

# *El Bosque* de M. Night Shyamalan: sobre la ingenuidad social y las comunidades puras

JOSÉ LUIS CASTRILLÓN

Trama y Fondo

*The village* by M. Night Shyamalan: social engineering and pure communities

---

## Abstract

The present paper deals with *The Village*, a film by M. Night Shyamalan that represents a stylized metaphor for the major nationalist totalitarianisms in the 20th century. The film stages a society based on social engineering that has its origin in the dream of purity and innocence of an individual who is unable to withstand the pain and violence human life entails. Accordingly, this individual seeks to construct, based on the isolation and the absolute monopoly of violence over a group of people, a pure society, anchored in a time prior to modernity, wherein the control of people's entire life conceals under the disguise of the best of intentions.

**Key words:** Shyamalan, Social Engineering, Totalitarianism, Nationalism, Violence

---

## Resumen

*El bosque* (*The village*), la película de M. Night Shyamalan es analizada en este artículo como una estilizada metáfora de los grandes totalitarismos nacionalistas del siglo XX. Se trata de la puesta en escena de una sociedad producto de la ingeniería social que surge del ideal de pureza e inocencia de un individuo que no puede soportar el dolor y la violencia que la vida humana acarrea. Como respuesta a ello, ese individuo busca en el aislamiento y en el monopolio absoluto de la violencia sobre un grupo de gente la creación de una sociedad pura, anclada en un tiempo anterior a la modernidad y en donde el control de la totalidad de la vida de los seres humanos que viven en ella se viste con el disfraz de las buenas intenciones.

**Palabras clave:** Shyamalan, Ingeniería Social, Totalitarismo, Nacionalismo, Violencia

---

*El bosque* (*The Village*, M. Night. Shyamalan, 2004) presenta una sociedad que puede servir para analizar algunos de los conflictos sociales e ideológicos más importantes de del siglo XX, así como de nuestras sociedades contemporáneas. *El Bosque* (titulada *The village* en el original inglés) muestra el conflicto de una colectividad cuya base mítica e ideológica se basa en una recusación absoluta de la violencia, lo que la distingue de la totalidad del mundo que la rodea. Un mundo exterior que se vive como una amenaza perpetua a la estabilidad de la pequeña

comunidad protagonista del film. Por tanto esta obra de Shyamalan se convierte en el análisis de una sociedad que se cree única y pura, pero, a la vez, constantemente amenazada, que tiene rasgos muy próximos a las ideologías nacionalistas, entre los que destacan la creación de una mitología falsa y manipulable que es mostrada a los habitantes de la comunidad como si de una verdad histórica se tratase, a lo que se une la fuerte creencia en su pureza, que viene dada, en este caso, por esa renuncia a toda violencia.

Es importante señalar desde un principio que esta pequeña comunidad está regida por un reducido grupo de personas a quienes se nombra como "los mayores". Ellos son los fundadores del pueblo, pero entre ellos se deja ver que la máxima autoridad ideológica y política del pueblo es Walker (William Hurt).

Además, como toda sociedad que se cree única en su pureza establece una relación conflictiva con el otro que no pertenece a la comunidad, que viene dada por el hecho de que ese otro siempre es violento, porque fuera de los límites del pueblo se vive en sociedades cuya característica más importante es que en ellas impera la violencia. Lo más curioso en este establecimiento de fronteras con el mundo exterior es que existe una graduación en la forma de ver a esos otros ajenos a la comunidad pura. En primer lugar, existe un otro absoluto, anegado por una violencia irracional e incontrolable, un otro con el que el más mínimo contacto es contaminante, razón por la que está prohibida de forma radical cualquier relación con él. Ese otro contaminado es el resto de la humanidad a la que ellos denominan como "las ciudades". En contraposición, con el término pueblo (village) con el que ellos se definen.

