. El estilo *hand-held* también parece indicar que este orden es igual de inestable que el de afuera, pues ni siquiera Theo ocupa una posición fija dentro del cuadro a lo largo de esta secuencia; no hay un solo objeto que no se encuentre en movimiento.

A través de estos ejemplos podemos observar cómo el personaje de Theo no sólo condiciona los espacios urbanos que son representados por cada texto, sino que estos espacios también condicionan la construcción del personaje de Theo. Cada texto se enfoca en ciertos aspectos espaciales para reforzar sus diferentes visiones de Inglaterra y de su protagonista, como las maneras en las que se conciben las distinciones entre lo público y lo privado

Hacia nuevos horizontes

Para concluir este capítulo es importante señalar que ambos textos se aproximan a los espacios urbanos como parte de un *statu quo* social mayor, pues varios lugares conocidos se convierten en una manera de expresar los cambios vividos por estas sociedades distópicas. La técnica de desfamiliarización es empleada de maneras distintas en cada texto, pero tiene fines similares: confrontar el orden de las cosas. Otro aspecto clave es que, como personaje principal, Theo nos da, pero también restringe y altera el acceso que tenemos a las urbes, especialmente en lo que

concierna a la distinción entre lo privado y lo público. Esta relación entre Theo y el espacio es recíproca, ya que en ambos textos la construcción textual de cada uno depende del otro. Por último, nos enfrentamos a varios niveles de mediación en la construcción de estos espacios por medio de cómo se encuentran en diálogo otros textos o discursos dentro de la novela y de la película, lo cual presenta una visión dialógica de la manera en la que entendemos el espacio.

Tanto Cuarón como James nos presentan espacios que no podrán continuar existiendo de la misma manera, pues son contingentes a sus sociedades decadentes, lo cual también se ve reflejado en Theo. Por ello hay un énfasis en la inestabilidad y fragilidad del ámbito urbano, por lo que, de una manera u otra, los personajes buscan respuestas en lo rural como forma de escape. O'Donnell propone que “The central political cause negotiated in the film is that of displaced people, of refugees, but it is also the story of a displaced hero; he is psychologically and, later, physically on the run. It is through the acute and contrasting images of place that the disjuncture at the heart of this central metaphor garners its power” (24). Así, después de haber presentado el Theo urbano se pueden observar cambios en él cuando se empieza a desplazar. De manera paralela, la novela de James concibe un mundo que ha perdido su rumbo, por lo que cobra sentido que los personajes deseen regresar a un idílico principio para reparar lo que está roto en lo urbano y social. Hasta qué punto logran encontrar estas respuestas es un tema para el siguiente capítulo.

Segunda parada: peregrinajes hacia el espacio rural

I am a lost, last inhabitant —
 displaced person
 in a pastoral chaos.

—Eavan Boland, “The New Pastoral”

Una de las imágenes más desconcertantes que presenta el filme *Children of Men* es la de un venado trotando en los pasillos de una escuela primaria abandonada (1:01:25). Mientras Theo mira al animal, los espectadores pueden apreciar la transformación de este lugar: las hiedras creciendo en las paredes mohosas, los vidrios rotos y el ritmo de un goteo incesante. Se vuelve claro que este espacio ya no le pertenece al humano, sino que la naturaleza ha llegado para reclamarlo. Esta imagen encapsula un cambio que sucede en ambos textos, pues ante la realidad distópica que enfrentan, los personajes intentan escapar de su orden social y hacia el mundo natural y rural.

Estos tipos de espacios llevan consigo cierto bagaje cultural, el cual puede incluir desde la idea de lo salvaje y de lo bucólico, hasta el ser la antítesis de la vida en la urbe. En efecto, ambos textos se valen de referencias y choques con estas ideas para elaborar sus representaciones de estos espacios, y comparten cómo el desplazamiento de los personajes, lejos de sus entornos usuales, altera sus roles e incluso sus identidades. Sin embargo, aunque los personajes huyen de lo urbano y de las fuerzas políticas que los persiguen, el mundo natural tampoco ofrece un lugar seguro.

En un inicio, los textos presentan los espacios rurales a través de un aparente acercamiento a un pasado primigenio. Estos espacios serán rearticulados y cuestionados en ambos textos, por medio de referencias intertextuales y alusiones religiosas, principalmente cristianas, así como por el motivo del viaje y el camino. Los fines de estos mecanismos difieren, ya que en la novela

tienen el propósito de interrogar estructuras sociales de poder y reescribir un mito de origen, mientras que en el filme sirven para problematizar el precepto de los ambientes no urbanos como apolíticos.

Para demostrarlo, este capítulo está dividido en cuatro apartados. Antes que nada, cabe clarificar cómo los textos crean una idea inicial de los espacios rurales mediante referencias intertextuales y otros recursos. Por otra parte, las alusiones religiosas funcionan como un puente entre esta articulación inicial de lo rural y otras preocupaciones temáticas de los textos. Después, me centraré en la manera en que el motivo del camino aparece como fuerza desestabilizadora. Por último, los quiebres deliberados con las ideas establecidas en el ámbito urbano serán el enfoque de la parte final de este capítulo.

Lo rural: “A more agreeable and permanent world”

El crítico francés Gérard Genette propuso el término de “transtextualidad” en *Palimpsestos* para entender las relaciones entre textos, sean directas o indirectas (9-10). El enfoque de este apartado concierne a referencias explícitas que existen en la novela o, como las denomina Genette, relaciones intertextuales,¹³ así como el uso alterado de imaginiería bucólica en el filme. Por estos medios, los textos construyen sus visiones acerca del mundo fuera de la ciudad, la cual abarca los inicios de estos textos.

Para empezar, cabe recordar que, en la novela, Theo es un profesor de historia del siglo XIX en la Universidad Oxford, y además imparte un seminario acerca de la literatura en inglés de este periodo. Por ello, muchas de las referencias remiten a textos o artefactos de esta época.

¹³ Genette da la definición amplia de instancias caracterizadas por la “presencia efectiva de un texto en otro” (10) y da como ejemplos la alusión, la cita y el plagio.

En el seminario donde Theo conoce a Julian (37), mucho antes de que huyan de Oxford y el espacio urbano, se discuten novelas como *Middlemarch*, de George Eliot, y *Cranford*, de Elizabeth Gaskell, ambas centradas en la vida en la Inglaterra rural de la primera mitad del siglo XIX. Estas novelas son contrapuestas con *The Portrait of a Lady*, de Henry James, y *Vanity Fair*, de William Makepeace Thackeray, cuyas tramas ocurren en Londres o diferentes ciudades de Europa. Hasta cierto punto, esto refleja dos visiones de la Inglaterra victoriana, pues este siglo fue marcado por la rápida industrialización del país y la consecuente discrepancia entre la vida urbana y la rural.

En particular, *Middlemarch* es, hasta cierto punto, una novela histórica, ya que, a pesar de haberse publicado en su totalidad en 1871, a mediados de la época victoriana, su trama ocurre alrededor 1829 en un mundo marcadamente bucólico. El crítico Terry Eagleton señala que “history in the novel is officially in a state of transition; yet to read the text is to conclude that ‘suspension’ is the more appropriate term” (120), y así enfatiza cómo la novela se rehúsa a mostrar las fuerzas de industrialización detrás de los cambios que experimentaba la sociedad inglesa. En la novela, el otro profesor le explica a Theo cuál es el motivo de seguir impartiendo el seminario: “the comfort of culture that’s what [the students] are after ... all they want is to escape temporarily into a more agreeable and permanent world” (37). Estas caracterizaciones de los textos como un escape continúan formando la noción de lo bucólico como un mundo perdido en la edad contemporánea, aunque al describirlo como “agreeable” o “permanent”, se puede cuestionar si este mundo “permanente” alguna vez existió. En el entorno inmediato de Theo aparecen varios personajes que se aferran a este pasado suspendido en la historia cultural de Inglaterra, encapsulado por la Universidad de Oxford. Sin embargo, también se puede ver que otros personajes no acuden a la tradición literaria directamente, sino a la idea de lo bucólico, por

lo que la mención de *Middlemarch* y otros textos acaba reforzando una larga tradición de esta idea en la tradición inglesa.

Poco después, el narrador en tercera persona proporciona la primera descripción de Julian, con imaginería vívida que marca un cambio notable en el registro:

From the ante-chapel the bright light streamed out into the late-afternoon dusk and, for the first time, [Theo] saw her clearly. Her hair, dark and luscious, a rich brown with flecks of gold, was brushed back and disciplined into a short, thick pleat. ... She was light-skinned for someone so dark-haired, a honey-coloured woman, long necked with high cheekbones, wide-set eyes whose colour he couldn't determine under strong straight eyebrows, a long narrow nose, slightly humped, and a wide, beautifully shaped mouth. It was a Pre-Raphaelite face.

