

# Infancia y violencia: donación simbólica y donación siniestra

NOÉ SOTELO HERRERA

Universidad Nacional Autónoma de México

---

## Childhood and Violence: Symbolic donation and sinister donation

---

### Abstract

Through the analysis of some sequences of a couple of films from different countries, this paper proposes that the phenomenon of violence stands as an obstacle to the protagonists who have to deal with it inescapably. When the subject of the story has a symbolic destination is possible to overcome the violent acts and integrate them into a life experience that results in the maturation of the individual. On the contrary, the absence of symbolic destination, or sinister reversal causes experience to become a meaningless event that triggers the drive.

**Key words:** Violence. Childhood. Symbolic destination. Sinister destination.

---

### Resumen

A través del análisis de secuencias de un par de películas de diferentes países, el presente artículo propone que el fenómeno de la violencia se erige como un obstáculo que los protagonistas de los filmes deben afrontar de forma ineludible. Cuando el Sujeto del relato cuenta con una Destinación simbólica es posible superar los actos violentos e integrarlos a una experiencia vital que deriva en la maduración del individuo. Por el contrario, la ausencia de Destinación simbólica, o su inversión siniestra, provoca que la experiencia se convierta en un suceso carente de sentido, desatando la pulsión.

**Palabras clave:** Violencia. Infancia. Destinación simbólica. Destinación siniestra.

---

ISSN. 1137-4802. pp. 49-66

---

## Introducción

Cuando Perseo decidió matar a la medusa, aquella Gorgona de terrible aspecto cuya mirada petrificaba a los seres vivos, recibió un consejo de Atenea: mirar los movimientos del monstruo a través de un escudo brillante que la diosa misma le había regalado. Perseo siguió el consejo y consiguió lo que muchos no habían podido: vencer a ese monstruo al que decapitó con la hoz de Hermes.

El teórico cinematográfico alemán, Siegfried Kracauer<sup>1</sup>, propuso que una posible lectura del famoso mito griego es que no

<sup>1</sup> KRACAUER, S.: *Teoría del cine: la redención de la realidad física* (1947), Paidós Ibérica, Barcelona, 1989.

vemos, ni podemos ver los horrores reales porque nos paralizarían con un terror cegador y que sólo sabremos cómo son estos horrores mirando imágenes que reproduzcan su verdadera apariencia.

En este sentido, una buena parte de la filmografía internacional se ha erigido como un auténtico escudo de Atenea al develar a los espectadores algo que suele paralizarnos y conmovernos profundamente: el horror que provoca la violencia entre niños. Las imágenes de infantes sufriendo actos violentos, o cometiéndolos, tienen un fuerte impacto en el espectador, quizá por esta razón la violencia durante esta etapa es uno de los temas candentes de las industrias fílmicas internacionales, así lo certifica la enorme cantidad de películas que alrededor del mundo han abordado el tópico desde diferentes géneros y, al mismo tiempo, enfocándose en diversos fenómenos violentos como guerras, dictaduras, narcotráfico, maltrato familiar y bullying, por citar algunos ejemplos.

A pesar de que los relatos se centran en manifestaciones muy puntuales de la violencia, destaca en estas películas un factor común: en todas ellas se pone de manifiesto la imposibilidad del individuo de escapar a dicha violencia, es más, en muchos casos no sólo es ineludible, sino que se erige como un obstáculo que es "necesario" superar para la conformación del sujeto del relato, pues en los textos se trata de una experiencia vital para alcanzar la madurez.

Sin embargo, la forma en que los personajes entran en contacto con la violencia difiere en los filmes y marca el sentido profundo del relato: por un lado están aquellos personajes que, guiados por una palabra simbólica, enfrentan al fenómeno violento y sus acciones terminan siendo percibidas como justas y necesarias. Así sucede en *El laberinto del Fauno*, de Guillermo Del Toro; *En un mundo mejor*, dirigida por Susanne Bier; y *En la habitación*, filme de Lenny Abrahamson.

Por el otro, están aquellos personajes que carecen de destinación simbólica y cuyo encuentro con la violencia termina siendo vacío y/o siniestro, como ocurre en *Déjame entrar*, de Tomas Alfredson; *Ciudad de Dios*, película de Fernando Meirelles; y *Buenas noches, mamá*, filme dirigido por Severin Fiala y Veronika Franz.