En segundo lugar, hay un otro también inmerso en la violencia y mucho más próximo. Algo que, supuestamente, habita los bosques que rodean al pueblo, pero cuya actuación respecto a la comunidad es mucho más relativa que la del otro absoluto representado por el resto de la humanidad: esos a quienes en el pueblo llaman "los que no mencionamos". Unos seres no humanos, lo que parece restarles peligrosidad, y que se funden con la materia del bosque, innombrables ellos también porque son parte de lo real, violento que hay más allá de las fronteras del pueblo. Pero con estos seres, muy al contrario que con los seres humanos de las ciudades, se pueden establecer pactos:

*Si nosotros no les molestamos y no invadimos su territorio, ellos no nos molestarán.*

Sobre todo, como invención mitológica creada por los mayores, cumplen una doble función. En primer lugar marcan una frontera infranqueable entre la comunidad y las ciudades, pues nadie puede traspasar los límites del territorio que rodea al pueblo sin que ellos se sientan ofendidos y les ataquen. Por otra parte, actúan como auténticos garantes de las leyes de la comunidad, porque todos sus ataques y amenazas son interpretados como un castigo a una mala actuación de los habitantes del pueblo. La importancia de esto último estriba en que esta violencia, pertenece a la parte más interior de dicha comunidad (en realidad “los que no nombramos” son una invención de los mayores), pero es situada como ajena a ella, y, al tiempo, garantiza la cohesión social y las leyes del pueblo. El hecho de que sus acciones violentas nunca tengan justificación expresa por su parte, hacen que deban ser siempre interpretadas, lo que favorece siempre al núcleo dirigente del pueblo que son quienes se encargan de esa interpretación de las acciones siempre violentas y amenazantes de estos seres.

Es notable cómo, a pesar de que estas criaturas no son seres humanos, se establecen dentro de la comunidad una serie de signos que tienden a marcar las diferencias entre esas criaturas y los miembros de la comunidad. Cosa que es innecesaria en el caso de los seres humanos de las ciudades, pues al ser estos una negación total de la comunidad, lo que se prohíbe es todo contacto con ese otro absoluto.

Uno de los significantes más importantes que se encargan de establecer esta diferencia y esta separación es el de los colores. De esta manera, el color prohibido que distingue a los seres sin nombre es el rojo. Por supuesto el rojo es el color de la sangre, un color que mucho tiene que ver con la violencia. El hecho de que esté prohibido en la comunidad nos habla también de una recusación de cualquier herida y de cualquier acto cuya consecuencia sea la aparición de la sangre y de ese color prohibido. Pero hay ocasiones en que la efusión de la sangre es inevitable, en las que todo este entramado normativo antiviolento de la sociedad del pueblo entra en conflicto, en especial con el cuerpo de la mujer y con el sexo. Es evidente que la menstruación, la pérdida de la virginidad y el parto son momentos en donde la efusión de sangre son inevitables, lo que de entrada parece poner al sexo y al deseo que lleva a lo sexual bajo sospecha dentro de esta comunidad.

Y es que una de las principales consecuencias de esta prohibición total de toda violencia son las extrañas relaciones que con el deseo sexual se establecen dentro de la comunidad. Este conflicto se pone de relieve en la primera ocasión en la que se puede ver el color rojo. Unas mucha-



F1

chas que trabajan y juegan a la vez, en un mundo que hasta ahora se nos ha presentado como cercano a lo bucólico, de pronto descubren una flor roja que crece junto al porche que están barriendo. La relación entre ese color y la mujer se pone en juego desde este primer momento. Las faldas de las muchachas se ponen en movimiento con su baile, y justo debajo de ellas, algo llama la atención de su mirada, oculto en el fuera de campo. Cuando el travelling descendente muestra lo que hay, se observan unas pequeñas flores que llaman la atención por su intenso color rojo, que se hace más llamativo por ese cromatismo gris y ocre que hasta ahora preside el pueblo. Lo curioso es que la flor es arrancada no para admirar su belleza sino para ser transportada por las manos de las jóvenes y ser enterrada justo debajo de sus faldas, en un plano en el que se introduce esa vara que parece hacer referencia a la dura ley que existe con respecto a ese color (F1).