Rosetti would have liked to have painted her. (39)

La mención de este grupo de pintores del siglo XIX se puede deber a la focalización de Theo, hasta cierto punto, pero cabe notar que una de las características de este grupo fue que sus pinturas también buscaban regresar a motivos naturales y alejarse de convenciones vigentes desde el Renacimiento.¹⁴ La descripción inicial de la luz y el atardecer también muestran un espíritu romántico del que carecen otras descripciones en la novela, y ayudan a crear la imagen de Julian como una pintura, ya que la descripción evita mencionar elementos contemporáneos de la apariencia de Julian, como su ropa, hasta después de que se nombra al pintor Dante Gabriel Rosetti. Desde la blancura hasta el peinado de Julian parecen pertenecer a

¹⁴ Wendy Graham argumenta que un aspecto clave del grupo prerrafaelista es que “they forced Victorians to confront the incongruities in the national narrative between the feudal past and industrial present” (86), entre otras contradicciones de la época, y no es difícil ver que sus representaciones de escenas bucólicas juegan un papel importante en ello.

las imágenes asociadas con este grupo. Como consecuencia, el personaje de Julian es vinculado con este mundo perdido, más aún en su papel de rebelde, con un tiempo y un espacio que ya no puede existir.

En contraste, el campo del filme no es presentado como un lugar idílico en un inicio, sino como un espacio donde se encuentran imágenes contrastantes. Por ejemplo, en la travesía de Theo al hogar de Jasper ocurre una toma panorámica de su auto trasladándose al lado de un campo verde durante el atardecer (5:11-5:15), una imagen bucólica. Sin embargo, el movimiento de la cámara revela, en primer plano, una gran pila de animales de rebaño en llamas (5:15-5:23). El lenguaje visual de este encuadre coloca a los personajes en un plano separado del de la destrucción, aunque cuenta con el sonido en *off*, por lo que se escucha su conversación. Algo similar sucede cuando rebasan un camión lleno de “fugees”, refugiados de otras naciones que son perseguidos y encarcelados por el gobierno inglés; Jasper tan sólo comenta lo lamentable que es su situación (5:54-6:02), sin tomar más acción. De nuevo, existe una clara división entre Theo y los espacios que visita, marcada por la división entre el espacio interno del coche y el exterior. Al igual que en sus escenas en Londres, Theo no es quien conduce el coche, sino un pasajero, lo cual de nuevo refleja que no es un actor en su ámbito inmediato. Adicionalmente, el camino de Londres hacia la casa de Jasper funciona como una suerte de umbral entre el espacio austero de la urbe y el refugio que ofrece el hogar de Jasper.

La siguiente escena dentro del hogar (6:20-11:05) provee un cambio marcado en el tono y la forma, desde la prevalencia de colores cálidos a los primeros momentos cómicos de la película.¹⁵ O’Donnell señala un posible efecto de esto: “the film alternates between urban and

¹⁵ M. Gail Hamner realiza un análisis sobre el uso de color en esta escena y cómo éste también evoca la idea de que “Theo is in trouble, and Jasper is his refuge” (1448), en particular mediante el uso del color dorado.

country settings which at first appear to set up an easy hell/paradise dichotomy as Theo escapes the urban chaos of the city to visit the hidden country idyll of his friend Jasper. This secluded world can only be entered through a carefully camouflaged gateway at the side of the road” (23). Aunque concuerdo con la caracterización del hogar de Jasper como un espacio idílico, no creo que el filme cree tal dicotomía, debido a las imágenes previamente mencionadas. En lugar de ello, este espacio se vuelve uno en el que los personajes aparentan no participar en su sociedad, estar fuera de sus alcances, a pesar de que la discuten. La cámara muestra una serie de recortes pegados en las paredes de la casa (7:20-7:42) en donde se mencionan que Jasper y su esposa, Janice, solían ser un caricaturista político y una fotoperiodista, lo cual es contrapuesto con la siguiente toma (7:44), donde vemos por primera vez a Janice en estado de catatonia. Este contraste muestra cómo ambos han sido neutralizados como actores políticos activos, mientras que Theo continúa con su rol pasivo, aunque con la diferencia de que este espacio representa un grado de seguridad del que carecía en la ciudad.

De un inicio, las ideas sobre el espacio rural en los textos son marcadamente distintas. Mientras que la novela construye una idealización del espacio rural por medio de una larga tradición literaria de lo bucólico, el filme muestra el hogar de Jasper como un espacio fuera del orden social. Cabe notar que ambos recurren a estos espacios como contrapuestos con lo urbano, así como un escape de éste. Sin embargo, la idea de escape no es la única que se encuentra hilada con la representación de lo rural desde un inicio.

De pesebres y peregrinajes

Tanto la religión cristiana en concreto como la idea de religiosidad juegan papeles clave en los textos, pues ambos se valen de motivos, signos o imágenes para desarrollar sus respectivos

temas, en especial en lo que concierne a los espacios rurales.¹⁶ Una posible lectura de ambos textos es como nuevos mitos de origen, pues los dos concluyen con el nacimiento de un bebé que puede resultar en la salvación de la humanidad. Esto es reforzado por la cantidad de imágenes y símbolos religiosos que juegan papeles importantes en las tramas.

En cuanto a espacios concretos, la novela contiene varias escenas que ocurren en St. Margaret's Church en el poblado de Bisney, a las afueras de Oxford, donde Theo se reúne con los *Fishes*. En su camino a la iglesia, Theo piensa que las generaciones más jóvenes “would all too soon inherit a world of unpopulated uplands, unpolluted streams, encroaching woods and forests and deserted estuaries” (52), lo cual luego se ve reflejado en cómo el mundo natural ha empezado a invadirla en la manera que “the churchyard was as overgrown as a long neglected field. The grass was tall and pale, as hay and ivy had leached over the gravestones, obliterating the names” (53). Por una parte, la ubicación aislada de la iglesia permite que ésta sea un lugar aparentemente separado del orden social y que los personajes puedan idear un futuro diferente para su sociedad. Por otra parte, el estado deteriorado de la iglesia refleja la fragilidad de los espacios humanos, aún más con el uso del verbo “obliterar” que borra las marcas de las tumbas, al igual que el venado en la película. La iglesia, entonces, se convierte en una suerte de umbral entre lo natural y lo humano, entre lo religioso y lo social.

En contraste, una de las escenas más aclamadas de la película es donde Kee revela su embarazo a Theo, lo cual transcurre en un pesebre dentro de la granja de Tomasz (35:24-37:30). Aunque los costados del granero están repletos de máquinas para extraer leche, Kee aparece en el cuadro rodeada de terneros, especialmente en el planosecuencia que revela su

¹⁶ Por ejemplo, los nombres, que son de los pocos elementos que no fueron cambiados en la adaptación, son en su mayoría bíblicos, en especial Luke, Miriam, el propio apodo de los *Fishes* o Theo, que denota la idea de dios en su origen etimológico.

cuerpo embarazado, mientras que la cámara asciende desde los terneros en primer plano a su figura (36:33-36:42); esto hace referencia a la presencia de animales en la imagen del nacimiento de Jesús. La toma muestra a Kee vista desde un ángulo bajo en un inicio, lo cual la coloca en una posición de importancia, que con la entrada de la música de John Tanever “Fragments of a Prayer”, le da una calidad cuasi divina a esta escena. Esto funciona como una suerte de refiguración del inicio del cristianismo, lo cual ata lo rural con un nuevo orden, con la posibilidad de que la humanidad puede ser salvada.

Para terminar, cabe mencionar los peregrinajes como motivo en los textos. La salida de Oxford/Londres en búsqueda de un lugar seguro para que Julian o Kee puedan dar a luz remite a los viajes de José y María antes del nacimiento de Jesús. En la novela, el cobertizo donde nace el hijo de Julian en Wychwood tiene sus ecos con el establo y el pesebre. Por otra parte, en la película el destino original de Theo y los otros, antes de la muerte de Julian, es Canterbury, que ha sido un sitio de peregrinaje desde el medievo y es la sede del arzobispado de la religión anglicana. Este destino es descartado por los personajes, a favor del campo de refugiados en Bexhill.

El camino como espacio

Después de haber ahondado en las estrategias que utilizan los textos para articular lo rural, cabe hacer hincapié en un espacio que es clave para ambos: el camino. Como ya se ha mencionado, el motivo del viaje funciona como una suerte de estructura en ambos textos, pero el camino como espacio aparenta pertenecer netamente al ámbito rural, donde los personajes se ven alterados. Críticos como Mijaíl Bajtín han enfatizado la importancia del camino en la literatura por su riqueza metafórica: “one can even go as far as to say that in folklore a road is almost

never merely a road, but always suggests the whole, or a portion of, ‘a path of life’” (120). Ambos Theos dejan atrás sus vidas cómodas a favor de un fin mayor, que sólo puede ser encontrado en el viaje.