De tal manera que en los relatos es el ordenamiento simbólico el que proporciona un sentido a la experiencia inevitable de la violencia. Esto es lo que pretendemos demostrar a partir del comentario de escenas ejemplares de dos filmes que comparten un tema: el acoso escolar. Nos referimos a las citadas *Déjame entrar* y *En un mundo mejor*.

### Marco teórico: el análisis textual

En un reciente estudio publicado en la revista científica *Nature*<sup>2</sup>, se proporcionaron datos que podrían servir de fundamento para una tesis que en los últimos años ha impulsado el famoso psicólogo canadiense Steven Pinker: la violencia humana va a la baja y, por lo tanto, vivimos en un periodo menos peligroso, en comparación con otras etapas de la humanidad.

<sup>2</sup> José María GÓMEZ, Miguel VERDÚ, Adela GONZÁLEZ-ME-GÍAS, & Marcos MÉNDEZ, "The phylogenetic roots of human lethal violence".

Sin embargo, si atendemos cuidadosamente a los relatos que actualmente consumimos, es decir, si apelamos a los textos que participan en la construcción de nuestra realidad, podríamos llegar a conclusiones distintas, sin que esto quiera decir que los datos científicos sean incorrectos, desde luego. Bastaría, sin ir más lejos, en pensar cómo el actual relato cinematográfico postclásico<sup>3</sup> –muy popular entre el público– encumbra a las figuras del mal en detrimento del héroe para ejemplificar la amenaza, el vacío de sentido y la sensación de violencia que se respira en las sociedades contemporáneas.

<sup>3</sup> Utilizo el término como aparece en GONZÁLEZ REQUENA, J.: *Clásico, manierista y postclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood* (2006), Castilla Ediciones, Valladolid, 2007.

Acorde con lo anterior, sobresale que una de las vertientes más socorridas del actual cine postclásico es aquella en la que un infante, el ser más desprotegido y vulnerable de la sociedad, es literalmente arrasado por los efectos de un mentor perverso y violento; situación que en la presente comunicación conceptualizaremos como "Destinación siniestra", constructo que se opone a la Destinación simbólica, cuya presencia en las películas posibilita que los protagonistas de los relatos puedan encauzar la violencia y transformarla en una experiencia dotada de sentido.

Esta es una de las principales ideas que se desprenden del análisis que implementamos a dos películas de diferentes países y distintos años de

producción, pero antes de presentar algunos de los pasajes más notables de las películas, ofreceremos una breve síntesis de la Teoría del Texto, impulsada por el catedrático español Jesús González Requena, principal sustento teórico del presente artículo.

Autores tan diversos como el ruso Mijaíl Bajtin<sup>4</sup> y el estadounidense Robert Stam<sup>5</sup>, han señalado la importancia de estudiar las estructuras narrativas del cine para a partir de ellas analizar los fenómenos sociales en los que se produjeron las películas. En gran medida, eso es lo que González Requena realiza en su propuesta. De esta forma, el catedrático español plantea que la industria fílmica de Hollywood ha vivido tres etapas que corresponden a tres modos de representación: clásico, manierista y postclásico. Veamos el recorrido teórico que llevó al autor a esta conclusión.

<sup>4</sup> BAJTIN, M.: *El método formal en los estudios literarios* (1928), Alianza, Madrid, 1994.

<sup>5</sup> STAM, R.: *Teorías del cine: una introducción* (2000), Paidós Ibérica, Barcelona, 2001.

Entre las principales aportaciones de González Requena se encuentra la de proporcionar una definición operativa de relato, uno de los puntos ciegos de la narratología, disciplina que tradicionalmente lo ha considerado como una mera serie de sucesos.

Después de polemizar con autores como Julien Greimas y David Bordwell, entre otros, González Requena define al relato como la narración del trayecto del deseo de un sujeto. Como existe un deseo, también existe implícitamente un conflicto narrativo, pues si éste no existiera, el deseo estaría cumplido. Esta situación además supone la emergencia de un obstáculo, algo que se opone entre el Sujeto de la narración y su deseo.

