

LA MEMORIA EN UN HORIZONTE DISTÓPICO: *THE GIVER* (2014)

MARÍA DE LA LUZ ALVARADO JUÁREZ

CONSIDERACIONES INICIALES

El pasado está presente en la vida cotidiana. A diario se repiten ciertas rutinas y comportamientos que se han ido aprendiendo y heredando con el tiempo; como es algo que se hace casi por costumbre, pensar acerca de estas memorias habituales es poco común, menos en una época en la que el tiempo parece haberse acelerado. Pese a esta sensación de aceleramiento y ausencia de reflexión, el pasado y los recuerdos siguen siendo una preocupación en las sociedades; la angustia que genera que a nivel personal, familiar, social y médico se presenten enfermedades que atenten contra la memoria, es una manifestación de ello. También, sin profundizar en estos temas, las disputas por los sentidos e interpretaciones del pasado que se llevan a cabo en escenarios públicos y políticos: en cuestión de conservación o de manejo de archivos, de conmemoraciones, de enseñanza de la historia en las escuelas de educación básica y media, por mencionar algunos ejemplos de esta presencia del pasado. En el ámbito cultural el asunto no pasa de largo, ni se diga en el cine. Personajes y momentos históricos para diversas culturas han sido objeto de interpretación cinematográfica en diversos formatos: documentales, ficción, dramas. Sin duda es un tema que importa, al ser parte esencial de los procesos de identificación, escribe Jelin (2002): “el núcleo esencial de cualquier identidad colectiva o grupal está ligado a un sentido de

permanencia (de ser uno mismo, de mismidad) a lo largo del tiempo y del espacio” (pág. 24).

Al ser un asunto importante en las acciones cotidianas y parte de la constitución de los procesos identitarios, no resulta ocioso preguntarse cómo es abordado en un ámbito de gran audiencia como el cine de ciencia ficción, particularmente aquél que retrata las distopías de “futuros distantes”; tema que se desarrolla en este ensayo: el sentido del pasado que se aborda en la película *The Giver* (2014). Considerando a su vez que las producciones de ciencia ficción construyen mundos y escenarios desde los presentes desde donde se producen, como explica Vizcarra (2003):

[...] en su tentativa por deletrear el futuro, la ciencia ficción, en esencia, predica nuestro presente. Lo que el cine futurista nombra son los símbolos y los imaginarios del ahora. Así, la memoria del porvenir es también la memoria cambiante de lo que hoy somos. Toda enunciación sobre este instante que se diluye, abre resquicios y modifica en algún sentido lo que está por suceder (pág. 100).

Así, en este ensayo se parte de lo que significa dar sentido al pasado, seguido de la narración de la película y su identificación como parte del cine de ciencia ficción que obedece a representaciones del futuro concretas y la posterior puntualización de los elementos que definen los sentidos del pasado expresados en el filme.

ALGUNAS CONSIDERACIONES SOBRE EL SENTIDO DEL PASADO

Para los fines de este ensayo, en primer lugar se delimita lo que se entiende aquí por dar sentido al pasado, cómo se construye ese sentido y desde dónde. Primero, hay que comprender que los tiempos históricos, esos que atañen a los sujetos y procesos humanos, son heterogéneos y no siguen una línea cronológica progresiva. La evocación del pasado es una construcción que se va haciendo desde el presente, a su vez, está influenciada por el horizonte de expectativas (futuro) que el sujeto o sujetos en cuestión tengan en ese presente. Elizabeth Jelin (2002) res-

cata estas consideraciones del historiador alemán Reinhart Koselleck (1993) y agrega que, como construcciones sociales, las propias ideas de lo que se entiende por pasado (experiencia), presente y futuro, están enmarcadas en espacios temporales concretos.

Al respecto, escribió Jelin (2002): “...todo proceso de construcción de memorias se inscribe en una representación del tiempo y del espacio, estas representaciones —y, en consecuencia, la propia noción de qué es pasado y qué es presente— son culturalmente variables e históricamente construidas” (pág. 23). Aquí hay un elemento interesante, la operación de dar sentido al pasado es lo que se reconoce como procesos de memoria. La memoria, así entendida, se encuentra en ese presente preñado de futuro y pasado, y a su vez, es la matriz de la acción humana en ese mismo presente.

Hablar de memoria implica tener en cuenta no sólo recuerdos, también olvidos y silencios. Lo que se recuerda y olvida son:

[...] vivencias personales directas, con todas las mediaciones y mecanismos de los lazos sociales, de lo manifiesto y lo latente o invisible, de lo consciente y lo inconsciente. Y también saberes, creencias, patrones de comportamiento, sentimientos y emociones que son transmitidos y recibidos en la interacción social, en los procesos de socialización, en las prácticas culturales de un grupo (Jelin, 2002, pág. 18).

Cuando existe un compromiso afectivo fuerte, a raíz de un cambio provocado en el devenir cotidiano, la necesidad de encontrar sentido es más urgente. Jelin retoma del campo del psicoanálisis la noción de catástrofe social para comprender la urgencia de esa necesidad de sentido. Según René Kaës (1991), quien elabora esta categoría en relación con la idea de catástrofe psíquica, cuando se habla de catástrofe social se hace referencia a “el aniquilamiento (o la perversión) de los sistemas imaginarios y simbólicos predispuestos en las instituciones sociales y transgeneracionales. Enunciados fundamentales que regulan las representaciones compartidas, las prohibiciones, los contratos estructurantes, los lugares y funciones intersubjetivos” (págs. 144, 145). De acuerdo con este autor, este tipo de eventos son difíciles de representar, articular y comprender por los sujetos que las experimentan, lo que a su vez provoca rupturas

en el cuerpo social. Momentos de guerra, violencia política, terror estatal, procesos de conquista y colonización, se podrían caracterizar como ejemplos de este tipo de catástrofe social.