Frente a este discurso cerrado y represivo instaurado en el pueblo y cuyos garantes son los mayores, existe un discurso individual que es percibido como la posibilidad de un relato y que puede llegar a hacer frente al conjunto de normas y prohibiciones de esta sociedad cerrada e inmóvil. Lucius (Joaquin Phoenix) entra en una reunión de los mayores y dice:

*El fallecimiento del pequeño Daniel Nicholson debido a una enfermedad y otras circunstancias pesan en mi mente. Pido permiso para cruzar los bosques prohibidos y viajar a la ciudad más cercana. Conseguiré medicamentos y volveré. En cuanto a Los Que No Mencionamos estoy seguro que me dejarán pasar. (...) Verán que mis intenciones son puras y que no tengo miedo. Fin (The End en el original).*



F2



F3

Hay varios aspectos importantes en el discurso de Lucius. En primer lugar esas misteriosas palabras, “y otras circunstancias”, que parecen reclamar una cierta responsabilidad de la comunidad en la muerte de un niño por la total carencia de medicinas. Destaca también la forma de posible relato que se deja ver en su estructura (iré, cogeré medicinas, volveré), pero sobre todo en la promesa que se adivina en ese “volveré”. Porque el peligro que se advierte en este momento es que el goce, la profunda atracción que las ciudades repletas de violencia puedan ejercer en el muchacho le impidan volver. Un relato que como tal se cierra con ese “The End” tan enfático. Pero un relato que a la vez es algo abierto y luminoso como el mismo plano, con el joven enmarcado por la puerta y las dos ventanas, enfrentándose al discurso cerrado y represivo que representan los mayores (F2–F3), dispuestos en un círculo desde el que dirigen sus miradas y escuchan el discurso de Lucius que parece que no tiene cabida en ese círculo cerrado.

Por otra parte es evidente que esta prohibición de la violencia tiene graves repercusiones en la realización del deseo de los habitantes del pueblo. Algo que se puede comprobar en el personaje del principal ideólogo y fundador de esa comunidad, Walker (William Hurt). En esa tarea de poner en duda la mitología de la que se nutre la comunidad, Lucius dice a su madre Mrs. Hunt (Sigourney Weaver) que ha notado que Walker la desea. En una escena plagada de dolor en la que el hijo y la madre están haciendo una madeja de lana (metáfora recurrente del relato) y en la que la madre le confiesa a su hijo (*una sola vez*) que su padre fue asesinado en las ciudades. Mientras su madre hace esta confesión, Lucius deja la tarea de ovillar el hilo. Pero en cuanto Lucius comprende que su intención de viajar a las ciudades y que el cumplimiento de su promesa iría más allá de ese dolor y sería para evitar, precisamente, más dolor al pueblo, retoma la acción, pues de lo que se trata es de hacer un relato con esa noticia que le da su madre. Ese relato y ese duelo que, como se comprobará, los mayores han sido incapaces de hacer, por lo que el dolor es constante, lo que les ha llevado a refugiarse en esta sociedad cerrada donde la violencia es expulsada. Es una escena que nos habla del sentido de la memoria. Una memoria del horror de la violencia sufrida en las ciudades cuyo recuerdo, sin embargo, se guarda en una caja cerrada en cada casa, que no se abre y de la que no se habla. Está indefectiblemente presente, pero no se puede hacer ningún discurso sobre ella, no se hace ningún duelo, y esas cajas, aunque cerradas, siempre permanecen presentes, como garantía de los principios en los que se basa el funcionamiento de la comunidad, aunque estos provoquen un dolor de otra índole distinta. Es entonces cuando Lucius nos descubre parte de las consecuencias del ambiente de represión total que vive la comunidad, cuando descubre a su madre el secreto de Walker:

-¿Qué te hace pensar que siente algo por mí?  
-Nunca te toca.

Cuando Lucius revela esa relación imposible entre Walker y su madre, un plano general permite ver a ambos personajes entre dos velas que parecen señalar el lugar simbólico de la revelación, pero que apenas iluminan una pared vacía (F4).

La represión absoluta sobre cualquier deseo sexual es la consecuencia evidente de esa total recusación de la violencia. Pero frente a esa actitud roma y represiva de los habitantes del pueblo, el personaje de Lucius muestra su potencial agresividad, su, con literalidad, filo cortante, desde la primera vez que es requerido como posible prometido de una de las chicas del pueblo. Cuando la chica hace su proposición, Lucius, en pri-



F4



F5



F6

mer plano, afila una guadaña que no sólo nos habla de su capacidad de herir, y de hendir, sino de la relación que tiene todo ello con el sexo y con el tiempo capaz de poner en marcha su relato. Y por supuesto, existe una íntima relación con la muerte y la violencia que también son simbolizadas en esa guadaña que afila con gran cuidado (F5).