Así, en la teoría de González Requena existe una diferencia entre narración y relato: la narración consistiría en la representación de un encadenamiento de sucesos temporalizados, mientras que el relato es una clase especial de narración donde el deseo del Sujeto está concernido. En el relato, los sucesos están orientados por el deseo del personaje protagónico y ese mismo deseo es el que provoca la identificación del espectador<sup>6</sup>.

<sup>6</sup> GARCÍA ESCRIVÁ, V.: *Análisis textual de Apocalypse Now*. Tesis doctoral inédita, dirigida por Jesús González Requena. Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Ciencias de la información, 2011.

De esta manera, González Requena propone una primera ecuación del relato:

Fin ← Sujeto / Obstáculo

El Obstáculo puede convertirse en un oponente o antagonista con un deseo propio, entonces la ecuación resultaría de la siguiente manera:

Fin (S) ←— Sujeto / Oponente Fin (Op)

En este caso, se determina quién es el Sujeto y quién el Oponente a partir del punto de vista que tome el relato. Si en el relato existe un punto de vista equilibrado entre los dos actantes la ecuación toma esta forma:

Fin (S1) ←— Sujeto 1 / Sujeto 2 Fin (S2)

También existe la posibilidad de que el conflicto se manifieste al interior de un mismo individuo:

Fin (S1 D1) ←— Sujeto 1 D1 / Sujeto 1 D2 Fin (S1 D2)

Con base en estas ecuaciones, González Requena propone una primera estructura del relato: la Estructura de la carencia, la cual está compuesta por tres actantes: el Sujeto, el Objeto y el Obstáculo (u Oponente). Podría decirse que esta estructura es la básica del relato.

Existe otra estructura de mayor complejidad que el teórico español detecta después de actualizar las funciones narrativas aisladas por Vladimir Propp<sup>7</sup> en su estudio sobre los cuentos maravillosos y luego de recuperar conceptos de Greimas y Levi Strauss.

Se trata de la estructura de la Donación. Se llama de esta manera porque existe un actante de vital importancia: el Destinador, quien destina, o dicho de una forma más precisa, dona al Sujeto del relato (quien comparece como Destinatario) una tarea o misión que éste debe cumplir para tener acceso a su Objeto de deseo.

<sup>7</sup> PROPP, V.: *Morfología del cuento* (1928), Akal, Madrid, 1998.

El Destinador cuenta con cuatro funciones en el relato: formular la prohibición, enunciar el mandato, otorgar el objeto mágico y sancionar la victoria. En él se encarna la Ley, no necesariamente institucional, pero sí una ley que presupone un conocimiento y legitimidad, elementos con los que puede guiar al Sujeto de la narración en su peripecia narrativa.

A partir de estas definiciones, González Requena propone que la estructura general del relato puede estar, a su vez, articulada por las dos estructuras diferenciadas: la Estructura de la donación y la Estructura de la carencia. La combinación de ambas es bastante frecuente en los relatos.

La estructura de la donación, constituye el eje de la Ley –que se encarna narrativamente en forma de la Tarea que el Destinador otorga al Sujeto–, la segunda constituye el eje de la Carencia –que se encarna, a su vez, en el Objeto que suscita sus ansias de conquista<sup>8</sup>.

<sup>8</sup> GONZÁLEZ REQUENA, J.: *Clásico, manierista y postclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood*, op. cit., p. 519.

Es preciso decir que el relato puede funcionar con una sola de estas estructuras narrativas, pues ambas presuponen la emergencia de un deseo y, por consiguiente, de un conflicto narrativo. Sin embargo, la Estructura de la donación es de vital importancia porque constituye la base de lo que González Requena denomina como relatos simbólicos.

A diferencia de la propuesta de Lacan, de la psicología cognitiva y de la semiótica en general, que definen a lo simbólico como el orden constituido por el conjunto de los códigos del lenguaje de los que dispone el ser humano, para González Requena la dimensión simbólica es aquella a través de la cual se dona una palabra, un acto simbólico que introduce un orden en lo real.

Sólo la presencia de la estructura de la donación, al superponerse a la de la carencia, puede introducir en los términos de los conflictos por ésta motivados las valencias que los modalizan de acuerdo con la ley (como positivos o negativos, buenos o malos)<sup>9</sup>.