Para empezar, hay una escena en la película que representa el camino como una fuerza desestabilizadora. Esta escena donde los personajes interactúan dentro de un coche, además de ser la que ha recibido mayor atención crítica, está filmada con un solo planosecuencia (o *long take*) que dura más de cuatro minutos (26:15-30:21). Primero cabe recalcar que el espacio del auto conlleva contradicciones: no es un espacio fijo en un punto geográfico, pero que puede ser un lugar íntimo o personal; es un espacio relacionado con el exterior, pero que generalmente provee una barrera para delimitarlo; es un espacio donde se lleva a cabo un desplazamiento o progreso absoluto, pero que carece de un desplazamiento relativo a lo que existe en su interior.

Ya he mencionado que Theo a menudo aparece dentro de coches, y hasta este punto siempre ha sido como pasajero, lo cual tiene implicaciones metafóricas importantes, pero esta escena es clave para el desarrollo del personaje. Mientras que el verde del campo inglés corre por las ventanas, varias facetas de Theo entran en choque dentro del auto, con la cámara colocada en el interior como otro personaje. La primera es un Theo al que no hemos tenido acceso hasta entonces. Julian le cuenta a Kee del Theo sobre “the old days when he was a real activist” (26:51), y el coqueteo entre Julian y Theo por medio de lo lúdico que termina en un aparente beso (27:34) abre una nueva posibilidad para el personaje, o “a path of life”, para regresar a Bajtín, representado por su relación con Julian.

Sin embargo, todo esto es violentamente interrumpido cuando el coche es atacado por una banda de *scavengers*, que realmente son las fuerzas de Luke. Es un giro repentino, marcado por el hecho de que el coche comienza a acelerar en reversa (27:50). Las ventanas ya no están

ocupadas por vívido follaje, sino por los atacantes vestidos en gris que golpean el auto y le disparan a Julian. La pérdida de Julian se ve reforzada por el retroceso del coche y por cómo este camino para Theo es cancelado como posibilidad, mientras que el sentido de seguridad se rompe como los vidrios. Luke es quien los intenta guiar por un nuevo camino, pero en el transcurso de éste asesina a dos policías (29:50), lo cual causa que Theo, cubierto por la sangre de Julian, se baje del auto. Este momento en el filme marca un punto sin retorno para Theo, pues pierde tanto la posibilidad de una vida con Julian como la de recuperar la vida que tenía al inicio del filme. También cabe mencionar cómo la cámara no ingresa al coche por segunda vez con Theo, sino se queda atrás fijada en los cuerpos violentados de los policías, como una suerte de desafío a la decisión que toma Theo.

En la novela, la sección equivalente a estos eventos ocurre más tarde en la narrativa, pero también es precedida por un periodo de calma y cambio en Theo. En la que termina siendo su última entrada en el diario, Theo describe su día de tranquilidad con los *Fishes* en el bosque, con amplias descripciones acerca del ambiente como “It has been a perfect autumn day, the sky a clear azure blue, the sunlight mellow and gentle but strong as high June, the air sweet scented, carrying the illusion of wood smoke, mown hay, the gathered sweets of summer. Perhaps because the beech grove is so remote, so enclosed, we have shared a sense of absolute safety” (176). La imaginería lírica, al punto de ser casi romántica, crea un contraste con el registro distante y literal que he abordado en el capítulo anterior. Esto evidencia un cambio profundo en el personaje de Theo pues es en este espacio, que parece estar fuera del alcance de la sociedad, donde expresa que “I have never felt so much at ease with other human beings as I have been today with these four strangers to whom I am now, still half-reluctantly, committed...” (176). Igual cuando son forzados a continuar con su travesía, Theo nota que “the car, handling easily,

seemed to be a moving refuge, warmed by their breath, smelling faintly of familiar” (178), aunque el verbo “seem” pone en cuestión si el espacio del coche realmente va a servir como un refugio. Cabe notar que, a diferencia del Theo en la cinta, es él quien conduce el coche (de Jasper) cuando huye con los rebeldes, lo cual refleja su agencia dentro de la situación.

Esta tranquilidad en el mundo rural también es interrumpida por un ataque en el camino. Theo frena el coche cuando se da cuenta de que hay un tronco sobre la carretera, pero es la presencia humana lo que lo horroriza: “The second realisation was horror. It couldn’t have fallen so inconveniently; there had been no recent strong winds. This was a deliberate obstruction” (179). Los atacantes son un grupo de “Omegas”, que han renunciado a la vida en sociedad, pero también transgreden el orden natural que Theo describe unos pasajes antes. Aunque la escena del ataque es bastante larga y marca un giro en el curso de la trama con la muerte de Luke y la pérdida del coche, para este análisis quiero enfatizar la imagen de un obstáculo en el camino, uno que les niega continuar con el estado pacífico entre los *Fishes* y Theo, de una manera similar al filme.

Desde este punto se pueden ver los quiebres que crea el filme entre la idea del refugio que provee Jasper y la realidad del ámbito rural como otro espacio hostil y violento. En el filme, lo que parece ser un ataque sin motivo, luego resulta ser orquestado por Luke, lo cual reafirma que lo rural no está exento del (des)orden social. El espacio rural en la novela puede ser un lugar tanto de violencia y caos, sin un sentido de orden social, como un lugar reconfortante por estar fuera de este mismo orden. Los dos textos, sin embargo, comparten el hecho de que el sentido de identidad de estos personajes puede ser reconfigurado en este espacio.

Puntos de reconciliación y quiebre

Finalmente, después de haber ahondado en las tensiones entre la idealización de los espacios rurales y las confrontaciones que ocurren en los confines de éstos, este apartado explora hasta qué punto hay un quiebre o una reconciliación con lo rural. La novela presenta una reconciliación ambigua en la manera en que los elementos religiosos toman el plano principal en su desenlace, mientras que el filme muestra un quiebre más claro con estos espacios, y los personajes los dejan atrás al final del segundo acto.

En la novela, el parto de Julian funciona como una apoteosis de varias nociones de lo rural, de lo político y de lo religioso que se han ido construyendo en su transcurso, por medio de yuxtaposiciones. Para empezar, Wychwood acaba cumpliendo con el papel que Julian esperaba, como se ve reflejado en los pensamientos de Theo: “for the first time, Theo understood and accepted Julian’s desire to give birth in secret. This forest refuge, inadequate as it was, was surely better than the alternative” (225), donde a pesar de las deficiencias de este espacio es presentado como superior al urbano. Luego, a pesar de que la novela provee descripciones grotescas o no idealizadas del proceso del parto, el narrador señala que Theo “had never known such peace” (230). De manera similar, después del asesinato de Miriam, Theo lleva su cuerpo “out of the house and into the sunlight, then laid her carefully down under a rowan tree” (233), una imagen que de nuevo contrapone lo violento del mundo urbano (representado por la casa y la violencia infligida sobre Miriam) y el sentimiento de paz o pureza que puede ser encontrado en lo rural.

Por último, la novela acaba con el bautizo del bebé de Julian, que es descrito de la siguiente manera “it was with a thumb wet with his own tears and stained with her blood that [Theo] made on the child’s forehead the sign of a cross” (241). Aquí podemos ver una contraposición de lo natural por medio del cuerpo, del nacimiento, no presentado como idílico, pero sí como no

corrompido, a diferencia del orden social urbano. También cabe notar que ésta es la línea final de la novela, por lo que su última imagen es la de una cruz, mostrando la posibilidad de que la humanidad haya sido salvada por este nacimiento, aunque no deja claro cuál será el orden social que Theo va a implementar como el nuevo *Warden*.¹⁷ El nacimiento del bebé de Julian también trabaja en paralelo con un renacer de Theo en su nuevo papel político, lo cual, a diferencia de Xan, está íntimamente atado a lo religioso y al orden rural.

Por otra parte, el filme no tiene el mundo rural como un destino final, por lo que hay un fuerte quiebre con estos espacios cuando los personajes se ven forzados a entrar a Bexhill. Aunque la última escena que sucede en un espacio rural ocurre en la escuela abandonada, la escena previa, con la muerte de Jasper y Janice, marca este quiebre, al haber sido ellos quienes representaban este refugio (58:50-59:30). Mientras que Jasper le administra a Janice la droga *Quietus* como una forma de eutanasia, donde ella no puede tener agencia debido a su estado, Jasper vuelve a ser un actor político en sus últimas escenas mediante la decisión de ayudar a Theo. La manera en la que Luke tortura a Jasper en la puerta de su propio hogar, crea un paralelo con la tortura sufrida por su esposa a manos de una fuerza gubernamental.¹⁸ Aun así, en su repetición de bromas ante la tortura, Jasper comete un acto de resistencia. Las tomas oscilan entre las reacciones de Theo y la eventual muerte de Jasper, mostrada desde el punto de vista de Theo en un lugar distante. Por ello, el énfasis de esto cae en las respuestas afectivas de Theo ante la destrucción de un espacio que consideraba como fuera del alcance de estas fuerzas.