¿Cómo afectan estos momentos catastróficos los procesos sociales identitarios y del sentido del pasado? Arriba se menciona que el pasado es parte de los procesos identitarios, qué, cómo y porqué se recuerdan, conmemoran ciertos eventos, situaciones o personas va de la mano de estos procesos de anclaje social e individual. Explica Jelin (2002) que:

[...] para fijar ciertos parámetros de identidad el sujeto selecciona ciertos hitos, ciertas memorias que lo ponen en relación con ‘otros’. Estos parámetros... se convierten en marcos sociales para encuadrar las memorias. Algunos de estos hitos se tornan, para el sujeto individual o colectivo, en elementos “invariantes” o fijos, alrededor de los cuales se fijan las memorias (pág. 25).

Cuando ciertas experiencias fracturan o rompen el lazo social, la capacidad de comprender esa ruptura se ve mermada, ya sea por la “novedad” del evento o lo traumático que resultó. Toca a partir del momento de quiebre, (re)construir sentidos y procesos de comprensión, tanto del acontecimiento como del porvenir.

Los sujetos emprenden diversas acciones para lograr esto, mismas que están incluidas tanto por las expectativas que tengan en el momento, como por el lugar social que ocupen en su comunidad. Entre los posibles caminos a emprender se encuentra los procesos de olvido, de silencio y de memoria, sin ser excluyentes entre sí. El primero muy ligado a políticas de perdón, reconciliación; el segundo, de callar sobre el pasado, ya sea voluntaria u obligadamente, o porque aún no hay elementos narrativos para enunciar o para escuchar. Y finalmente, memoria, muy ligado a exigencias de justicia y verdad, a conmemoraciones y necesidad de conservación (Jelin, 2002). En *The Giver*, el filme que se analiza aquí, se ven diversas formas de comprensión, enfrentamiento y construcción del pasado y de la catástrofe, las cuales se analizarán más adelante. Por ahora, se aborda un tópico que ayuda a contestar el porqué de detenerse en analizar las construcciones del pasado que se tratan en el cine de ciencia ficción.

CINE, PERTENENCIA, MODERNIDAD Y PASADO

En el apartado anterior se explicó lo que significan las catástrofes sociales para el tejido social y lo que viene después, las dificultades para comprender, narrar y representar. ¿Por qué ocurre esto? Vizcarra (2012) expone que en las sociedades modernas occidentales es constante la preocupación por el sentido de pertenencia y el control de los fenómenos sociales, por ello es recurrente la creación y refuerzo de mecanismos que permitan a los sujetos insertarse en los cánones de la sociedad. Es por medio de “la ratificación y sustentación de los compromisos institucionales y personales, aquellos asentados en la integridad como valor colectivo, que los sujetos experimentan reanclajes continuos con el sistema social” (Vizcarra, 2012, pág. 78) y con ello se van articulando los procesos de identificación y pertenencia social.

A partir de esta ratificación y sustentación, se van construyendo modelos fiables. De acuerdo a Vizcarra (2012), la “fiabilidad en el sentido más humano del término, significa coherencia y reafirmación constante de la realidad, seguridad, arraigo y sentimiento de continuidad de las cosas [...] principio de constitución de lo social: coherencia entre las visiones del mundo y las estructuras globales de la sociedad” (pág. 78). Si se recuerda, es justamente lo que se rompe con los momentos de catástrofe social. Pese a ello nada está determinado, y el recelo hacia lo contingente y el azar está presente, lo que en ocasiones acentúa las intenciones de controlar a los sujetos.

En esta intersección los medios de comunicación tienen un papel importante, pues “participan activamente como instrumentos de desanclaje y reanclaje de los entornos sociales en la medida que forman parte de los sistemas abstractos dedicados a la producción simbólica” (Vizcarra, 2012, pág. 79). El cine, como parte de estos medios, narra:

[...] la expresión de las insondables tensiones humanas provocadas por las dualidades confort/miedo, confianza/riesgo, seguridad/peligro, ansiedad/sosiego, ignorancia/conocimientos, razón/pasión, poder/resistencia, orden/caos, amor/odio, entre otras. Todos estos atributos inherentes a la modernidad, agudizados en nuestros contextos de crisis y transformaciones vertiginosas (Vizcarra, 2012, pág. 79).

Particularmente el cine de ciencia ficción, pues es el que mayor énfasis ha puesto en cuestionar los fracasos de la utopía modernista (Vizcarra, 2012).

Siguiendo con los argumentos de Vizcarra (2012), aquí se coincide con la idea de que:

[...] el cine ha demostrado su potencial para diseminar representaciones sociales encaminadas a contribuir en la conformación de identidades, entendidas como procesos de adscripción (complejos, contradictorios y cambiantes) a determinados universos simbólicos que condicionan el pensamiento y el comportamiento de los sujetos (pág. 81).

Por ello preguntarse por el cómo se representa el pasado, considerando además las anotaciones de Jelin sobre la relación pasado-identidad, es primordial, pues continuamente se está expuesto a estas representaciones y los sujetos van construyendo formas de entender el mundo y relaciones sociales en diálogo con tales representaciones.