Como anteriormente habíamos señalado, González Requena logra aislar estas estructuras basándose en Propp; por ello resulta necesario detenerse en la noción de héroe, que González Requena analiza y complementa explorando el cuento maravilloso y la tragedia griega.

Frente al carácter pulsional –acultural– del oponente, el Héroe, en cambio, se afirma como sujeto cultural: si participa de la pulsión, está sometida al primado de la palabra recibida del Destinador, a través de la cual esa pulsión se ve articulada como deseo<sup>10</sup>.

<sup>9</sup> GONZÁLEZ REQUENA, J.: *Clásico, manierista y postclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood*, op. cit., p. 527.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 555.

La propuesta de González Requena trasciende al ámbito narratológico, el autor se introduce en el campo de la antropolo-

gía y determina las funciones que los relatos han tenido a lo largo de la historia: articular la pulsión en deseo, o dicho en sus palabras: es en los relatos en donde los individuos aprenden a desear.

Si González Requena llega a esta conclusión es porque, una vez que examina las propuestas de Propp, las enlaza con el complejo de Edipo propuesto por Freud. Lo que realiza es un cruce entre las estructuras narrativas que el ruso aísla del cuento maravilloso y las equipara con las diferentes fases del complejo. Es decir, propone al complejo de Edipo como un proceso narrativo.

De esta forma, el largo y complejo recorrido teórico que realiza González Requena en su libro *Clásico, manierista y postclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood*, le permite sentar las bases para caracterizar al cine de Hollywood desde la perspectiva del análisis textual. El investigador demuestra que, frente al proceso de desmitologización que sufre la sociedad, el cine clásico de Hollywood fue la única arte narrativa del siglo pasado que explotó el modelo mitológico, no sólo por la figura del héroe que utilizan estos relatos, sino, también porque éstos fueron relatos simbólicos, es decir, que utilizaron tanto la eje de la donación como el de la carencia, de ahí su fuerte impacto en la sociedad mundial.

Dicho sistema de representación comenzó a sufrir un progresivo decaimiento a partir de los años cincuenta. Lo que abrió paso a un nuevo sistema de representación: el manierismo. En estos filmes la forma del relato sigue presente, pero hay un notable debilitamiento de la densidad simbólica.

Es decir, el héroe continúa teniendo un papel importante en las cintas, sin embargo, se ve debilitado por su creciente caracterización psicológica, ya no se encuentra a la altura de las tareas que le aguardan. Y si esto es así, es porque se da un notable debilitamiento en el eje de la donación. La debilidad del héroe se encuentra en relación directa con la creciente incertidumbre que afecta a la figura, ahora hueca, del Destinador y de la tarea que otorga. El personaje ya no puede ser definido por la densidad de sus actos, es la confusión de sus motivaciones lo que le caracteriza.

Existe una tercera etapa, la del cine postclásico, que comenzó aproximadamente en los años ochenta y en ella los relatos se erigen como maquinarias destinadas a conducir la pulsión visual de sus espectadores hasta el paroxismo. Se trata de relatos potentes, pero vacíos en su ordenamiento simbólico, pues lo que en ellos ocurre es una inversión siniestra de la estructura del relato clásico.

En esta etapa existe la presencia del eje de la Donación, sin embargo, el Destinador pasa de ser simbólico a siniestro, la tarea que encomienda resulta, igualmente, siniestra, negra. Lo que late en el fondo de estos relatos es la violencia ciega de lo real y el héroe, en muchas ocasiones, se trastoca en un psicópata.

Aunque la teoría de González Requena se centra fundamentalmente en el cine de Hollywood, muchos de sus conceptos son extrapolables al cine de otras latitudes. De esta forma, las nociones de Destinación simbólica y siniestra se pueden utilizar para analizar filmes de índoles diversas, de hecho, la emergencia de lo siniestro en los relatos es una de las características más notables de los textos de nuestra contemporaneidad.

Y es que en la actualidad vivimos en buena parte de occidente a la sombra de un inusitado proceso de desmitologización que ha producido un cambio en la forma que ordenamos el mundo: sólo damos por válidos los datos de la ciencia, atrás está quedando el pensamiento mítico.

