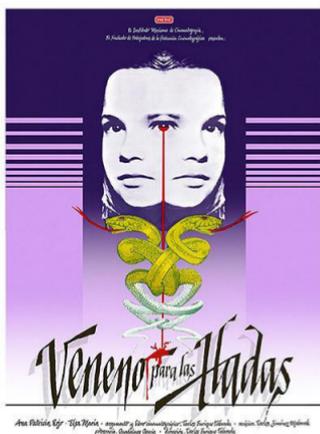


De la inocencia a las infancias narcisistas

Por Andrea González Medina



Veneno para las hadas (1986)
Dirección: Carlos Enrique Taboada

Veneno para las hadas es un largometraje mexicano filmado en 1984, pero su estreno no tuvo lugar hasta 1986. Fue dirigido y escrito por Carlos Enrique Taboada. Dicha cinta fue recibida con una crítica favorable dentro del género aludiendo a aspectos como el guion, así como la atmósfera lúgubre y la estética visual reflejadas en locaciones como la Laguna de Acuitlapilco y el exconvento de San Francisco de Asís en Tlaxcala. Cabe destacar que dicha película obtuvo once nominaciones para los premios Ariel. Esta película fue proyectada en la 13ª edición del Festival Internacional de Cine de Morelia como parte de la iniciativa de Cine Gótico Mexicano. El género de la cinta ha sido objeto de debate. Algunos lo consideran parte del cine de terror gótico, otros lo clasifican como una película de terror, y hay quienes lo describen como un thriller psicológico. Lo cierto es que la película muestra una clara conexión entre realidad y fantasía.

La historia se centra en la amistad de dos niñas, llamadas Verónica y Flavia, quienes se conocen en el colegio. Verónica es una niña huérfana que vive con su abuela y su nana tras el accidente, en el cual sus padres pierden la vida. La nana es una persona supersticiosa que mientras se encarga de sus cuidados suele inculcarle lecturas de cuentos que se relacionan con brujas, momias y otros seres extraordinarios. Esto produce que Verónica tenga una imaginación excesiva a tal grado que llegue a concebirse como una bruja. Por su parte, Flavia es una niña proveniente de una familia tradicional y rica que le ha inculcado el no creer en supersticiones. Posee una vida perfecta y todo tipo de comodidades. Sin embargo, tras una serie de sucesos fortuitos, Verónica logra convencer a Flavia de sus poderes de bruja. La autopercepción y percepción de Verónica como bruja produce una capacidad de manipulación extraordinaria, a tal grado que Verónica convence a Flavia de llevarla de vacaciones al rancho de su familia. Es aquí, donde ambas se concentrarán en conseguir todos los ingredientes para cocinar el veneno para las hadas. Desafortunadamente, la noche de la preparación de este, Flavia provocará la muerte de Verónica. A partir de lo anterior, el objetivo será recurrir a los estudios de la infancia, para establecer una ruptura con la representación de la inocencia e introducir la perspectiva teórica de Jacques Lacan y Slavoj Žižek sobre el deseo en las experiencias de las infancias, permitiendo tematizar a Verónica como una figura del narcisismo maligno de Otto Kernberg.

El primer elemento peculiar de la cinta reside en el hecho de que se centra en la experiencia de las infancias. En términos de la estética visual, es posible observar que en la mayor parte de la cinta los adultos suelen ser captados en ángulos que no permiten que su cara sea visible. Hay muy pocas excepciones, en las cuales son captados y dicha cuestión es utilizada en momentos clave de la historia. El primer momento es el rostro avejentado de la abuela de Verónica, el cual permitió que Flavia se convenciese de que Verónica es una bruja. El segundo momento es la muerte de Madame Ricard, la cual supuestamente fue provocada mediante un rito satánico realizado por Verónica y Flavia. El tercer momento es el rostro del velador en el panteón, al cual ambas niñas asisten para recolectar la tierra necesaria para la elaboración del veneno para las hadas.

Desde los estudios de la infancia, existen aportes clave que pueden ser vinculados al manejo de la cinta. Beatriz Alcubierre Moya ha abierto una línea de investigación centrada en comprender las representaciones en torno a la infancia. En términos metodológicos, su trabajo de investigación ha sido clave para visibilizar el adultocentrismo. Así, “si bien existen estudios muy recientes que buscan rescatar la voz infantil, (...) la infancia se ha observado tradicionalmente a través de la mediación de los adultos” (Alcubierre, 2018, p. 16). En este sentido, un primer aspecto inscrito en el largometraje es la capacidad de darle voz a dos niñas. La historia está contada desde su voz, experiencia y contexto particular, con una mediación muy estrecha respecto a los adultos, donde si bien es posible observar su influencia, ya sea en el exceso de imaginación de Verónica o en la falta de credulidad de Flavia, la interacción de las niñas es lo central en la película.