A modo de cierre, cabe recalcar cómo los textos divergen en cuanto a lo rural de una manera que no sucedía con lo urbano. Mientras que ambos textos comparten una conexión entre

¹⁷ El texto deja abierta la posibilidad de que Theo replicará el régimen autoritario de su primo.

¹⁸ Esto no es directamente mencionado por los personajes, pero entre los recortes que tiene Jasper hay uno que dice “MI5 deny involvement in the torture of photojournalist” (7:39).

lo rural y lo religioso, así como referencias a lo bucólico como punto de partida, sus diferentes preocupaciones emergen en la manera en la que lidian con ello. La novela ata la religión con lo rural, así como el pasado de la humanidad con el futuro, sobre todo alrededor del personaje de Julian, quien es la persona que le regresa la idea de futuro a su sociedad. En cambio, la película se preocupa más por cómo estos espacios tienen un efecto sobre Theo, en específico su transición de un personaje pasivo ante su sociedad a un actor dentro de ella. Si bien lo rural funciona como el final del viaje para la novela, no lo es en la película. En cuanto al tercer y último tipo de espacio que trato en esta tesina, rastros de lo marginal se pueden ver en ambos textos, pero no es hasta que Kee y Theo se vuelvan refugiados en el filme, su siguiente y última parada, o que las voces de otros personajes invadan la narración de Theo en la novela, que realmente se nos otorga acceso a ellos.

Tercera parada: espacios liminales

Yes, I'm very fond of boats myself. I like the way they're —contained. You don't have to worry about which way to go, or whether to go at all—the question doesn't arise, because you're on a boat, aren't you?

— *Rosencrantz and Guildenstern Are Dead* de Tom Stoppard

En su conferencia titulada “Of Other Spaces”, el crítico Michel Foucault declara que “We are in the epoch of simultaneity: we are in the epoch of juxtaposition, the epoch of the near and far, of the side-by-side, of the dispersed” (22). Es en esta conferencia que Foucault propone el concepto de heterotopía, un tipo de espacio “Otro” que es diferente a todos los demás espacios en un contexto social dado y que está presente, de una forma u otra, en todas las sociedades y culturas. Las heterotopías existen de manera liminal, más allá de delimitaciones de lo urbano y lo rural, pero firmemente dentro de un orden social, ya sea porque estos espacios permiten la existencia de contradicciones o cumplen con un propósito explícito.

Por ello, no es sorprendente que, en su exploración de sus sociedades distópicas, tanto *The Children of Men* como su adaptación recurran a este tipo de espacios para exponer ciertas dimensiones del orden político-social. Foucault enumera varios ejemplos de estos espacios, como prisiones, espejos, cementerios, burdeles, jardines y trenes. La versatilidad del término ha llevado a una gran variedad de interpretaciones de éste, ya que dentro de la perspectiva de Foucault, “space was operative and dynamic; places always exist in the plural and, despite the incessant operations of power, changes cannot be fully predicted” (Wright 436). Estas características permiten entender estos espacios desde una perspectiva social, con funciones y propósitos dados, aunque esto no los hace menos contradictorios y difíciles de adscribir. Asimismo, el hecho de que, desde el planteamiento de Foucault, se presenten estos espacios

como “otros” deja implícito que se definen así desde un centro o Uno. Si bien el espacio urbano, en especial Londres, tiene esta segunda función en ambos textos (y el espacio rural tampoco se encuentra fuera de su control como centro), este tercer tipo de espacio se construye a partir de una oposición a los dos anteriores, es decir, el urbano y el rural. En este capítulo me centraré en dos ejemplos que son mencionados dentro de la conferencia de Foucault: lo que él denomina como “heterotopia of deviation” y el espacio heterotópico de los barcos, para luego analizar cómo es que aparecen en ambos textos.

Los espacios liminales, en forma del espacio de la Isla de Man en la novela, Bexhill en la película y la figura de los barcos en ambas, crean una confrontación entre los personajes y la idea de un Otro. Cada texto muestra propósitos divergentes, ya que mientras en la novela estas confrontaciones reafirman la identidad de Theo como “Uno”, dentro de su jerarquía dada, con un marcado distanciamiento de estos espacios, en la película terminan por desestabilizar las identidades de Theo y Kee para convertirlos en cuerpos vulnerables sin un Estado. Para demostrar esto, primero analizo por separado cómo son presentados los campos de internamiento en la Isla de Man y luego en Bexhill, en la novela y película respectivamente, y después pasaré al papel que juegan los barcos en cada texto.¹⁹

La Isla de Man: el recuento de un recuento

En una escena clave de la novela, la colonia penal para disidentes que Xan ha creado en la Isla

¹⁹ La lingüista Deborah Schiffrin da un panorama del uso del término “campo de internamiento” como eufemismo o reemplazo para “campo de concentración”, pues este último ha adquirido una connotación fuertemente ligada con el Holocausto. Schiffrin expone que este segundo término originalmente se refería a “places where thousands of human beings were concentrated [for punishment and/or slave labor] while arrangements were made for their final disposition” (515), antes de adquirir tales connotaciones en el léxico estadounidense y europeo contemporáneo. Sin embargo, llega a la conclusión de que “Although place names such as ‘internment camps’ are only one lexical fragment of a collective story, adopting them can open the way to a completely different story situated in a different historical schema” (528), por lo que he optado por usar este primer término para los propósitos de este trabajo.

de Man irrumpe en la vida privilegiada de Theo. Esto no sucede mediante una visita de Theo, o de otro personaje principal, sino por medio de una narración con múltiples mediaciones. Antes de comenzar el análisis cabe notar que la representación de la Isla de Man como un gran campo de internamiento para los grupos perseguidos por Xan no es gratuita. Desde mediados del siglo XIII, la Isla de Man, ubicada en el mar irlandés, ha sido un territorio perteneciente a la corona británica, aunque ha mantenido su soberanía ante ocupaciones nórdicas, escocesas e inglesas en el último milenio. Desde una concepción británica convencional, la Isla de Man es considerada un espacio liminal, no totalmente alejado de la tradición británica pero sin ser parte de un centro, como lo es Londres para las islas británicas y sus colonias en diferentes momentos históricos. Por otra parte, la isla está habitada por un grupo étnico particular al territorio que contaba con el idioma manés gaélico hasta mediados del siglo XX, mientras que ahora el inglés es el idioma dominante.

La descripción más en detalle de la Isla de Man ocurre la primera vez que Theo se reúne con los rebeldes. Ante sus demandas, Theo insiste que sin la posibilidad de un futuro “people don’t care enough” (58) acerca de las injusticias y abusos de poder bajo el régimen autoritario de Xan. El conflicto central de la escena es que Theo cree que lo que la población quiere es “protection, comfort, pleasure” (60), lo cual provee Xan a ciertos grupos no marginales, mientras que Luke y Julian esperan que se les otorgue “compassion, justice, love” (60) a sus todos ciudadanos. Para resolver la discusión, Miriam, quien es una mujer negra con un trasfondo más marginalizado que los personajes centrales, interviene con el relato sobre su hermano, Henry, de cómo fue enviado a la Isla de Man después de que cometió un robo y escapó de la isla. Se vuelve claro que Henry fue desterrado tanto por un fallo en el sistema judicial, la malinterpretación de un incidente, y, tal como menciona Miriam, “then, he’s black” (61), un

grupo criminalizado históricamente. Foucault define el concepto de “heterotopia of deviation” como aquellos espacios donde “individuals whose behavior is deviant in relation to the required mean or norm are placed” (5), lo cual describe claramente el caso de Henry, que es posicionado como un claro Otro.²⁰ Entonces, sólo un personaje menor y marginal tiene acceso a estos espacios dentro de la novela, y a pesar de ser rebeldes los personajes centrales nunca son tratados como *deviants*. Por una parte, en su breve descripción de la isla, Miriam acude a varios registros diferentes para representarla como un lugar que responde a las preocupaciones de los otros personajes. Primero, narra “The island is a living hell. Those who went there human are nearly all dead and the rest are devils” (63),²¹ lo cual conlleva una carga moral fuerte, dado que la conversación ocurre dentro de una iglesia y que inicialmente responde a las preocupaciones de Julian. Sin embargo, Miriam recurre inmediatamente después a términos de derechos básicos, cuando dice “There’s starvation. I know they have seeds, grain, machinery, but these are mostly town offenders not used to growing things, not used to working with their hands. All the stored food has been eaten now, gardens and fields stripped” (63), que muestra los fallos de la isla en cumplir las necesidades básicas de sus habitantes (o “protection, comfort” en las palabras de Theo), así como un retroceso en términos de producción agrícola, la cual se ha considerado como la base del desarrollo de civilizaciones en el pensamiento de Occidente. Finalmente, hay un último señalamiento acerca de fallas del sistema legal y punitivo cuando se menciona que “The island is run by a gang of the strongest convicts. They enjoy cruelty and on Man they can beat and torture and torment and there’s no one to stop them and no one to see”

²⁰ Cabe notar que Foucault no exhorta juicios de valor contra lo que la sociedad considera como una “desviación”, sino que cuestiona los preceptos implícitos en esto en otros de sus escritos como *Vigilar y castigar*.