Sin embargo, la cuestión es: si los datos estadísticos indican que estamos en una de las etapas menos violentas de la humanidad, ¿por qué percibimos exactamente lo contrario? ¿Por qué nuestros textos nos están alertando sobre un constante sentimiento de zozobra?

Tal parece que, como lo indicara Sigmund Freud en su texto *El malestar en la cultura*, los avances tecnológicos y el desarrollo no están siendo suficientes para proporcionarnos la felicidad y tranquilidad que buscamos, todo indica que tenemos una asignatura pendiente: regular mejor nuestras relaciones sociales, es decir, aprender a contener la violencia que nos habita y que se manifiesta en todas las capas sociales, incluidas aquellas en las que se desenvuelven los niños.

### Los análisis

Así, tenemos a Oskar, el niño protagonista de la película sueca *Déjame entrar*, cuya presentación en el



relato claramente está marcada por dos elementos: su cuerpo semi-desnudo y pálido, que es capturado de forma desenfocada por la cámara, parece ser el de un fantasma que repite compulsivamente, casi al borde del delirio: “¡Chilla, chilla como un cerdo!”, mientras que en su mano sostiene una navaja.

F1 y F2 – *Déjame entrar* (2008) de Tomas Alfredson.

Precisa es la presentación de este niño: él es una persona prácticamente invisible para los maestros de su escuela, e incluso para sus padres divorciados que gastan su tiempo trabajando o bebiendo. Estas figuras de autoridad no se enteran del drama que vive: Oskar es acosado de forma violenta por sus compañeros y, debido a ello, imagina, cumple de forma delirante su deseo de venganza en contra de sus agresores.

Una situación similar vive Elias en el filme *En un mundo mejor*, de la danesa Susanne Bier. Sus padres también se han separado y al igual que Oskar es acosado en una escuela de Dinamarca por un grupo de chicos. Pero la diferencia fundamental entre Oskar y Elias es que el segundo recibe mayor atención de sus padres, no obstante, aún no encuentra el camino para sobreponerse a la violencia de su entorno que, valga decirlo, representa las mayores comodidades y desarrollos del mundo, los cuales resultan insuficientes para contener la pulsión de los chicos del colegio que lo agreden.



F3 – *En un mundo mejor* (2010) de Susanne Bier.



F4 – *En un mundo mejor* (2010) de Susanne Bier.

En contraste, el padre de Elias, Anton, trabaja como voluntario en un país africano que carece de servicios. La violencia también acecha en este lugar y será el correlato de lo que sucederá en el país europeo.

De tal manera que en estos relatos se abre una tarea común ante los protagonistas: hacerle frente a la violencia que amenaza con desbordarlos. Se trata de una tarea ineludible, pues ambos protagonistas deben buscar la forma de transformar sus vidas, su situación se está volviendo insoportable; la violencia es esa roca dura, el encuentro con lo real que tienen que afrontar. La manera en que los chicos resuelvan sus respectivas situaciones marcará sus destinos...

Y como de afrontar lo real se trata, ambos protagonistas contarán con el apoyo de un par de personajes:



F5

Oskar comenzará una profunda amistad con una misteriosa chica llamada Eli, quien acompañada de una persona adulta, se muda al edificio donde vive el joven. Muy pronto, el espectador del filme descubre lo siguiente: Eli es una vampira que durante mucho tiempo ha estado vagando por Suecia y Europa. Su acompañante no es su padre, como pudiera pensarse, sino, un antigua pareja sentimental que desde hace tiempo “caza” personas para que la chica pueda alimentarse sin correr riesgos.



F6

Elias, por su parte, entablará una relación con Christian, un chico que acaba de sufrir la muerte de su madre en Londres y que regresó a Dinamarca con su padre. En apariencia, Christian sobrelleva su pérdida con una asombrosa madurez, pero por la manera obsesiva en que busca justicia, se entiende que el chico se encuentra profundamente herido.

Las coincidencias y paralelismo entre estas dos obras terminan aquí, y no únicamente por las diferencias genéricas, sino, porque sus estructuras narrativas se distancian de forma considerable: la manera en que sus protagonistas harán frente a la violencia será muy distinta. A continuación comentaremos los pasajes más sobresalientes del devenir narrativo de cada una de ellas.