SOBRE EL FILME: NARRATIVA Y GÉNERO CINEMATOGRAFICO

Imaginemos una sociedad perfecta, armoniosa, sin conflicto alguno. Sociedad donde las diferencias no generan jerarquías, un reino de igualdad absoluta, libre de enfermedades, de hambre, de miedos. Esta es la sociedad que se ve en *The Giver*, un filme basado en la novela homónima de Lois Lowry, donde Jonas —personaje interpretado por el actor australiano Brenton Thwaites— narra el fin de su niñez y el comienzo de otra etapa biológica donde toma las responsabilidades de su nueva vida dentro de su comunidad. Responsabilidades que ya han sido preestablecidas por un consejo de mayores (*elders*) para todos los miembros de la comunidad. Los deberes como adultos no son lo único que está diseñado. Los ciudadanos viven en una ciudad trazada y distribuida perfectamente, en unidades habitacionales de casas exactamente iguales —tan parecidas a una unidad habitacional de clase media alta o alta recién estrenada—, áreas verdes diseñadas con extremo cuidado y áreas recreativas aptas para sus habitantes. Por tanto, transportarse es muy sencillo, la ciudad

se recorre fácilmente a pie y en bicicleta, se puede decir que se disfruta. Sin embargo, la ciudad parece una fortaleza de la que nadie debe salir, flanqueada por una espesa bruma que marca el límite de la comunidad.

El diseño va más allá. Se preestablece y controla: el crecimiento de las plantas, la alimentación, la natalidad, la muerte, la genética, la vestimenta, la educación, el lenguaje, los horarios, los temas de conversación, la forma de mirar (todo en blanco y negro, solo el dador y el receptor de memorias ven en color), los pensamientos y las emociones a través de inyecciones matutinas. Múltiples cámaras vigilan todos los rincones de la ciudad y el interior de las unidades familiares, indicando los horarios y recordando las reglas en caso de presentarse conductas no permitidas. Este es el mundo de Jonas.

A cada ciudadano le es asignada una tarea una vez que cumple la edad establecida, la asignación se lleva a cabo en una ceremonia donde además se presentan a los bebés listos para colocarse en sus respectivas unidades familiares y se les da un nombre; se entrega a los niños de nueve años una bicicleta como símbolo de su crecimiento y se libera a los adultos mayores que ya “han cumplido su misión” dentro de la comunidad. A diferencia de sus amigos (Fiona, interpretada por Odeya Rush, y Asher, interpretado por el actor Cameron Monaghan) y coetáneos, Jonas es *seleccionado*, no le asignan un rol sino lo eligen.

A partir de aquí, la narración se centra en los encuentros de Jonas con el Dador de recuerdos (interpretado por el actor estadounidense Jeff Bridges) y el despertar de su conciencia respecto a la sociedad en la que vive. Como corolario de esta toma de conciencia, las formas en que Jonas se relaciona con los otros miembros de la comunidad se van transformando. Se observa una narrativa de descubrimientos y pequeñas rupturas, contrastes y enfrentamientos entre las enseñanzas recibidas y las normas cotidianas que rigen su vida en comunidad; diferencias que se acentuarán dentro de su unidad familiar. Si bien se da un sobreentendido de diversos encuentros entre el Dador y Jonas, y que en cada uno de ellos se transmiten memorias y charlan al respecto, en el filme hay especial detenimiento en aquellos que van a significar rupturas esenciales con el *statu quo*; mismos que se analizan más adelante.

La última media hora de película se centra en la misión concreta de Jonas: cruzar la “frontera de la memoria” para así rescatar a la comunidad, traer los recuerdos de vuelta para que tengan conciencia de sus actos y sean capaces de sentir de nuevo. Se aprecia la travesía de Jonas para lograr su propósito, cuando decide abandonar la comunidad y llevar a Gabriel consigo para evitar que lo asesinen, este acto, además de haber golpeado a su amigo Asher quien intentaba evitar que rompiera las reglas, lo convierte en un “rebelde” para la comunidad –a decir de la Anciana jefe– y comienza su persecución.

Una vez que Jonas logra cruzar el límite de la comunidad, las secuencias se desarrollan en dos historias, por un lado la odisea de Jonas y Gabriel para lograr su objetivo, enfrentándose a paisajes agrestes e inclemencias climáticas, lo que le dota de mayor dramatismo y contrasta de manera muy marcada con lo que va pasando en la comunidad, donde tanto el Dador como Fiona son detenidos y los miembros de la comunidad presencian una *liberación* simbólica de Jonas. Además de las imágenes en sí, el contraste se hace muy evidente porque los colores sólo se presentan en las experiencias de Jonas, mientras que lo que ocurre en la comunidad sigue presentándose en blanco y negro.

En las secuencias que corresponden a la comunidad, se narra el proceso de liberación de Fiona: ella está sentada en un cuarto esperando la inyección letal, mientras transmiten en pantallas momentos de su vida en comunidad. Del otro lado de la habitación, miembros del Consejo de Justicia y los Ancianos son testigos de la ejecución. En un intento por salvarla, el Dador interpela a la Anciana jefe, ambos se enfrascan en una conversación de tinte ético; mientras el Dador acude al amor, la fe y la libertad como argumentos, la Anciana refrenda su postura argumentando que en el pasado los humanos, “débiles y egoístas”, elegían mal, trayendo hambre, dolor y muerte, por tanto, defender la igualdad absoluta de la comunidad se hace imprescindible.