La perspectiva construccionista en torno a las infancias sostiene que “the child is ‘a status of person which is comprised through a series of, often heterogeneous, images, representations, codes and constructs” (James & Prout, 1997, p. 10). Esta tesis es lo que permite comprender que tanto Flavia como Verónica provienen de contextos que reflejan una antítesis, a decir, la niña rica versus la niña pobre, la niña incrédula versus la niña con exceso de imaginación, la niña manipulada versus la niña manipuladora. Esto permite sostener que “there is not one childhood, but many, formed at the intersection of different cultural, social and economic systems, natural and man-made physical environments” (Frones, 1993, p. 1). Por ende, no es la misma infancia la de Verónica concebida como niña huérfana y criada por una cuidadora supersticiosa que la infancia de Flavia proveniente de una familia rica y culta que busca acrecentar su capital cultural.

Los estudios respecto a las representaciones de la infancia son un campo de estudio desde la sociología, la antropología y la historia. Jaramillo (2011) describe a grosso modo que, en la época antigua, el niño aparecía como algo indefenso; en la edad media como propiedad; mientras que en la época moderna comenzó a ser visto como sujeto de derecho. Sin embargo, Philippe Ariès (2012) resulta clave para pensar el concepto de infancia moderna, ya que en la Edad Media “no existía una percepción de la niñez como una etapa particular en la vida de los indivi-

•De la inocencia a las infancias narcisistas

duos y que, por lo tanto, no había una distinción clara entre el niño y el adulto” (Alcubierre, 2018, p. 15), por lo que la infancia emerge en los siglos XVII y XVIII. Esta cuestión ha llevado a una representación de infancia bastante peculiar, pues se idealiza la niñez como un periodo de inocencia y desarrollo protegido. Esta cuestión resulta central para cuestionar el concepto hegemónico de infancia y repensar a otras infancias. Definitivamente, la película cuestiona la concepción tradicional de la infancia como un periodo ligado a la inocencia. Por el contrario, tanto Verónica como Flavia, son colocadas como agentes activos, tal como el análisis de James y Prout (1997) sugiere. Esto permite tematizar que estos vínculos se encuentran caracterizados por aspectos como la manipulación, las relaciones de poder y la violencia, ya que la película finaliza con un crimen realizado por Flavia.

Imagen 1. Fotograma de la película-



Fuente: IMDb

Ahora bien, la ruptura con el concepto hegemónico de infancia es lo que permitirá describir al personaje de Verónica como un narcisista maligno, no sin antes develar que la falta, el deseo y la realidad obtienen un rol central en dicha personalidad. De acuerdo con Lacan, la falta es la causa del deseo. Por ende, para comprender cómo se construye el deseo en Verónica, es necesario señalar que encarna la falta en diversos sentidos. En primer lugar, el personaje carece de figuras parentales, ya que sus padres murieron en el accidente, por lo que quedó a cargo de su abuela. En segundo lugar, el personaje carece del cuidado y el afecto suficiente. Al ser su abuela una mujer mayor, es incapaz de encargarse de ella. En tercer lugar, el personaje carece de lujos materiales. Al no tener a sus padres como proveedores

económicos, la niña vive con los recursos que la abuela le puede brindar. Ahora, esta falta no puede ser comprendida, sino a condición de su contraparte, Flavia. Ella posee aquello de lo que Verónica carece, pues es una niña que tiene a sus dos padres, privilegiada económicamente y cuidada afectivamente.