De hecho, el deseo sexual sólo se expresa con plenitud en ese beso de amor entre Lucius y la muchacha ciega Ivy (Bryce Dallas Howard), lleno de ese conflictivo deseo sexual. Mientras se besan, la cámara se moviliza pudorosamente y se independiza de ese beso que apenas se apunta, y en un travelling no justificado por lo diegético decide mostrarnos el porche de la casa de Ivy y la mecedora, que en buena lógica pertenece a su padre, Walker (F6). Una mecedora que mira hacia otro lado. No mira hacia esas figuras que se besan, que se dibujan en la noche y pugnan por construir un relato, sino hacia una pantalla de niebla en donde ninguna forma se adivina, excepto una luz que solo puede ser la de la luna, que parece significar la locura en la que esta sociedad se ha anegado al no querer saber nada de ese deseo y de la violencia que conlleva.

De hecho, más tarde, una vez que Lucius e Ivy se han prometido, será Noah (Adrien Brody), el loco, o mejor dicho el psicópata del pueblo, quien se encargará en último caso de intentar neutralizar esta amenaza por medio de una violencia sin sentido. Es curioso comprobar cómo la psicopatía de Noah le lleva, en primer lugar, a despreciar el discurso y las ordenanzas establecidas por los mayores, ya que Noah es capaz de entrar en el bosque y sabe que si recoge frutos rojos, del color prohibido, no le pasa nada en absoluto, pero igualmente parece intuir que en esa unión entre Lucius y su idolatrada Ivy algo le amenaza a él y al resto del pueblo. Una amenaza que puede cifrarse en el hecho de que la mujer deje de ser un ídolo intocable y que un hombre pueda dar cuenta del deseo femenino en un acto sexual lleno de deseo y gobernado por esas promesas que Lucius parece capaz de cumplir (aquella que se referiría a su matrimonio con Ivy y esa otra que se referiría a su capacidad de ir a las ciudades a por medicamentos y volver luego al pueblo).



F7

De manera que el mismo día que el compromiso entre Ivy y Lucius se hace público, Noah entra en la casa de Lucius y le apuñala. En una escena plena de contención Noah le clava un enorme cuchillo, una contención que en un primer momento desprecia todo el dolor, el goce y la violencia del momento debido a ese plano en picado en donde Lucius descubre el cuchillo clavado a su cuerpo (F7). Pero luego después de su caída un goce desatado aparece en el psicópata que vuelve a apuñalar una y otra vez a Lucius. Y, de nuevo, en el plano siguiente, la mecedora

mirando hacia otro lado (F8), que parece vigilando la supuesta amenaza que viene del bosque, pero ignorante por completo de la verdadera naturaleza humana, esa que es inseparable de la violencia y del deseo sexual que la Ley debe regular, pero que no se puede tener la ensoñación delirante de que se puede evitar recusando la violencia por completo.

Todo ello lleva a una completa mutación de lo que debían ser los actos de trasgresión que Lucius e Ivy debían llevar a cabo en el interior de esa comunidad represora. En primer lugar el encuentro entre aquellos dos personajes que parecían abocados a consumir el acto sexual, se transforma, cuando Ivy encuentra el cuerpo malherido de Lucius, en un momento desgarrador. Ello provoca la confirmación de algo que ya se venía intuyendo desde mucho antes: la individualización de estos dos personajes respecto al resto de los habitantes del pueblo, que tiende por el contrario a una igualdad identitaria. Así, en ese plano, mientras la madre de Lucius explica a la comunidad el estado de su hijo, podemos contrastar esa masa amorfa, dominada por los grises y los negros de toda la comunidad al fondo, frente al primer plano de Ivy en donde destaca su blusa blanca (F9-F10). La distancia que se establece entre el individuo y la comunidad es remarcada en el plano siguiente (F10). Un plano que muestra la pequeña distancia espacial entre Ivy y el resto del grupo, pero esa enorme distancia simbólica entre el individuo y la colectividad, que se acentúa luego con el plano en picado, con esa bandera blanca como símbolo de esa comunidad que pretende distinguirse por una pureza que resulta delirante. Frente a ese colectivo gris destaca la blusa blanca de Ivy, manchada por el color rojo de la sangre de Lucius. Una distancia simbólica entre individuo y colectividad que es subrayada por el travelling que finalmente hace que desaparezca del plano todo el grupo compacto de la comunidad dejando a solas la figura de Ivy, una mujer en toda su individualidad humana, y por lo tanto en todo su dolor y su sufrimiento.