Mientras tanto, Jonas continúa su travesía, “sacando fuerza” de los recuerdos que el Dador le proporcionó antes de iniciar su viaje. En un momento en que parece fracasar, el llanto de Gabriel lo despierta para continuar; el paisaje es similar al primer recuerdo que recibió: un trineo en la nieve. Emprende nuevamente el camino, logra atravesar la frontera

de la memoria justo cuando la aguja está a punto de entrar al brazo de Fiona, y una ola de sentimientos, recuerdos y emociones va llegando de a poco a los miembros de la comunidad. Así, Jonas logra salvar a sus amigos, a su comunidad y completar su misión, llega finalmente al hogar que se reveló en el primer recuerdo. Con esto acaba el monólogo de Jonas y el filme.

THE GIVER: CIENCIA FICCIÓN Y CINE DE REBELIÓN

En *The Giver* hay una exaltación de los logros del progreso moderno: la igualdad absoluta, el uso de la tecnología y la ciencia para mejorar la vida de sus habitantes y evitar enfermedades. Además de la completa planeación y control de las formas de ser, actuar, pensar y de toda interacción social. Sin embargo, al mismo tiempo presenta una crítica a esos logros, pues el control se torna autoritario y la igualdad elimina la posibilidad del libre pensamiento, de sentir y provoca un miedo exacerbado a “no encajar”. De acuerdo a Novell Monroy (2008), estas serían características que permiten encuadrar al filme dentro del género de ciencia ficción (pág. 31). A su vez, situar su problemática como parte de las preocupaciones del imaginario moderno occidental (Vizcarra, 2012, pág. 83) y que permea la producción cinematográfica de ciencia ficción (pág. 81).

Como fantasía distópica que proyecta un futuro posible, reflejo en gran parte de los miedos y pretensiones de ese imaginario moderno, se argumenta con Vizcarra (2012) que este filme futurista, también:

Muestra la permanente sospecha sobre el otro y las dificultades de las sociedades contemporáneas para lidiar con la diferencia, con la diversidad étnica, ideológica, religiosa, sexual, cultural, etc. De allí que se trate de un cine en que está presente, casi por norma, la violencia. En efecto, la civilización y barbarie han confluído sin límites en las utopías de nuestro tiempo. La violencia, en todas sus formas, sigue siendo la agenda pendiente del proyecto civilizatorio de la modernidad (págs. 94, 95).

Al recordar la narrativa de *The Giver*, surgen las preguntas: ¿hay algo más violento que el control absoluto de cada aspecto de tu ir siendo como

individuo y como parte de una comunidad? ¿No es la imposición de la igualdad absoluta, a costa de la libertad de decidir, un aspecto más de la violencia? ¿Qué es más violento que la negación de tu pasado, que la obligatoriedad de olvidar/silenciar el recuerdo de los tuyos? Sin duda, la película en cuestión explota esta temática; eso dejando un poco de lado que la búsqueda de la igualdad absoluta, en este caso el logro, lo único que ensalza es la negación de las posibilidades de ser diferente.

Para continuar con la caracterización de la cinta, Fernando Vizcarra (2012) ofrece una tipología de modelos de representaciones del futuro en la ciencia ficción, a saber: cine de contacto, cine de contingencia, cine de rebelión, cine de exploración y cine de alteridades. *The Giver* podría situarse en una de las vertientes del cine de rebelión, particularmente en lo que Vizcarra nombra como revuelta y sublevación, tomando en cuenta que también hay elementos que se retoman de la otra rama. En lo que refiere al cine de revuelta:

[...] el héroe conduce la sublevación de los más débiles contra los poderes absolutos. Se trata de un cine que, reiteradamente, posee tonalidades fascistas. En su centro está el tema de las libertades frente a la vigilancia y control de los sistemas totalitarios. Sus relatos tienden a reproducir la fórmula control-sufrimiento-emancipación (Vizcarra, 2012, pág. 84).

En este caso, Jonas es quien representa esta fórmula y quien conduce a su sociedad hacia la libertad a partir de su “sacrificio”. Tanto el Dador como Jonas estructuran la rebelión para salir del totalitarismo a través del retorno del pasado y con él, de la capacidad de emocionarse y tomar decisiones. Si bien a primera vista el héroe del filme es Jonas porque es él quien sigue toda la narrativa clásica del héroe, es el Dador quien articula toda la misión, el autor intelectual, por decirlo de alguna forma, y quien también se “sacrifica” para ayudar a la comunidad cuando lleguen los recuerdos, las emociones y por ende, el dolor. El Dador cumple así la función del mentor del héroe, si se atiende la caracterización que explica Vogler (2002).

TENSIONES Y SENTIDOS DEL PASADO EN EL FILME

¿Cómo se entienden las nociones de pasado que se muestran en el filme? En primer lugar, hay que señalar un proceso de ruptura que se enuncia al comienzo del filme: “De las cenizas de La Ruina, se construyeron las comunidades. Protegidas por la frontera. Se borraron todos los recuerdos del pasado” (Koenigsberg, Silver & Noyce, 2014). La ruina, una catástrofe social, es el símbolo del fin y comienzo de una nueva estructura social; sin embargo, para el momento del relato de Jonas, han pasado varias generaciones y sólo tienen presente que *antes* hubo algo, pero en ese algo, citando a la anciana jefe, había: “... desorden y caos [...] gran sufrimiento y dolor [...] confusión, envidia y odio” (Koenigsberg, Silver & Noyce, 2014). Es todo lo que los ciudadanos de la comunidad conocen de su pasado, no hay más recuerdos, saben que viven en una sociedad perfecta y armoniosa, además, sin la noción de futuro más allá de sus propios pasos dentro de entorno. Hay aquí un primer elemento, un pasado caótico y catastrófico, el cual, sin embargo, ignoran por completo. Esto condiciona el hecho de que para la comunidad, el pasado sea tomado como una cosa lejana que no los involucra a ellos.