Habíamos dejado a Oskar con sus problemas en el colegio, pues bien, la violencia en su contra escala y ahora es agredido con una especie de látigo que le deja una marca en el rostro, un signo de su total impotencia.



F7, F8

Ante las preguntas de su madre, Oskar prefiere mentir y dice que se cayó, pero a su amiga Eli, desde ahora su cómplice y confidente, le cuenta la verdad. Y es entonces cuando la pequeña vampira comienza a erigirse como la Destinadora de Oskar, pues es ella quien le formula una tarea de forma explícita:



F9, F10

Eli: *Oskar, escucha. Tienes que defenderte. Nunca lo has hecho. ¿Verdad? Empieza a defenderte ahora, con fuerza.*  
Oskar: *Son tres.*  
Eli: *Entonces tienes que pegarlos aún más fuerte. Pégalos más fuerte de lo que te atreves. Entonces pararán.*  
Oskar: *Pero si ellos...*  
Eli: *Entonces te ayudaré.*

Si Eli puede ayudar al tímido Oskar a afrontar la violencia es porque ella sabe, y mucho, de ello. Después de todo, lleva décadas sobreviviendo a través del consumo de la sangre de sus víctimas: devora para no ser devorada.

Por eso, la pérdida de su leal compañero, quien decide desfigurarse la cara antes que ser arrestado por sus crímenes, no afecta a la pequeña vampira que ahora deberá buscar su sustento sola, o bien, encontrar a un nuevo ayudante.

Pero antes de que esta subtrama avance, el relato afianza a Eli como la Destinadora de la narración, pues la vampira realiza una especie de prohibición a Oskar: después de



F11, F12

devorar a su antiguo compañero en el hospital, se mete desnuda en la cama del chico y le advierte que no podrán estar juntos, al menos, no como una pareja. Más adelante sabremos por qué. El caso es que la chica le prohíbe a Oskar el acceso a su cuerpo.

Pero, ¿cuál es la índole de la Destinación de Eli? ¿Acaso no es justo defenderse? ¿No es necesario detener a los violentos cuando parece que todo falla?

Siguiendo la palabra de Eli, el débil Oskar se rebela contra sus agresores y golpea a uno de ellos con mucha fuerza. El rostro del adolescente muestra claramente la liberación que siente: ha descargado la energía,

quizá podríamos decir, la pulsión que lo estaba enloqueciendo. Sin embargo, el relato advierte del peligro de esta situación, pues a unos metros de ahí, a través del montaje paralelo



F13, F14



-que equipara las acciones- el cadáver de una de las víctimas de Eli y su antiguo ayudante, es descubierto en el desagüe.



F15

La contigüidad de las escenas nos permite hacer la siguiente lectura: Oskar ha seguido la palabra de Eli, ha cedido a la violencia, algo que seguramente en otro tiempo el antiguo ayudante de la vampira también hizo. De manera

que es factible señalar que el chico se convertirá en el nuevo ayudante de Eli, su destino está trazado desde ahora.



F16, F17



De hecho, después de que el joven descubre la naturaleza de Eli, es decir, después de la anagnórosis más importante del relato (F14), Oskar invita a la chica a pasar a su casa, una invitación que todo vampiro necesita para no morir, para rebasar cierto umbral que protege a los humanos. La invitación es una clara

metáfora cuyo sentido indica que el chico está aceptado la condición destructora de su compañera.

Pero no sólo eso, en el siguiente diálogo queda clara la índole siniestra de la Destinación de Eli: la chica le pide a Oskar que acepte que a él también le gustaría matar, es decir, que acepte la pulsión de muerte que habita en él y, además, le lanza una nueva tarea:

Eli: Sé un poco como yo.



F18

Eli, pues, le pide a Oskar que, como ella, recurra a la violencia para poder sobrevivir. De tal manera que no existe en el relato un mecanismo a través del cual sea posible transformar la violencia en una experiencia ligada a un orden social, y por ello, deriva en algo siniestro, sin sentido. Aquí se trata de la ley de la selva: matar o morir.