Por tanto, se ha apuntado que hay una transfiguración de los dos actos fundamentales que esa pareja formada por Lucius e Ivy parecían llamados a realizar. Uno es el acto sexual que, como hemos visto, desde este momento parece imposible, con Lucius moribundo en su cama. El otro es el hecho de llevar a cabo esa promesa, convertida en relato que Lucius hacía delante de los mayores. Ese proyecto de ir hasta las ciudades y conseguir las medicinas necesarias para la comunidad y luego volver. Ese relato y esa promesa son retomadas por Ivy, que pide permiso para ir a las ciudades y conseguir las medicinas necesarias para curar la herida y la infección de Lucius. Una petición que se complica, pues se trata del trasgresor paso que va de aceptar la palabra de su padre Walker



F8



F9



F10

que prohíbe cualquier contacto con las ciudades, o por contra hacer suya una palabra que puede poner en cuestión todo el entramado paterno cuyo reflejo es esa sociedad, recogiendo como suya la promesa y el proyecto de relato de Lucius, aquel a quién Ivy ama. Pero, a la vez, poniendo a la palabra paterna en una difícil situación:

*Tú eres mi padre, te obedeceré en todo, confío en tu decisión.*

En la siguiente escena en la que Walker conversa con otra de las "mayores" comprobamos cuál es una de las leyes primordiales que fundan esta sociedad: el juramento de los mayores de no volver a las ciudades, que según ellos mismos dicen, es sagrado. De esta palabra sagrada procede toda la organización represiva de esta comunidad, que les convierte en fundamentalistas que ponen por encima de cualquier principio como la libertad, el progreso o la prosperidad, esa otra palabra fundamental y sagrada: no volveremos a ir a las ciudades porque en ellas reside toda violencia y toda violencia debe ser desterrada de esta sociedad. Pero a la vez que se descubre este fundamento en el que se basa la vida del pueblo, el espectador adquiere el conocimiento de que esa es una palabra construida para satisfacer a unos hombres que imponen sus intereses al resto de los habitantes de la comunidad, y que por lo tanto en el fundamento que sostiene esta sociedad late una gran mentira que debe permanecer oculta.

El hecho de que se haya producido un acto de violencia, un crimen dentro de la comunidad pura, y que ese crimen afecte de manera tan directa a su propia hija, lleva a Walker a iniciar un proceso de deconstrucción de su propia palabra frente a su hija, que revelará la impostura de toda esa trama autoritaria que tiene como fin la eliminación de los principios básicos del liberalismo ilustrado: el libre albedrío, la propiedad privada, la universalidad de los derechos humanos, etc. Y que como todo autoritarismo se asienta en un primer acto de violencia radical que lo justifica y que toma la forma de una deuda imposible de saldar, en este caso los asesinatos de aquellos familiares de los mayores que, por el dolor que causaron en ellos, deciden aislarse del mundo.

Y, más tarde, existe un segundo acto de afirmación de ese totalitarismo: la construcción de un sistema de terror que impide la modificación de las bases en las que se asienta. El problema en este caso es cómo crear un sistema de terror por aquellos cuya principal doctrina es el abandono de la violencia. La solución no es otra que desplazar esa violencia fuera de la propia sociedad, o al menos crear esa apariencia mediante la creación de las criaturas que no se nombran. Todo este conflicto que permite

la aparición del totalitarismo confluye en la figura de ese padre, Walker. Un hombre que, conviene no olvidarlo, era profesor de Historia y que, además, recibió una enseñanza primordial de su propio padre:

*Me dijo que guiara mientras los otros se limitaban a seguir.*

En la confluencia de estas dos enseñanzas, de la paterna y la de la propia Historia, es donde se encuentra el punto en donde Walker empieza a diseñar una historia a la medida de una sociedad en apariencia perfecta y pura. Para ello crea un falso relato que apuntale los dogmas y que a la vez deje bien oculta la verdadera historia y la memoria de cada individuo, encerradas en esas cajas que hay en cada casa y que parecen condenadas a no abrirse casi nunca. Una mentira que sólo tiene justificación en esas muertes violentas que los familiares de los mayores sufrieron en las ciudades. Todo ello se pone de manifiesto en la escena en que Walker muestra a su hija Ivy el cobertizo donde se guardan los disfraces de las criaturas que sirven para apuntalar un régimen que tiene la necesidad del terror, de la represión y de la falta de libertad para su continuidad. Ivy alarga su mano hacia las falsas garras, las toca, pero sólo cuando advierte el filo de esa garra, su poder de ejercer violencia, ese filo que recuerda a ese otro filo de la guadaña que Lucius afilaba, sólo cuando Ivy advierte eso, cae presa del pánico (F11). Un pánico que es despejado por las palabras de su padre que le hacen notar que tan solo se trata de un disfraz y que le hacen ver toda la falsedad en la que se asienta su discurso, que tiene su sostén y su garante en un espantajo colgado del techo que los mayores manejan a su antojo para provocar el terror entre los individuos de la aldea.



F11

En un alarde de posmodernidad muy propio de la verdadera fecha en la que viven (finales del siglo XX) toda la intención de las palabras de Walker será deconstruir su propio discurso, y hacer entender a Ivy que toda esa farsa es necesaria. Una deconstrucción que pone de relieve esa ingeniería social e histórica que Walker ha diseñado. Un discurso que surge desde el mismo cuestionamiento de la vida humana como algo valioso y cuyo valor sólo es posible merced a esa obra de ingeniería que desea crear una comunidad de seres humanos puros y no contaminados, ajenos a toda forma de violencia excepto la que, supuestamente, les obliga a permanecer atados a ese lugar. Como dice Walker:

*No hay nadie del pueblo que no haya perdido a alguien irremplazable. Que no sintiera tanto su pérdida que no haya cuestionado el mérito mismo de vivir. Es una oscuridad que ojalá no conozcas nunca. Perdónanos nuestras tontas mentiras. No queríamos hacer daño.*

Hay algo que se quiebra de manera absoluta en ese discurso. Esas mentiras no son tontas, afectan a la libertad y a la totalidad de la vida de muchas personas a las que no se da opción alguna de elegir, a discernir por ellas mismas cuál es la necesidad real de la violencia dentro de la vida humana.



F12

Después de haber pronunciado esas palabras verdaderas en donde se deconstruía toda esa ingeniería social, Walker entrega a Ivy uno de los atributos paternos por antonomasia: el reloj (F12). Y junto con él hace suyo el discurso del propio Lucius, ese relato que Lucius había construido sobre la posibilidad de ir a las ciudades, hacerse con medicinas y volver. La palabra del padre es sustituida por la de aquel que parecía llamado a ser héroe, y se la traspasa a su hija, como verdadero destinador de ese relato que debe encarnarse en ella:

*Esa carga que por derecho es tuya y solo tuya*

La carga más humana del tiempo y del relato es situada sobre una mujer, como tantas veces ocurre en el cine contemporáneo, mientras los hombres se ven forzados a permanecer estáticos, contemplando el arrojido de lo femenino puesto en marcha soportando una carga que debía ser de los hombres, que por otra parte están o bien inmovilizados como Lucius, o bien anegados por un dolor que les impide ponerse en marcha como Walker. Una impotencia masculina que queda perfectamente demostrada en el plano siguiente, cuando Walker comunica a la madre de Lucius, (aquella mujer a la que desea y a la que no se decide a tocar), que ha enviado a Ivy a las ciudades:

*Es lo único que puedo darle, es lo único que puedo darte.*



F13

Sólo puede ofrecer a esta mujer la carga que ha puesto sobre los hombros de otra mujer. Nada más. Walker se acerca por dos veces al cuerpo de esa mujer, pero cuando la distancia entre ambos se anula, Walker aparta la mirada y se va sin rozarla (F13).