²¹ Este uso de lenguaje también crea un eco con la cita de *The Tempest* de “Hell is empty, And all the devils are here” (1.2.253-4). La obra es mencionada en otros momentos de la novela (104), y comparte la figura de una isla como un lugar marginal: fuera del control del ducado de Milán y destino del exilio de Próspero.

(63). Esta última descripción enfatiza la criminalidad de estas acciones y el hecho de que “there’s no one” que pueda fungir como una autoridad sobre ellos. Más tarde Theo refuerza esta visión cuando ante Xan dice que la isla simboliza “the complete breakdown of law and order” (95), lo cual resulta irónico, pues es precisamente el poder judicial de Xan el que ha creado tal espacio con fines de controlar a la población. En todas estas perspectivas, la descripción opera por medio de contraposiciones con un orden ideal o social, sea ésta la perspectiva moral de Julian, la concepción binaria entre lo salvaje y lo “civilizado” o el orden concebido a partir de un sistema de justicia punitivo. En otras palabras, la colonia penal de la Isla de Man es un espacio construido por medio de sus carencias, de cómo se desvía de o cómo contradice el Uno representado por los valores de los personajes que escuchan este recuento desde el sur de Inglaterra.

Por otra parte, hacia el final de su monólogo Miriam declara que “Henry told me things I can’t repeat and I shall never forget” (63), lo cual refuerza la distancia entre un lugar como esta versión de la Isla de Man y los personajes centrales de la novela. El acceso a tal espacio está mediado tanto por la voz narrativa en tercera persona como por la propia Miriam que no vio tales sucesos con sus propios ojos, por lo que el lector sólo obtiene el recuento de un recuento. De esta manera, se repiten algunos mecanismos involucrados en la construcción de Theo como personaje, pues es la posición social de Theo la que determina el acceso a determinados espacios. Al distanciarlo mediante estas técnicas narrativas se vuelve claro que Theo no puede pertenecer a ese mundo y la inclusión de tal espacio reafirma el lugar de Theo en un centro, no en una periferia. Como consecuencia, Henry también es vuelto un Otro, tanto por su condición como “indeseable” ante la sociedad al ser un hombre negro y considerado criminal, así como por ser un personaje *in absentia* dentro de una novela que centra a personajes blancos, la mayoría de clase media o alta. Aunque Miriam narra su situación con empatía y muestra el destino de su

hermano como una injusticia, la novela no desarrolla ni la Isla de Man ni a Henry fuera de esta escena.

Bexhill: en cuerpo propio

Si bien el espacio en la Isla de Man permanece como un espacio Otro en la novela que no es desarticulado ni visitado, el campo en Bexhill-on-Sea es la locación central del último tercio de la película.²² Cuando Theo, Miriam y Kee huyen del paisaje rural para entrar al campo de refugiados, sin importar que los primeros dos sean británicos, los personajes se convierten en “fugees”, lo cual implica la pérdida de la identidad de Theo como un ciudadano tanto en la urbe como en el ámbito rural y por consecuencia su identidad se ve alterada irrevocablemente, aunque sigue estando definida por una fuerza estatal. Esta sección de la película presta significativa atención a cómo los cuerpos de los personajes interactúan con un entorno hostil, en especial su vulnerabilidad ante el espacio.

En contraste con los espacios vacíos del mundo rural o la normalidad desfamiliarizante de lo urbano, el campo de Bexhill es presentado a partir de cacofonías de sonido, especialmente mediante el uso de idiomas sin subtítulo, incluidos español, árabe, rumano y alemán, y de planos sobrepoblados por extras (1:10:30-1:11:53). Dale Chapman analiza el uso de la música en esta escena:

The soldiers (as part of the diegetic action on screen) use the Libertines song “Arbeit Macht Frei” as a mechanism of brutalization. Cuarón likely chose “Arbeit” for the

²² A pesar de que Bexhill-on-Sea es una ciudad real en el sur de Inglaterra, estas secuencias fueron filmadas en Londres y en Oxfordshire y están estilizadas para no ser reconocibles. Esto muestra las preocupaciones opuestas alrededor de estos lugares en lo que concierne la representación de Londres al inicio del filme, pues el impacto de esta locación era ver un lugar familiar como extraño; en Bexhill, se trata de un lugar totalmente distinto a la ciudad real al punto de que no intenta ser reconocible.

obvious symbolism of its title, its allusion to the slogan that graced the entrances to several German concentration camps in World War II. At the same time, though, alongside its overdriven volume, the Libertines song evinces a manic, excessive speed, its cookie-cutter blues choruses lurch just slightly out of its performers' control. The music's careless hyperactivity establishes Bexhill as the site of a bizarre carnival of fear, a zone where those within stand naked before the unrestrained power of the state. (298-9)

Aunque los elementos sonoros estilizados que enumera Chapman tienen una fuerte presencia en nuestra introducción a Bexhill, también se puede notar un regreso a los recursos fílmicos que se emplearon en el primer acto de la película, donde se favorece los grises y tomas *hand-held*, y remiten esa la estética de lo documental/periodístico. En esta introducción, reaparecen técnicas de la representación de la urbe, pero llevadas a un extremo, de manera que los personajes se encuentran sumergidos completamente en este entorno.

Por esto, es notable que la escena del parto suceda en Bexhill y no en un espacio rural aislado como en la novela. Mientras que Julian da a luz en un entorno rural que sirve como punto de reconciliación con este ámbito, un regreso al orden natural y espiritual, Kee lo hace en un ambiente marcadamente hostil. La escena muestra sólo una lámpara, en un cuarto sucio y austero con paredes expuestas, metales oxidados, y emplea una toma que aparenta ser continua con un lento *zoom-in* hacia los personajes (1:13:17-1:16:27). Aquí podemos ver que el uso de la música no-diegética de Tavener es similar a la escena en la que Kee revela el embarazo, y que trae consigo las implicaciones religiosas previamente discutidas también con el claroscuro y

el empleo de una luz cálida.²³ La cercanía del *zoom-in* también enfatiza el hecho de que los personajes están viviendo en este espacio en cuerpo propio, con un cuidado meticuloso de mostrar la realidad material de tal espacio. Ambos textos muestran estos nacimientos como momentos milagrosos, pero en el caso del filme, es el estado vulnerable de Theo y Kee, habiendo perdido todos sus derechos civiles y convertidos en un grupo perseguido, que permite esta resolución. En otras palabras, no es un regreso a un orden anterior a lo urbano, sino su propia vulnerabilidad como desposeídos la que los hace capaces de abrir una posible salvación. Desde una lectura alegórica, el pesebre es transformado en un cuarto abandonado y expuesto, en un campo de internamiento.

Durante la primera hora de la película, el campo de Bexhill había tenido una fuerte calidad de “allá” —un lugar lejano a la realidad inmediata de los personajes, el destino para personas diferentes a Theo, Jasper y Julian, aunque éstas fueran un objeto de lástima—. Sin embargo, en este último tercio el lenguaje fílmico y la trama trabajan en tándem para convertir el campo de Bexhill en el espacio que define las identidades y condiciones de los personajes, y así desarticula la noción de Otro que había sido establecida previamente. Esto se vuelve más notable en la secuencia climática donde Theo rescata a Kee de Luke y el resto de los *Fishes* (1:25:00-1:34:35). La toma, famosa por su complejidad y por los percances técnicos que causó (Riesman), no contiene cortes mientras que sigue a Theo por lo que es funcionalmente un campo de guerra entre los refugiados, *Fishes* y el ejército británico. De esta manera, la cámara se coloca en el fuego cruzado, usando el modo *hand-held* de nuevo, al punto que el lente se mancha tras una explosión (1:26:58), y aunque no es directamente una toma *POV*, en ciertos momentos

²³ De nuevo, Hamner lleva a cabo un análisis acerca del uso del color en el filme, y en particular de las implicaciones religiosas del color dorado (1445).

sigue la mirada de Theo (1:27:28-1:27:36). El efecto de esto es una concepción cercana del espacio, sobre todo en comparación con la manera distante en que se filmaba a Theo en las escenas en Londres, en donde Theo no se encuentra enajenado a su entorno sino inextricable de éste.