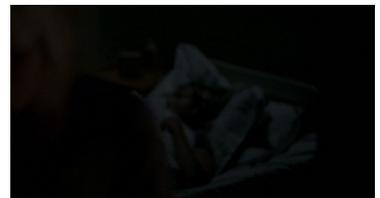
Pero Oskar no se encuentra listo para asumir tal tarea, él es un chico necesitado de muchos cuidados, tan es así que el relato comienza a insinuar que Eli desplazará a la madre de Oskar y se encargará de cuidarlo hasta que éste sea capaz de valerse por sí mismo, insistamos: no hay un mecanismo narrativo mediante el cual Oskar pueda afrontar su tarea y madurar. De hecho, es notable una cuestión:

Cuando Oskar espía a Eli, se percata de que la vagina de la chica se encuentra cerrada, podríamos decir, prohibida, como prohibida es la madre de Oskar para él. Quizá por ello la chica toma un vestido de la madre y se lo pone.



F19, F20

Sólo entonces Oskar es capaz de abandonar a su verdadera madre y pasa la noche en casa de Eli, su madre sustituta; sabe que



F21, F22

no afrontará el acto sexual con ella. La parálisis que el joven sufre ante la violencia tiene su correlato en el aspecto sexual: Oskar aún no está listo para afrontar esas experiencias de violencia y, por ello, Eli lo defenderá, cuidará y evitará que muera hacia el final del relato, dejando un reguero de sangre en la alberca.



F23, F24



Y él le devolverá una sonrisa que puede ser la de un fiel enamorado o la de un hijo agradecido con su madre cariñosa. En todo caso, el destino de Oskar

está trazado: en algún momento, cuando sea capaz de hacerlo, ocupará el lugar del antiguo compañero de Eli. Le espera un horizonte terrorífico.

En un tono completamente diferente transcurre el otro texto de referencia, *En un mundo mejor*. Habíamos dejado a Elias y su drama en suspenso. Retomémoslo ahora de forma breve para señalar las diferencias más notables entre los filmes.

La primera de ellas, y la más importante, es que el padre de Elias busca encauzar a su hijo, le quiere ayudar a afrontar la violencia para transformarla en un deseo ligado a un orden social.



F25, F26



Sin embargo, la fuerte influencia que el traumatizado Christian tiene sobre Elias, será el principal obstáculo para la construcción del ordenamiento simbólico del relato. Y es que el joven Christian no se detiene ante nada en su búsqueda de justicia. Así, en una ocasión golpea y amenaza brutalmente al líder “bulleador” de la escuela.

Y en otro momento le propone a Elias que hagan justicia y se venguen de un hombre que golpeó y “humilló” al pacífico Anton, padre de Elias,

quien, por cierto, sabe que luchar con su agresor sería un error, ya que de hacerlo sólo desencadenaría una espiral de actos violentos.

Si Eli pide a Oskar que sea un poco como ella, Anton, con su ejemplo, solicita lo mismo a los asustados chicos del relato. Es decir, Anton guía a los niños, su palabra les marca el camino: no deben ceder ante la ira del hombre violento.



F27, F28

Esta situación pone a Elias en una encrucijada: confía en la palabra de su padre, sabe que tiene razón, pero hay algo en su interior, un cierto malestar ante la violencia, que lo lleva a apoyar a Christian en su plan de venganza. El chico busca demostrar que no es cobarde, como parece que su padre lo es.



F29, F30

Pero el relato no tardará en mostrar, aunque Elias no le sepa, la valía de Anton: en uno de sus viajes a África, el médico decide hacer frente a un bandido conocido por abrir el vientre de las mujeres embarazadas para divertirse. De esta forma, el padre de Elias es partícipe de la violencia, pero como sus acciones están enmarcadas dentro de un orden simbólico, de un bien común, resultan justas y necesarias. Así pues, Anton expulsa al bandido de su campamento y lo deja a merced de los habitantes del pueblo que no dudan en lincharlo.

F31, F32





F33, F34



El acto heroico de Anton encuentra un indiscutible eco en lo que realiza su hijo: el atormentado Christian convence a Elias de tomar venganza del hombre agresivo y colocan una bomba debajo de su coche. Elias activa la bomba, pero justo en ese momento una mujer y su hija pasan por el lugar. El chico no duda en sacrificarse y corre a rescatarlas, sabe que puede perder la vida, pero no se amilana ante el peligro, demostrando que, al igual que su padre, él es una persona con agallas.