La verdadera razón de esa carga y esa palabra que Walker ha traspasado a su hija es desvelada en la posterior reunión con los mayores. Una reunión en la que Walker debe justificar su decisión de dejar marchar a Ivy. Y, por supuesto, esa razón tiene mucho que ver con el deseo sexual que hay entre Ivy y Lucius, y aún mucho más con que Lucius parece el único muchacho decidido a usar la violencia necesaria para el acto sexual. Dice Walker, rodeado por el círculo de los mayores:

*¿Quién crees que seguirá en este lugar, con esta vida? ¿Piensas vivir para siempre? Nuestro futuro está en ellos. Es con Ivy y con Lucius con quienes continuará esta forma de vida.*

A ellos sólo se les nombra, no hay ni una vaga mención a los otros jóvenes del pueblo. De Ivy y Lucius depende la continuidad de la comunidad. Además de desenmascarar de nuevo ese paso de un tiempo que, debido a la artera manipulación de la historia que ellos mismos han ideado, parecía borrarse por completo dentro del pueblo. Todo lo violento de la naturaleza humana y que, en realidad, es finalmente imposible de manipular se pone aquí en juego: el sexo, la continuidad de la especie, la muerte. Para luego volver a poner el ideal de pureza en el centro exacto de todas las decisiones, incluida la de permitir la marcha de Ivy a las ciudades:

*¡Espero poder arriesgarlo todo siempre por una buena causa! Si no tomáramos esta decisión jamás volveríamos a considerarnos inocentes. Y eso es a fin de cuentas lo que hemos venido a proteger aquí. La inocencia.*

Esa palabra que es el centro de todo este discurso: inocencia (F14). Una inocencia imposible para este grupo de personas, culpables de la creación de esta sociedad con una falta absoluta de libertad y que se salvaguarda gracias al terror que ellos mismos se encargan de crear.

Cuando Ivy llega a la frontera con las ciudades, y mediante un montaje en paralelo, vemos a Walker que abre la caja que guarda en su casa. Ese gran secreto que no es sino la memoria de lo que en esas ciudades sucedió, de esos hechos a los que Walker y el resto de los mayores sólo pueden hacer frente mediante la más radical de las recusaciones. Un intento común de deserción de lo real que les lleva a crear otra realidad justo a la medida de su incapacidad de hacer frente a la desgracia humana, a la violencia y a la muerte. Un duelo imposible, pues en todo este diseño social totalitario, está siempre presente ese acto violento y esas muertes que Walker y los mayores sólo pueden combatir mediante el delirio de una sociedad en donde toda violencia sea imposible, negando la posibilidad de hacer un duelo sobre ello, lo que hace que finalmente el hecho siempre esté, a pesar de todo, presente. Una sociedad fundada por gente que recibía ayuda psicológica por esas pérdidas, según vemos en la imagen que Walker sostiene (F15). Una fotografía que demuestra ese gran fraude histórico que Walker comete. Pues la foto, como se ve en las ropas de esos hombres, en el coche que ocupa el borde inferior derecho del encuadre, ha sido tomada a finales del siglo XX, mientras que en la lápida que veíamos al principio de la película, se situaba a esta comuni-



F14



F15

dad justo cien años antes, en 1897. Por lo tanto esa amenaza exterior de la que se habla viene dada por el carácter contemporáneo de esas ciudades, pues son sin duda las ciudades del siglo XX las que se nombra, un siglo al que la comunidad hace una renuncia expresa como representación absoluta de la violencia. Cuando, viendo la fotografía, la voz en off desde el pasado de Walker cuenta la historia del asesinato de su padre, concluye con las palabras:

*Soy profesor. Enseño Historia en la Universidad de Pennsylvania, tengo una idea que me gustaría exponeros.*



F16

A estas alturas de la película ya todos sabemos que esa idea de la que Walker habla es la creación de esta comunidad, atemorizada y aislada del resto de la humanidad, regida con autoritarismo, hecha por y para el yo de Walker y, que en el preciso momento en que Ivy llega al mundo civilizado, sabemos que se instala en un lugar también llamado Walker, la reserva natural de Walker. Allí donde el yo es completo hasta el delirio porque incluso todo, absolutamente todo lleva su nombre (F16).