Atendiendo a las reflexiones de Jelin, las catástrofes sociales suelen, por un lado, romper el tejido social. Por otro lado, y esto se puede considerar un corolario de lo anterior, estas catástrofes involucran emociones y afectos en los sujetos, lo que provoca que ese acontecimiento signifique una ruptura y busquen darle sentido. En este caso, en su momento, “La Ruina” —un momento de ruptura, de catástrofe social— implicó que en las comunidades se promovieran políticas de negación, silencio y olvido. Tales políticas perduraron en el tiempo, hasta la generación de Jonas, y es contra ellas que, tanto el Dador como Jonas, se rebelan.

Hay una memoria neutral y aséptica para todos, pues los recuerdos duelen, emocionan y por tanto hay que evitarlos. En estas representaciones se suscita una tensión entre la noción de un pasado objetivo, lejano, que aparentemente no tiene relación con los sujetos que lo piensan, y la noción del sentir que evocan los recuerdos. Tensión que es patente sobre todo cuando Jonas comienza a recibir los recuerdos.

Una vez analizada la noción de pasado que se maneja en la narrativa del filme, a continuación se enumeran los elementos que se recuerdan, los cuales constituyen la memoria de la comunidad. En el camino, a su vez, se irán identificando las características tanto del Dador como de Jonas, personajes que son protagonistas en el tema que atañe a este ensayo. El Dador de recuerdos es parte del consejo de ancianos, sin embargo, desde que hace su primera aparición, se nota una diferencia clara con el resto de los ancianos: es un personaje desaliñado, melancólico, nostálgico, taciturno; quien se reconoce a sí mismo como un custodio de la memoria (figuras 1 y 4). Es importante mencionar que al ser el Dador de recuerdos, ciertas reglas de la comunidad no aplican para él, por ejemplo, puede mentir y en su morada no hay cámaras de vigilancia. Habita en una especie de mausoleo, enterrado en una biblioteca oscura y grande, con un amplio espacio donde se encuentra un escritorio que recuerda a los espacios de saber de los antiguos amanuenses medievales (figuras 2 a 5).

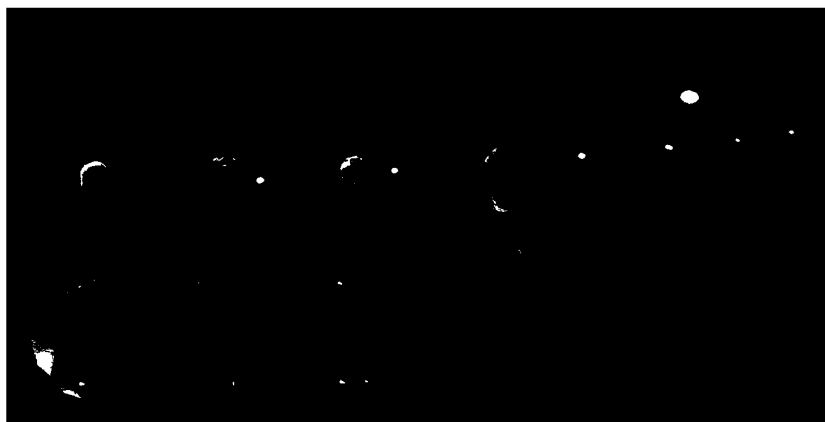


Figura 1. El Dador de recuerdos (o memorias) a la extrema derecha, durante la ceremonia de asignación. Su aspecto desaliñado contrasta notablemente con los otros ancianos del Consejo.



Figura 2. En plano abierto, Jonas al encuentro con el mentor. Se aprecia la influencia neoclásica en el diseño de la morada del Dador.



Figura 3. Jonas en la morada del Dador, una biblioteca, símbolo clásico en la cultura occidental de una fuente conocimiento.



Figura 4. El Dador a la espera de Jonas. El marcado contraste de la escena difiere de los grises monótonos del exterior que priman en la comunidad. Además, hay un énfasis en iluminar al personaje, pues él es el símbolo de la luz que le da conocimiento —en este caso, del pasado— a Jonas.

El Dador es el encargado de dar sabiduría a los otros consejeros, sobre todo en situaciones que no puedan resolver, pues tiene el conocimiento de las experiencias pasadas. Aquí hay una noción del pasado como fuente de sabiduría y como maestro de vida. Ideas que se irán reforzando a lo largo del filme con las representaciones tanto del Dador como de los contenidos de los recuerdos (figura 5).

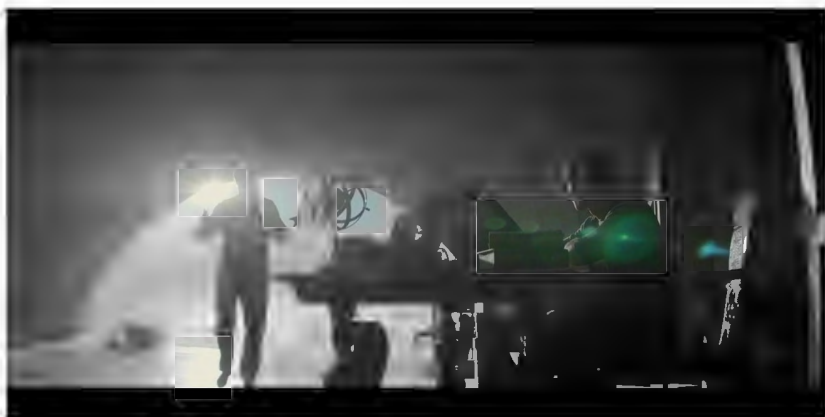


Figura 5. Representación simbólica de la luz/conocimiento que va recibiendo Jonas, en un espacio de sabiduría.