Frente a esta falta, la figura de la bruja se convierte en un medio de satisfacer el deseo de reconocimiento y poder absoluto. Como ya se ha mencionado, la nana de Verónica no es únicamente la encargada de cuidarla, alimentarla y procurarla, sino quien la introduce a un mundo caracterizado por la superstición. A partir de esto, Verónica recrea un mundo, en el cual la brujería y la magia le otorgan la capacidad de poder y dominación para suplir dicha falta. Ahora bien, la amistad con Flavia se torna central para comprender el deseo. Žižek señala que “el deseo no es algo dado de antemano, sino algo que se debe construir” (Žižek, 1991, p. 22). En tal sentido, a partir de la interacción con Flavia, Verónica va construyendo el camino para devenir bruja. El personaje Flavia es el otro dentro de la relación. Cuando se analiza el vínculo entre necesidad, demanda y deseo, se obtiene que “el propósito final de nuestra demanda de objeto no es la satisfacción de la necesidad ligada a él, sino la confirmación de la actitud del otro respecto de nosotros” (Žižek, 1991, p. 20). Así, tanto el rito satánico para matar a Madame Ricard como el veneno para las hadas que Verónica y Flavia van a preparar al final de la película, se convierten en una prueba de que Flavia sería la ayudante de bruja que tanto espera Verónica, en tanto que la reconoce como tal. Así, la subjetividad de Verónica se constituye a partir de la percepción de Flavia.

El deseo solo puede comprenderse a partir de la distinción entre goal y aim, donde “goal es el destino final, mientras que aim es lo que intentamos hacer, es decir, el camino en sí” (Žižek, 1991, p. 21). Verónica realiza una serie de acciones, tales como pintar velas de negro y ofrecer sangre para realizar un pacto con Satanás, coleccionar todo tipo de insectos y animales ponzoñosos, hasta recolectar tierra en el panteón a las doce de la noche, para que Flavia la reconozca como bruja. Todo esto representa el aim. Sin embargo, “el propósito final de la pulsión consiste simplemente en reproducirse como pulsión, volver a su senda circular, continuarla hasta y desde la meta” (Žižek, 1991, p. 21). Lo que le produce placer a Verónica es el hecho de que en el devenir bruja ejerce su poder y dominio sobre Flavia. Sin em-

bargo, lo que se extrae “es el dominio de la relación imposible del sujeto con el objeto causa de su deseo” (Žižek, 1991: p. 21). Dentro de esta lectura, donde el deseo nunca puede ser plenamente satisfecho, el deseo de Verónica por devenir bruja se torna como una búsqueda imposible, ya que, a pesar de lograr momentos de control sobre Flavia, nunca alcanza una satisfacción plena. Sus intentos por resolver la falta están condenados a la insatisfacción.

Para comprender cómo Verónica logra ejercer poder y manipulación sobre Flavia, es necesario aludir que la trama se constituye por dos realidades o lo que en el pensamiento de Žižek se reconocen como dos sustancias. En primer lugar, es posible situar la mirada al sesgo, la cual “es una realidad sustancial distorsionada por nuestra perspectiva subjetiva” (Žižek, 1991, p. 29), es decir, es la mirada embrollada por nuestros deseos y angustias. En segundo lugar, se encuentra la mirada de frente, “es decir, con realismo, de modo desinteresado y objetivo” (Žižek, 1991, p. 29). Estos conceptos son centrales para señalar que, por un lado, se encuentra la experiencia de Flavia y, por otro lado, el ojo del espectador. Hay tres sucesos contundentes que producen que Flavia crea que Verónica es una bruja. El primero de ellos es cuando Verónica le dice a Flavia que la maestra se ausentará de la escuela primaria y señala que es capaz de predecir el futuro, dado que hay un búho en su casa que le dice lo que va a ocurrir. Aunque Flavia es incrédula en un primer momento, pues señala que el búho se encuentra disecado, Verónica logra convencerla de lo contrario prometiéndole que se convertiría en una bruja. Aquí es donde ocurre el segundo suceso que produce la credulidad de Flavia. Verónica la invita a subir al segundo piso de su casa para que compruebe que es una bruja. Para ello, la convence de entrar en una habitación. Cuando Flavia ingresa, se percata de que hay una mujer vieja, arrugada, canosa y fea. El tercer hecho es cuando Flavia le dice a Verónica que odia las clases de música y que ya no desea tomarlas. Para ello, solicita la ayuda de Verónica, quien la convence de hacer un rito satánico para evitar dichas clases. Poco tiempo después, Flavia presencia la muerte de su profesora de piano, quien prepararía el té y unas galletas para compartir después de la clase.