F35, F36



La explosión deja malherido a Elias y todo parece precipitarse al vacío: ante la posible muerte del chico, su madre enloquece y culpa a Christian, quien decide suicidarse en lo alto de una torre. Pero es entonces cuando el poder de la palabra simbólica regresa para ordenar todo.



F37, F38



Anton, sospechando en dónde se puede encontrar Christian, va en busca del chico y después de rescatarlo le ofrece unas palabras de consuelo por la muerte de su madre, unas palabras que el propio padre de Christian –atormentado por la larga enfermedad de su esposa– no puede decir. Sólo en ese momento, ante la sabiduría de ese hombre que ha convivido con la muerte por su profesión, es que el chico frío y taciturno se

permite derramar unas lágrimas que lo liberan. Y, después de esto, finalmente, vuelve a acercarse a su padre.

De tal manera que todos los fenómenos violentos que se habían presentado en el filme encuentran un sentido, son convertidos en una experiencia positiva, de maduración para los protagonistas de la historia. Y todo esto sucede gracias al ordenamiento simbólico del relato, constituido por la palabra del padre que encuentra su máxima potencia en el sacrificio de Elias. Ahora, la vida, aunque dolorosa y llena de violencia, tiene un sentido.

### Conclusiones

A lo largo del presente artículo hemos trabajado con dos filmes que tienen en común el tema del acoso escolar. A partir de él, buscamos reflexionar sobre la violencia en la infancia y la manera de afrontarla. Encontramos que, al ser parte de la vida, la violencia se erige como un obstáculo que los protagonistas deben superar para alcanzar la madurez emocional, su tarea fundamental dentro del relato.

La cuestión es que sin un ordenamiento simbólico no es posible transformar el hecho violento en una experiencia que participe en la construcción positiva del individuo, así lo pudimos confirmar en el filme *Déjame entrar*, donde la destinación siniestra derivará, indudablemente, en la destrucción. Todo lo contrario a lo que sucede en *En un mundo mejor*, filme cuyo sentido se sustenta en la palabra del padre, en el ordenamiento simbólico. Es a través de este proceso que la violencia ciega de lo real puede redireccionarse, articularse, en una experiencia positiva para los personajes.

Como reflexión final, proponemos que esta idea puede ser fácilmente extrapolable a otros filmes que aborden aspectos distintos de la violencia en la infancia. Por ejemplo, en películas como *El laberinto del Fauno*, contextualizada en la dictadura española; y *En la habitación*, sobre el cautiverio de una madre estadounidense y su hijo, es destacable que los momentos de violencia sólo se pueden superar a través de una palabra simbólica.

Mientras que en filmes como *Ciudad de Dios*, sobre la violencia en las favelas brasileñas, y *Buenas noches, mamá*, que trata el tema de la psicosis de un niño, la violencia deriva en algo siniestro por la ausencia o inversión de la estructura simbólica del relato.

Por lo tanto, podríamos preguntarnos lo siguiente: ¿qué tipo de relatos debemos de contar para reconstruir la subjetividad destruida por los efectos de la violencia durante la infancia? ¿Cuál es la senda a seguir, el de la destinación simbólica o siniestra? En suma, ¿cuáles son los efectos, verdaderos, de estos dos modos de representación en el espectador? ¿Catarsis de la violencia o exaltación?

### Bibliografía

BAJTIN, M.: *El método formal en los estudios literarios* (1928), Alianza, Madrid, 1994.

GARCÍA ESCRIVÁ, V.: *Análisis textual de Apocalypse Now*, dirigida por Jesús González Requena. Tesis doctoral inédita. Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Ciencias de la información, 2011.

GONZÁLEZ REQUENA, J.: *Clásico, manierista y postclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood* (2006), Castilla Ediciones, Valladolid, 2007.

KRACAUER, S.: *Teoría del cine: la redención de la realidad física* (1947), Paidós Ibérica, Barcelona, 1989.

PROPP, V.: *Morfología del cuento* (1928), Akal, Madrid, 1998.

STAM, R.: *Teorías del cine: una introducción* (2000), Paidós Ibérica, Barcelona, 2001.