¿Por qué Jonas es el elegido? A lo largo de la historia se entiende que los guardianes de la memoria tienen una marca especial (se nota en la primera transmisión y Jonas la ve en Gabriel); sin embargo, en el filme no se explicita de forma clara el porqué. Durante la ceremonia de asignación la Anciana en jefe destaca que el proceso de selección de Jonas fue muy cuidadoso, con ello trataron de evitar *otro fracaso* (con esto se refiere a la anterior joven seleccionada y de quien nadie en la comunidad tiene permitido hablar). La Anciana caracteriza a Jonas como un joven con: “inteligencia, integridad, valor y la capacidad de ver más allá”, elementos que lo hicieron destacar de sus compañeros. En términos generales, se presenta al joven como una persona tímida y curiosa, con temor a resaltar, a ser diferente; se muestra la energía de un joven adolescente, lleno de ansias por aprender. Tales características se irán transformando conforme va recibiendo las experiencias/recuerdos en las transmisiones. De éstas trata el siguiente apartado.

REPRESENTACIONES DE UN PASADO MODERNO

Como ya se ha mencionado, hay un presupuesto de que entre el Dador y Jonas hay varios encuentros y transmisión de recuerdos; sin embargo, hay una serie de recuerdos en los cuales se pone especial atención, pues van a dar el sentido a las acciones de Jonas y constituyen a su vez, una prueba para él. Esto último porque para el Dador es necesario saber si el joven será capaz de llevar a cabo la misión que se ha propuesto.

Justo en este punto hay una relación entre las experiencias pasadas que se transmiten y las expectativas que, en este caso, el Dador tiene; es decir, no se trata de una transmisión de una base de datos, como de un recipiente a otro, sino una transmisión que obedece a intereses particulares, a las expectativas del Dador. Por otra parte, la transmisión de los recuerdos implica la (re) educación del joven, a nivel intelectual, pero sobre todo, emocional.

A continuación, se describen las memorias en las cuales se enfoca el filme y serán claves en el actuar de Jonas. La primera memoria es el encuentro con la nieve y el paseo en trineo. Esto provoca una reflexión

sobre el control del clima, situación que en la comunidad impera, pues el hecho de que no cambie el tiempo meteorológico implica que se tengan asegurados alimentos por todo el año y que se garantice la estabilidad emocional de los habitantes. Después del paseo en trineo, en el recuerdo, Jonas llega a un hogar donde sus habitantes cantan villancicos, esto es importante porque el joven conoce la primera relación social/emocional que no existe en la comunidad: la familia que habita un hogar, diferente de la cotidianidad del mundo de Jonas: unidades familiares compuestas por miembros seleccionados por el consejo de ancianos. Otro rasgo donde radica su importancia es que en este recuerdo lo que en realidad se está mostrando es el lugar donde se localiza la frontera de la memoria, misma que Jonas debe cruzar en su misión y que logra reconocer gracias a este primer recuerdo (figura 6).



Figura 6. Arriba, imagen del primer recuerdo que le transmiten a Jonas, donde encuentra el trineo. Abajo, con Gabriel en los brazos, toma el trineo que reconoció gracias a la primera memoria que le transmitió el Dador. Fuente: elaboración propia a partir de *The Giver* (2014)

Para el segundo recuerdo, sólo se aprecia el piquete de abeja que sufre Jonas. En primer lugar, el joven conoce aquí otra forma de vida, ya que en la comunidad no hay animales. En segundo, conoce un tipo de dolor y, finalmente, el reconocimiento de una cualidad que Jonas no logra nombrar hasta que le muestran el siguiente recuerdo.

La tercera experiencia que se transmite es la del color, a través del atardecer en altamar. A partir de aquí la película se va viendo con algunos tonos: primero en rojo, el primer color que percibió Jonas. Al volver del recuerdo, hay de nuevo una reflexión esta vez en torno de las diferencias que colores y religiones ocasionaban, lo que explica el hecho de que en la comunidad no se puedan apreciar. Cabe mencionar además que el bajo contraste es el que prima en la estética, porque esos tonos grises casi blancos que no dan pie a altos contrastes también reflejan esa monotonía, seriedad, vacuidad, a diferencia de las imágenes en blanco y negro con altos contrastes que permiten transmitir e interpretar con mayor fuerza y emoción. A partir de aquí la película se va presentando con más tonalidades y colores. También se puede afirmar que la importancia de este momento es fundamental, pues incluso aparecen dos símbolos poderosos de la historia occidental: el laberinto y la manzana (figura 7).



Figura 7. Al volver de la tercera transmisión, Jonas comienza a color, primero con las tonalidades del rojo. A su vez, aquí podemos apreciar dos símbolos importantes dentro de las tradiciones míticas de Occidente: la manzana y el laberinto.