Aunque este efecto ocurre a partir de la confluencia de una gran cantidad de decisiones fílmicas, hay un detalle en especial que subraya la inmediatez del entorno de Theo. A diferencia de sus travesías por Londres y el campo inglés, donde Theo aparecía como pasajero en autos, trenes y camiones, dentro de Bexhill es forzado a desplazarse a pie por el campo de batalla. Para esta etapa de la trama, Theo ha perdido sus zapatos de vestir y sólo cuenta con un par de chanclas abiertas. Al principio de la secuencia climática, Theo se tropieza entre los escombros y se lastima al punto de exclamar expletivos y cojear (1:20:10-1:20:26). Hacer espacio a este detalle antes de iniciar la secuencia más destructiva del filme enfatiza la vulnerabilidad del cuerpo de Theo en Bexhill. Más allá del peligro implícito en las fuerzas armadas que invaden Bexhill, el propio espacio se vuelve hostil e inmediato.

De esta manera, el campo de Bexhill sobrepone la vulnerabilidad de los personajes ante el espacio en una forma que no había sido evidenciada antes. Al romper con esta aparente dicotomía entre las nociones de centro y periferia, de Uno y Otro, lo cual es reforzado por el lenguaje cinematográfico de tales escenas, el espacio de Bexhill también transforma a los personajes. Esto, a la vez, expone cómo el tono milagroso del parto de Kee proviene no de su conexión con un pasado inaccesible sino de su posición marginal, mientras que es el espacio que evidencia el cambio de Theo hacia un actor en su totalidad.

Botes y barcos: “A place without a place”

Por último, a pesar de que no tienen una función narrativa compartida, es notable cómo ambos

textos recurren a la figura de los barcos para momentos clave. Foucault utiliza los barcos para cerrar su conferencia sobre heterotopías, donde enfatiza que:

the boat is a floating piece of space, a place without a place, that exists by itself, that is closed in on itself and at the same time is given over to the infinity of the sea and that, from port to port, from tack to tack, from brothel to brothel, it goes as far as the colonies in search of the most precious treasures they conceal in their gardens, you will understand why the boat has not only been for our civilization, from the sixteenth century until the present, the great instrument of economic development...but has been simultaneously the greatest reserve of the imagination. (9)

Más allá de los términos hiperbólicos de Foucault, cabe recalcar que lo marítimo ha jugado un papel clave en la historia de Reino Unido, al estar constituido por islas adyacentes al continente europeo. No es sorpresa que su relación con el mar tiene un rol central tanto en su construcción de identidad nacional como en su desarrollo económico como un imperio marítimo, lo cual se puede contrastar con la manera en que estas figuras son adoptadas en ambos textos. Los barcos también remiten a la idea del viaje y del camino, desde tiempos tan remotos como los de Odiseo, que como he argumentado antes se vuelven catalizadores de cambios.

Para empezar, los barcos proveen un espacio fuera del orden social dado, aunque de maneras opuestas. Mientras que la novela presenta los barcos durante la ceremonia de *Quietus* como un espacio heterotópico donde el gobierno puede cometer abusos contra sus ciudadanos, para los personajes de la película el barco *Tomorrow* representa la posibilidad de escape de su orden social, así como el único lugar donde Kee cree que podrá criar a su bebé bajo sus propios términos. En ambos, se observa una admiración ante lo que Foucault llama “the infinity of the sea” como un espacio que se ve vinculado con la muerte.

En la novela Theo va a la costa sur inglesa para presenciar una ceremonia denominada Quietus, que consiste en los suicidios colectivos de personas mayores organizados por el Estado, donde sus cuerpos son enviados en barcos al mar. El narrador extradiegético describe cómo un grupo de mujeres vestidas de blanco son llevadas a un par de barcos mientras que una banda toca baladas de mediados de siglo como “Somewhere, Over the Rainbow”, en lo que parece ser una ceremonia pacífica donde Theo es tan sólo un espectador. Sin embargo, este tono sereno es interrumpido cuando Theo observa cómo “one of the women being helped onto the nearer boat gave a cry and began a violent thrashing of her arms...the woman had leapt from the jetty into the water and was struggling ashore” (74). Si los barcos desempeñan un papel similar al del camino, o del viaje como alegoría de la vida —un espacio en el que “you don’t have to worry about which way to go, or whether to go at all” (Stoppard)— se puede observar un violento rechazo de esta mujer, Hilda, la esposa de Jasper, de aceptar su muerte determinada por el Estado. También Theo se ve confrontado con una persona familiar, sufriendo de estas injusticias, por primera vez en el transcurso novela.

A continuación, el mar se vuelve un espacio de una triple transgresión, primero por parte de Hilda al rechazar su destino, luego de Theo, quien intenta ayudar, y finalmente del Estado al infligir violencia contra Hilda y ahogarla. Anteriormente, el narrador extradiegético nota el paisaje del mar como “thirty feet below [Theo] could see the stippled underbelly of the waves as they rose and spent themselves with weary inevitability, as if weighted with sand and pebbles” (71-2). La imagen de cómo las olas “spent themselves” crea un eco con las muertes que sucederán en tal lugar, vinculándolo con la muerte y el final de un ciclo que aparenta ser natural, como lo hace el discurso de Quietus. Es este evento el que causa que Theo acepte la oferta de *the Fishes*, después de haberse confrontado con la realidad que veía como lejana, en parte por la

muerte de Hilda.

En contraste, el bote de remos que consiguen Kee, su bebé y Theo simboliza su escape del caos en Bexhill y de Inglaterra en general en la escena final de la película (1:35:26-1:40:18). Esto es representado por su salida de un túnel oscuro hacia la luz del exterior y el regreso del leitmotif compuesto por Tanever (1:35:40), aunque cabe notar que entran a un paisaje gris y lleno de niebla al punto de ser sombrío. Theo es quien rema el bote, lo cual marca un contraste con escenas previas, como la del auto donde era Luke quien manejaba o cuando Theo viajaba en autobús dentro de Londres o con chofer manejando a través de St. James. Esto concuerda con los temas de autodeterminación y libertad que mueven tanto a Theo como a Kee en las etapas finales de la película, cuando se vuelve claro que la única solución posible para su situación es un escape total de los órdenes representados por Londres y por Luke.

En la escena final, Kee y Theo aparecen centrados en el cuadro junto con la boya, ante un paisaje gris casi uniforme, sin un horizonte a la vista pero alejados de los órdenes que los habían regido y violentado hasta este momento, lo cual abre un espacio para que se puedan definir fuera de ellos. Mientras que Theo muere antes de la llegada del barco *Tomorrow*, la cinta acaba con la imagen ambigua de Kee: sola con su hija, el cuerpo de Theo, y a la deriva, mientras que las luces del otro barco se aproximan (1:40:15). Cabe notar la diferencia tajante que ocurre con respecto al desenlace de Theo entre la novela y la película: mientras que la primera acaba con el renacer simbólico del personaje, la segunda finaliza con la muerte de su personaje principal en el nombre de una causa mayor que él: la seguridad de Kee, su bebé y un posible futuro libre para la humanidad.

Por otra parte, la imagen final no ofrece una resolución concreta para Kee, sino que el mar abarca una infinidad de posibilidades, no necesariamente brillantes. El nombre de *Tomorrow*

sugiere, de por sí, una esperanza de la que los personajes carecían en esta sociedad sin futuro, pero la imagen final refuerza la soledad de Kee, en contraste con las persecuciones previas; además, carece del poder de dirigir su bote en la imagen final. Esta escena refleja la reticencia de la cinta de dar una respuesta colectiva ante los problemas de violencia institucional a los que se enfrentan los personajes, ya que el símbolo del bote se reduce a la imagen de un camino individualizado, donde se nos niega ver el destino final de Kee. También puede ser leída como una imagen de resistencia, donde aún sin resolución, Kee se aferra al bebé como una forma de rechazo a las fuerzas que habían tratado de ejercer control sobre su cuerpo.

En conclusión, los espacios marginales, entendidos como espacios heterotópicos, permiten la convivencia y conflicto de una variedad de ideas en ambos textos, aunque a veces esto genera un efecto opuesto en cada uno. Mientras que en la novela la colonia penal de la Isla de Man es mostrada en oposición a los diferentes valores de los personajes, y permanece como un espacio enteramente Otro a ellos, alejado aun más por ser encontrado por medio de un recuento, el lenguaje fílmico representa la cercanía entre los personajes y su entorno, en especial por medio de su vulnerabilidad ante su eterno. No es gratuito que Theo muera en Bexhill, separado de lo que lo caracterizaba en la urbe, pero como actor dentro del pequeño bote de remos. Estos primeros espacios nunca son divorciados del orden social que los creó, sino que muestran los extremos de tendencias expuestas antes, en especial dentro de lo urbano. Por último, los barcos y botes parecen presentar un espacio otro fuera del control estatal y más hacía lo natural, pero la violencia ejercida en la novela enfatiza que esto no es posible. El bote como la última imagen en la película indica un final incierto para Kee, pero uno que ofrece nuevos espacios y posibilidades que no pueden ser resueltas dentro de los confines del filme. En otras palabras, nunca veremos el destino final de su viaje.

Destino: el fin del camino y otras conclusiones

Ithaka gave you the marvelous journey.
Without her you wouldn't have set out. She
has nothing left to give you now.
— C. P. Cavafy, "Ithaka"

En *The Children of Men* y su adaptación al cine, el espacio es clave para el desarrollo de los temas principales de las tramas, de las identidades de los personajes y de sus posturas ante sus universos narrativos. A grandes rasgos, he identificado tres tipos de espacios (el urbano, el rural y el marginal) que cumplen con diferentes propósitos en los textos y sacan a relucir sus preocupaciones divergentes. El manejo del espacio expone las diferencias tajantes entre estos textos, las cuales se vuelven más pronunciadas conforme los personajes se alejan de su punto de partida urbano.

Los espacios dentro de ambos textos no son entidades discretas e independientes, sino que van adquiriendo capas de significación junto con el desplazamiento de los personajes a través de ellos, pues se encuentran conectados de manera intrínseca. Los confines de lo urbano se cuestionan en los subsecuentes espacios. La idea de lo bucólico en la novela se construye a partir de alusiones e imagería empleada en el espacio urbano. La existencia del campo de internamiento de Bexhill, por su parte, constantemente irrumpe en los márgenes de la urbe y el campo, antes de tomar la posición central en el último tercio del filme, donde ya no es un espacio ajeno. Estos tres tipos de espacios dependen de los otros para crear una visión del mundo que habitan los personajes, y que a la vez conforman y rigen parte de sus identidades.

En ambos textos, los espacios una y otra vez juegan un papel clave para configurar las identidades de los personajes, en lo que concierne a sus roles dentro de un orden social dado

pero también a un nivel identitario individual. El espacio no sólo es una fuerza activa sobre los personajes, sino que también permite la desarticulación de nociones y creencias sociales, elementos característicos del género de “projected political fiction”, como señala Thomas Horan. Por ello, las implicaciones que conlleva el espacio sobre la identidad van más allá de un mero recurso literario, pues los textos exponen, de manera indirecta, los vínculos estrechos entre lo individual, lo espacial y lo social y cómo estos existen en un estado dinámico.

El primer capítulo de esta tesina comienza de la misma manera que los textos, con una visión general de los universos diegéticos a partir del ámbito urbano, de Londres y Oxford, los cuales están bajo regímenes sociales autoritarios. Lo primero que hacen los textos es usar las expectativas y nociones que se tienen acerca de Londres para desfamiliarizarlo, para usar el término que propuso Shklovsky. Aun así, se puede observar cómo los textos se acercan a esta técnica de maneras opuestas, pues la película enfatiza ambientes similares por formas extrañas de éstos, como la estética documental de la primera escena, y por su parte la novela introduce contenidos extraños por medio de una narración distante y la perspectiva habituada de los personajes.

Ambos textos cuestionan cómo están constituidos los espacios, así como las muchas mediaciones que ocurren en su construcción. Mientras que la película emplea una estética documental para otorgar verosimilitud a las condiciones austeras de su Londres, también las cuestiona al contrastar la propaganda emitida por el Estado con la realidad inmediata que habita Theo. La novela igualmente contrasta distintas secciones narradas por medio del diario de Theo con otras narradas por un narrador extradiegético impersonal, lo cual muestra las discrepancias entre lo que Theo puede narrar con una visión más amplia de su entorno, aunque ninguna pretende dar una perspectiva “completa”. Este énfasis en los diferentes niveles de mediación

saca a relucir un aspecto clave de la manera en que los textos entienden el espacio por medio de una relación bilateral con Theo: los espacios urbanos conforman a Theo y su papel pasivo ante el orden social pero también él, desde su posición privilegiada, afecta el tipo de espacio al que tenemos acceso como lectores y espectadores.

En el segundo capítulo, los espacios rurales toman el primer plano, en paralelo a cómo los personajes tratan de buscar un escape de lo urbano en el mundo rural. En un inicio, ambos textos aparentan atar lo rural con un pasado primigenio o un estado idílico que su sociedad ha perdido. Sin embargo, las implicaciones de esto son cuestionadas y confrontadas en ambos textos y en ambos se esclarece que lo rural no está exento de un orden social dado. Comienzo este análisis explorando cómo ambos textos construyen la idea de lo bucólico por medio de alusiones visuales e intertextuales antes de que los personajes entren a estos espacios, donde la novela parece idealizarlos mientras que la película cuestiona nociones clichés de ellos.

Asimismo, es en el ámbito rural y no urbano donde las preocupaciones religiosas salen a la superficie, ya que los *Fishes* en la novela intentan plantear los principios para un nuevo orden dentro de los confines de una iglesia y Cuarón emplea imaginería en su revelación del embarazo de Kee, dentro de un cuasi pesebre. Las travesías de los personajes una vez que escapan de la ciudad pueden ser entendidas como peregrinajes bajo una suerte de reescritura del mito de origen del cristianismo. Esto no implica una interpretación religiosa que entiende estos textos como alegorías claras —aunque esta lectura es posible—, sino que estos elementos sirven para mostrar el estado precario en el que se encuentra la humanidad dentro de sus tramas, y así llegar a una exploración de la idea de un pasado perdido, por medio del espacio rural.

Dentro de estos peregrinajes, el camino como un espacio distintivo también deja una marca importante en los textos, pues se muestra como una metáfora representante de un “path of

life”, para regresar a la caracterización de Bajtín acerca del camino como espacio. Esta metáfora en particular enfatiza cómo los espacios son capaces de desestabilizar las identidades de los personajes, pues se vuelve claro que ninguna versión de Theo es la misma a quien era en la ciudad, antes de su partida. Por último, cabe notar cómo la novela presenta una suerte de reafirmación de la noción de lo bucólico en el parto de Julian en Wychwood, que también es atada a lo religioso. En contraste, en el filme el violento orden propuesto por Luke imposibilita la idea de que lo rural pueda presentar un escape para los personajes, por lo que continúan con su peregrinaje. Es aquí donde las divergencias entre los textos se evidencian de manera irrevocable.

Para finalizar, el tercer capítulo se enfoca en lo que denominé espacios marginales, partiendo del concepto de heterotopía de Michel Foucault así como de la concepción de estos espacios como una suerte de Otro. Estos espacios están contruidos por medio de la oposición frente a un centro dado, que en el caso de ambos textos resulta ser Londres, como capital del Reino Unido. Las heterotopías de desviación juegan un papel clave en ambos textos. Primero, cabe notar que en la novela los personajes nunca visitan la colonia penal establecida en la Isla de Man y el lector sólo adquiere información de este lugar por medio de una narración anidada. Por ello, este espacio se mantiene como un Otro marcado, que también reafirma la posición de los personajes en el centro y no en la periferia. Por otra parte, los personajes del filme entran al campo de internamiento en Bexhill como desposeídos, en las mismas condiciones que sus otros residentes. Esto termina de desdoblar la identidad social de Theo, pues ha perdido los principales rasgos con los que contaba al inicio del filme.

Por último, Foucault también identifica los barcos como espacios heterotópicos por excelencia y cabe recalcar que en ambos textos tienen un papel importante. Tal como el espacio

del coche, los barcos proveen un espacio paradójico, fijo y móvil al mismo tiempo, confinado y parte de algo mucho más grande. En la novela, la ceremonia de *Quietus*, que se lleva a cabo en barcos, juega un papel crucial en que Theo decida ayudar a los rebeldes. En contraste, la escena final de la película consiste en Theo remando en un pequeño bote con Kee y su bebé, en lo que esperan la llegada del barco *Tomorrow*, pero Theo muere antes de que llegue y deja a Kee sola a la deriva. El filme acaba, entonces, con una imagen ambigua pero que refleja varias ideas que se han construido hasta ese momento. Por una parte, es significativo que Theo sea quien rema el bote en su último acto antes de morir, pues en el resto de la cinta aparecía a menudo como un pasajero más, y de esta misma manera concluye su travesía, mientras que Kee no llega a un destino final. Por otra parte, el bote también nos remite al motivo del coche y del camino como una metáfora de la vida como un camino individual, marcado por decisiones personales y no acciones colectivas. Sin embargo, es claro que, a su manera, tanto el Theo fílmico como Kee logran escapar del control de su sociedad, incluso si esto significa la muerte del primero; mientras que el Theo literario termina la novela siendo el nuevo líder político de su nación.