El siguiente recuerdo que tiene una atención especial es personal. El Dador muestra a Jonas la música, al tocar en el piano una melodía que la anterior joven en entrenamiento le mostró. Este acto fue la introducción para que Jonas recibiera la experiencia del baile, la música y las emociones, al ser trasladado a una celebración gitana. En esta secuencia se hace énfasis en la diversidad a partir de mostrar diferentes instrumentos musicales y con la introducción de un elemento cultural diferente en las experiencias revividas. Hay un acento marcado en los primeros planos para dar cuenta de la intensidad de las emociones.

Después de esta secuencia, las experiencias que se transmiten van apareciendo en pantalla a una mayor velocidad, acompañadas del monólogo de Jonas en el cual vierte las reflexiones que fueron provocando: la diferencia entre saber y sentir, las sensaciones fuertes y la adrenalina, diversas expresiones culturales y religiosas (por ejemplo: el bautizo de un adolescente, danzas africanas, oración en una mezquita, ritual judío, una celebración oriental y el nacimiento de un bebé). Con esto se sigue marcando la importancia de las emociones para el desarrollo de la empatía y el joven recibidor va marcando también una ruptura respecto a su entorno. Cabe destacar que la diversidad cultural que se muestra encaja en la idea de una memoria multicultural del mundo, sin embargo, las relaciones de poder entre las diferentes formas de entender el mundo no se aborda en ningún momento (figura 8).



Figura 8. Escenas que en el filme se utilizan para referir al pasado multicultural del mundo de Jonas.

Uno de los momentos importantes de quiebre es cuando el Dador muestra a Jonas el asesinato de un elefante, pues es una de las transmisiones en las que el dolor es el tema principal, y al que el Dador más teme porque podría mermar la confianza del joven. Sin embargo, para este momento de la narrativa, va mezclando eficazmente las enseñanzas que enfatizan el amor y la compasión. Esto provoca en Jonas un momento de interrogación muy importante, pues al llegar a su unidad e interrogar a sus padres por si lo aman, se va fracturando con mayor rapidez el lazo social que lo une con el *statu quo* de la comunidad.

Si la muerte del elefante representó un gran dolor por hacerlo consciente de la crueldad, la transmisión accidental de la experiencia de la guerra (figura 9) fue un movimiento muy importante para la psique del receptor. El odio que la guerra representa, el asesinato de seres humanos, quebró la seguridad de Jonas casi por completo. Este es el momento

de duda más grande dentro de su odisea. Una charla con Fiona, su amiga y a quien recién se da cuenta que ama, lo anima a cambiar de opinión y seguir adelante.



Figura 9. Parte de la escena sobre la guerra que se transmite a Jonas; de hecho, es el único recuerdo que se ve con menor nitidez.

Al volver a la morada del Dador se encuentra con Rosemary, la anterior recibidora. En realidad, es un recuerdo personal del Dador que proyecta en un holograma. El anciano le cuenta la historia de ella y lo que provocó que desistiera: la transmisión de la pérdida, un niño siendo separado de su madre. El anciano devela a Jonas el significado de la *liberación* (ve a su padre matando a un niño que no alcanza los estándares); esto y la próxima *liberación* de Gabriel es finalmente lo que lo impulsa a romper con todo y salir de la comunidad para salvarla a través de los recuerdos.

Finalmente, las experiencias que son transmitidas antes de la odisea son las que el Dador considera necesarias para su camino: valor, fuerza y perseverancia. Se observan hombres y mujeres enfrentándose a inclemencias naturales y en momentos de la narrativa histórica occidental que son símbolos de valor y fuerza para las luchas contra el autoritarismo y la represión, hay con esto una identificación entre la misión de Jonas (traer de vuelta la conciencia histórica) y estas luchas,

colocando con ello el viaje del joven dentro de la narrativa histórica moderna (figura 10).



Figura 10. Antes de que Jonas emprenda su misión, el Dador le transmite experiencias que le permitan enfrentar la odisea. De los doce segundos que la transmisión dura en el filme, diez son momentos históricos de la narrativa histórica occidental. Aquí podemos observar algunos: en primer lugar, el hombre que se coloca frente a los tanques del ejército chino en la plaza de Tiannamen, en junio de 1989. En segundo lugar, una mujer enfrentando a la policía china en Urumqi, en 2009. La tercera imagen es del muro de Berlín. Seguida por una imagen icónica de las protestas contra la guerra de Vietnam y finalmente, Nelson Mandela. Fuente:

Elaboración propia a partir de *The Giver* (2014).

Al hacer un balance, tanto los contenidos como los símbolos que a lo largo del filme se van observando, son imágenes que fácilmente se pueden reconocer como parte de eventos históricos y culturales del modelo de civilización occidental o que han sido ampliamente difundidos en medios de comunicación masivos. No es algo de extrañarse en una

producción filmada en la industria cinematográfica estadounidense y basada en una obra literaria inscrita en la tradición de la ciencia ficción.

Siguiendo a Vizcarra, el cine continúa reforzando los preceptos fundamentales de la modernidad. Esto incluye una representación particular del pasado o de una génesis común. Es visible en este caso por los recuerdos/memorias/pasado que se evoca y porque la fuente de la sabiduría yace en una estructura arquitectónica que retoma elementos de la cultura grecolatina, la cual es considerada la génesis de la cultura occidental según el relato fundacional de la modernidad ilustrada histórica (Dussel, 2000). Además de elementos simbólicos que pertenecen a diversas tradiciones culturales que componen la narrativa histórica de Occidente, por ejemplo: el árbol, la biblioteca, la manzana y el laberinto. Asimismo, considerando que el presente del filme, desde donde se elaboran las memorias, refleja características propias de sociedades contemporáneas dentro de un metarrelato de la modernidad. En términos generales, el pasado que se evoca bebe de las fuentes del mito de la modernidad, es un pasado/memoria moderno.

CONSIDERACIONES FINALES

Recapitulando, la Ruina, dentro de la narrativa del filme, significó una catástrofe social y en su momento los sujetos encargados de comprender y (re)construir el mundo e imaginarios optaron por construir políticas totalitarias de olvido y silencio respecto a ese pasado caótico que condujo a las sociedades hacia las ruinas. Esta tarea fue considerada necesaria y fundamental para diseñar y edificar una nueva sociedad idílica, totalmente igualitaria y armoniosa, ausente de emociones y diferencias (de cualquier índole) y sin la capacidad alguna de recordar y transmitir recuerdos, controlando cada aspecto del ir siendo de sus habitantes a través de medicamentos.

Dentro de esta operación, se reconoce la necesidad de un conocimiento de las experiencias pasadas como fuente de sabiduría para resolver las situaciones de los presentes. Sin embargo, dichas experiencias estarían completamente desligadas de los miembros de la comunidad,

para evitar con ello posibles identificaciones. Tal es el caso, que el Consejo promueve el silencio y el olvido de los propios miembros de la comunidad que son *liberados*. Así, no hay lazos afectivos, no hay nostalgias, ni rememoraciones que afecten el buen funcionamiento del cuerpo social.

Esta idea del pasado contrasta con la perspectiva del Dador, para quien más que un depósito de experiencias a consultar, el pasado debe tener un anclaje en el presente. Los miembros de la comunidad deben conocerlo para poder tomar decisiones. Lo que resalta más en el discurso del Dador, sin embargo, es el rescate de las emociones y la capacidad de elección, más que la conciencia histórica en sí.

Las consideraciones de Jelin y Koselleck acerca de cómo se construyen los sentidos del pasado, o a partir de qué, fueron de gran ayuda para comprender tal proceso en ambos casos. Además, las representaciones que observamos en el filme y las ideas de Jelin y Koselleck, invitan a reflexionar acerca de las relaciones que se tejen con las experiencias pasadas y las dinámicas que se emprenden para dar sentido a las mismas. Actividad muy necesaria en estos días en que las nociones y percepciones de tiempo y espacio se ven configuradas constante y aceleradamente gracias a la interacción con dispositivos tecnológicos y diversos medios de comunicación.

Es importante resaltar que en el filme no hay un énfasis en saber qué y por qué se guardaron esas experiencias, solo una narración descriptiva de las mismas. Finalmente, si bien el pasado de la comunidad que se relata en el filme da cuenta de la multiculturalidad y de eventos históricos que se identifican con relativa facilidad, cuando Jonas cruza la frontera de la memoria, en lo que se observa en las imágenes que comienzan a *recordar* el Consejo, Fiona y el padre de Jonas en el cuarto de *liberación*, tienen mayor peso las emociones más que acontecimientos históricos como tales. Este acento es relevante porque pone atención en lo que suele pasarse por alto cuando hablamos de pasado, el hecho de que tiene una relación afectiva muy importante con el presente de los sujetos que recuerdan. Situación que cobra aún más importancia si se toma en cuenta que quienes consumen este tipo de producción cinematográfica son en su mayoría adolescentes y jóvenes que viven en sociedades que, como ya se mencionó, ven trastocadas sus nociones de tiempo y sus relaciones con el mismo.

REFERENCIAS

- Dussel, E. (2000). "Europa, modernidad y eurocentrismo". En E. Land-
der, (comp). *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias
sociales. Perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires: CLACSO,
Recuperado de: [http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/clacso/sur-
sur/20100708034410/lander.pdf](http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/clacso/sur-sur/20100708034410/lander.pdf)
- Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI editores
- Käes, R. (1991). "Rupturas catastróficas y trabajo de la memoria. Notas
para una investigación" En J. Puget y R. Käes. (eds) *Violencia de Estado
y psicoanálisis*. Buenos Aires: Lumen. Recuperado de: [https://es.scribd.
com/document/124286470/Rupturas-Catastroficas](https://es.scribd.com/document/124286470/Rupturas-Catastroficas)
- Koselleck, R. (1993). "Espacio de experiencia y horizonte de expectativas".
En R. Koselleck. *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos his-
tórico*. Barcelona: Paidós
- Koenigsberger, N., Silver, N. (productores) y Noyce, P. (director). (2014).
The Giver. [cinta cinematográfica] Estados Unidos: Walden Media &
The Weinstein Company
- Novell Monroy, N. (2008) "Introducción". *Literatura y cine de ciencia ficción.
Perspectivas teóricas*. (Tesis doctoral) Recuperado de:
<http://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/4892/nnm1de1.pdf>
- Vizcarra, F. (diciembre 2003). "El cine futurista y la memoria del porvenir"
Estudios sobre las culturas contemporáneas, IX (18), 87-101. Recuperado
de: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=31691806>.
- Vizcarra, F. (2012). Representaciones de la modernidad en el cine futu-
rista. *Comunicación y sociedad*, (17), 73-97 Recuperado de: [http://www.
redalyc.org/articulo.oa?id=34623149004](http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=34623149004)
- Vogler, C. (2002). *El viaje del escritor. Las estructuras míticas para escritores,
guionistas, dramaturgos y novelistas*. España: Ma Non Troppo