A pesar de la gran cantidad de aspectos de estos textos que se pueden abordar por medio de la temática del espacio, éstos son lo suficientemente ricos para proveer muchos temas más a explorar. En esta tesina, he mencionado que ambos textos aluden a las dimensiones raciales de sus respectivos universos diegéticos, pero es un tema que tiene muchos más aspectos para profundizar y cuestionar en asuntos como el papel de los *Sojourners* en la novela y las funciones de Kee y Luke en el filme. Por otra parte, con el creciente interés por la ética del cuidado en el ámbito filosófico, estos textos pueden funcionar como un contrapunto de lo que es un mundo que ha perdido el acto del cuidado junto con la desaparición de los niños, lo cual también podría llevar a una lectura desde teorías feministas. Asimismo, autores como Žižek han

escrito de la ideología e ideas filosóficas propuestas dentro de la cinta, pero la novela no ha recibido la misma atención. En cuanto al espacio, relativamente pocos estudios comparativos han sido publicados sobre esta temática, por lo que considero que un campo fértil para estudios literarios y fílmicos, y la presente tesina tuvo como objetivo hacer una aportación en este sentido.

En conclusión, el espacio, tanto en el cine como en la literatura, nunca funciona solo o de manera discreta, sino que se construye a partir de una serie de relaciones, preceptos y símbolos. No es ajeno a los personajes, sino que es parte de ellos y ellos de él. Ambos textos analizados en esta tesina ofrecen suficientes complejidades para propiciar un mejor entendimiento de los espacios que representan un nivel social, literario/fílmico e identitario. Asimismo, contienen una demostración de la compleja red de relaciones que conlleva existir en tales espacios, los cuales, a pesar y debido al género distópico de los textos, no son lejanos al mundo material en el que habitamos.

Estos dos textos terminan sus respectivos viajes en lugares muy distintos. Por una parte, está la cabaña escondida en lo profundo del bosque inglés y por otra se encuentra un pequeño bote a la deriva ante la infinidad de un océano gris. Cada uno de estos espacios se constituye tanto por los espacios que vinieron antes, que otorgan sus propias significaciones, como por los personajes que les dan sentido, que lucharon para poder llegar ahí. Estas imágenes finales iluminan, de nuevo, los diferentes caminos que siguen los textos para abordar una misma premisa, aunque en ambas se abre la posibilidad de un futuro para la humanidad, sin importar qué tan fallidos o precarios puedan ser sus inicios. Es un ejercicio circular en ambos casos: llegar al final para poder tener un principio o acabar un viaje para empezar uno nuevo. El viaje termina siendo una unión entre todos los espacios que se visitan en su transcurso, materiales o

metafóricos, y su viajero, quien nunca es la misma persona que partió del origen.

Obras citadas

- Arlen, Harold, compositor. "Somewhere, Over the Rainbow". Letra de Yip Harburg, Leo Feist Inc., 1939.
- Bakhtin, Mikhail M. "Forms of Time and of the Chronotope in the Novel". *The Dialogic Imagination: Four Essays by M.M.*, traducido por Caryl Emerson & Michael Holquist, University of Texas Press, 85-258.
- Boland, Eavan. "The New Pastoral". *New Collected Poems*, W. W. Norton & Company, 2009, pp. 113.
- Booker, M. Keith. *The Dystopian Impulse in Modern Literature: Fiction as Social Criticism*. Greenwood Press, 1994.
- Bowman, James. "Our Childless Dystopia". *The New Atlantis*, No. 15, invierno de 2007, pp. 107-110.
- Cavafy, C. P. "Ithaka". *C.P. Cavafy: Collected Poems*, traducido por Edmund Keeley and Philip Sherrard. Poetry Foundation, 2021
- Chapman, Dale. "Music and the State of Exception in Alfonso Cuarón's *Children of Men*". *The Oxford Handbook of Sound and Image in Digital Media*, editado por Carol Vernallis, Amy Herzog y John Richardson, diciembre de 2013, pp. 1-22. DOI: 10.1093/oxfordhb/9780199757640.013.007.
- Crust, Kevin. "Sounds to Match to the 'Children of Men' Vision." *Los Angeles Times*, Los Angeles Times, 7 enero. 2007.
- Cuarón, Alfonso, director. *Children of Men*. Universal Studios, 2006.
- Eagleton, Terry. "Ideology and Literary Form". *Criticism and Ideology: A Study in*

Marxist Literary Theory, Verso, 1976, pp. 102-161.

Eliot, George. *Middlemarch*. A Norton Critical Edition, Norton, 2000.

Evans, Mary. "Are the Times A'Changing?". *The Imagination of Evil. Detective Fiction and the Modern World*, Continuum, 2009, pp. 1-22.

Foucault, Michel. "Of Other Spaces." Traducido por Jay Miskowiec. *Diacritics*, vol. 16, no. 1, 1986, pp. 22–27. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/464648.

Genette, Gerard. *Palimpsestos: La literatura en segundo grado*. Traducido por Celia Fernández Prieto, Taurus, 1989.

Graham, Wendy. "The Pre-Raphaelite Vanguard." *Critics, Coteries, and Pre-Raphaelite Celebrity*, Columbia University Press, New York, 2017, pp. 1–46. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/10.7312/grah18020.6.

Hamner, M. Gail. "Sensing Religion in Alfonso Cuarón's 'Children of Men'". *Religions*, vol. 6, no. 4, 2015, pp. 1433–1456.

Horan, Thomas. *Desire and Empathy in Twentieth-Century Dystopian Fiction*. Palgrave Macmillan, 2018.

Hutcheon, Linda. *A Theory of Adaptation*. Taylor and Francis, 2006.

James, Caryn. "Children of Differing Visions: Contrasting a P. D. James Novel and the Movie it Inspired". *The New York Times*, The New York Times, 28 de diciembre de 2006.

James, P. D. *The Children of Men*. Vintage, 2006.

- Jung, Berenike. "Narrating Violence in *Children of Men*". *Narrating Violence in Post-9/11 Action Cinema: Terrorist Narratives, Cinematic Narration, and Referentiality*, VS Research, 2010, pp.84-111.
- Kaplan, E. Ann. "Pretrauma Political Thrillers: *Children of Men*—with Reference to *Soylent Green* and *The Handmaid's Tale*". *Climate Trauma: Foreseeing the Future in Dystopian Film and Fiction*, Rutgers University Press, 2015, pp. 59-78.
- King Crimson. "The Court of the Crimson King". *In the Court of the Crimson King*, Island Records, 1969. *Spotify*, spotify:track:1OFjv0Cq2JeK3FPvPG98rJ.
- O'Donnell, Marcus. "*Children of Men*'s Ambient Apocalyptic Visions". *The Journal of Religion and Popular Culture*, Vol. 27, 2015, pp. 16-30.
- Riesman, Abraham. "Why *Children of Men* Remains Relevant with Each Passing Year". SBS Movies, 26 Nov. 2017, www.sbs.com.au/movies/article/2017/11/27/why-children-men-remains-relevant-each-passing-year.
- Santaulària, Isabel. "Un estudio en negro. La ficción de detectives anglosajona desde sus orígenes a la actualidad". *Género y cultura popular*, editado por Isabel Clúa, Ediciones UAB, 2008, pp. 65-110.
- Schiffirin, Deborah. "Language and Public Memorial: 'America's Concentration Camps'". *Discourse & Society*, vol. 12, no. 4, 2001, pp. 505–534. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/42888381.
- Shaw, Deborah. "Children of Men: the Limits of Radicalism". *The Three Amigos: The Transnational Filmmaking of Guillermo Del Toro, Alejandro González Iñárritu, and Alfonso Cuarón*, Manchester University Press 2013, pp. 201–224.
- Shakespeare, William. *The Tempest*. Editado por Barbara Mowat y Paul Werstine. Folger

Shakespeare Library, <https://shakespeare.folger.edu/shakespeares-works/the-tempest/>.

Shklovsky, Viktor. "Art as Technique". *Modern Criticism and Theory: A Reader*, editado por David Lodge, Longman, 1988, pp. 15-30.

Stoppard, Tom. *Rosencrantz and Guildenstern Are Dead*. Grove Press, 1967.

Suvin, Darko. "I: Poetics". *Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of Genre*. Yale University Press, 1979, pp. 3-86.

Walcott, Derek. *Omeros*. Faber & Faber, 1990.

Wright, Gwendolyn. "Cultural History: Europeans, Americans, and the Meanings of Space". *Journal of the Society of Architectural Historians*, vol. 64, no. 4, 2005, pp. 436–440. *JSTOR*, <www.jstor.org/stable/25068199>.