Lo que Flavia omite es que su mirada se encuentra sesgada por la capacidad discursiva de Verónica y el engranaje aleatorio de dichos elementos. El miedo le impide mirar de frente,

mirar objetivamente. Por ello, no es capaz de anclar que la capacidad premonitoria de Verónica se ajusta únicamente con el hecho de que escuchó dicha información cuando la profesora la mandó por gises a la dirección. Asimismo, Flavia cree en la capacidad de Verónica de convertirse en bruja, porque desconoce que ella habita con su abuela y que, en realidad, la mujer a la que observó es ella y no Verónica. También desconoce que Madame Ricard llevaba tres infartos previos y que, por la falta de cuidado y el exceso de consumo de tabaco, pereció. Todas las interpretaciones de Flavia son una mera distorsión subjetiva que el espectador es capaz de advertir a lo largo del largometraje.

Evidentemente, el hecho de que Verónica se asuma como una bruja permite plantear diversos tipos de analogías con dicha figura que van desde características como la maldad y la ambición, así como su muerte en el fuego de la hoguera. Sin embargo, una lectura más profunda del personaje permite tematizar que la bruja es un símbolo del deseo reprimido de Verónica, el cual encarna los deseos violentos y reprimidos. Dentro del psicoanálisis, hay una figura muy particular con la cual Verónica puede ser asociada, a decir, el narcisista maligno de Otto F. Kernberg. Existen diversas características de Kernberg, con las cuales es posible asimilar a Verónica. De acuerdo con Otto, el narcisismo “está protegido por un super-Yo normal, una moralidad inconsciente y consciente que nos aprueba en cuanto que vivimos a la altura de las demandas del Ideal del Yo y de las prohibiciones del SuperYo” (Kernberg, 1991, p. 102). Lo más importante de remarcar es que esto asegura “la autoestima y hace, por ejemplo, que cuando nos critican y sentimos que la crítica es objetiva, nos sentimos mal, pero no nos provoca una melancolía” (Kernberg, 1991, p. 102). Este punto es sumamente interesante, ya que Verónica al convivir con sus compañeras de la primaria es demasiado reiterativa en sugerir que es una bruja. De hecho, hay una escena, en la cual una de sus compañeras le pide prestados unos colores y al hacerlo está a punto de agarrar su lapicera. Verónica se niega y le dice que no hay lápices de colores al interior. Sus compañeras se burlan aludiendo que ella dice ser una bruja y que posiblemente tiene alguna cosa sobrenatural. Con una risa burlona se alejan. Sin embargo, Verónica, en lugar de sentirse mal frente a las burlas de sus compañeras, decide tomar represalias en contra de ellas. Durante la clase, Verónica le ofrece los colores a su compañera, con el objeto de

•De la inocencia a las infancias narcisistas

que, al abrir la lapicera, vea una pequeña víbora para después reírse por su maldad. Este hecho también se encuentra ligado a otra de las características del narcisismo que reside en un comportamiento antisocial significativo (Kernberg, 2021). Verónica posee una incapacidad para socializar con sus compañeras.

Se torna central señalar que Otto hace una distinción respecto al narcisismo infantil. En este punto sostiene que “todos los conflictos neuróticos se basan en una fijación de conflictos infantiles, entre impulsos infantiles y el SuperYo infantil” (Kernberg, 1991, p. 105). Esto es lo que le permite establecer una distinción entre el narcisismo infantil y el narcisismo adulto, pues el “SuperYo infantil mantiene demandas y prohibiciones infantiles” (Kernberg, 1991, p. 105). Esta precisión es indispensable para comprender cómo se construye el personaje de Verónica. Muchas de las críticas a la película suelen sostener que es una visión sumamente infantilizada del terror y que, por ende, no podría ser catalogado dentro del género. Sin embargo, como ya se ha mencionado en líneas precedentes, el objetivo del largometraje reside en poner sobre relieve el punto de vista de las infancias, por lo que se podría asumir que Verónica responde a un caso contundente sobre narcisismo infantil. Es dentro de dicho marco que el personaje debe de ser leído.

Imagen 2. Fotograma de la película



Fuente: IMBd

Ahora bien, Otto sostiene que el narcisismo debe comprenderse a partir de los vínculos entre el amor y el odio. Es claro que, pese a que Verónica establece una amistad con Flavia, su vínculo no se realiza desde el amor, sino desde el odio, puesto que ella es el espejo de su falta. De acuerdo con Otto, “se establece un Yo grandioso patológico, a base de la condensación de imágenes idealizadas de uno mismo e imágenes idealizadas de objetos externos” (Kernberg, 1991, p. 107). Así, se debe acentuar que Verónica se presenta de manera convincente y majestuosa ante Flavia como una bruja. Ella muestra una imagen idealizada de sí, carismática, dominante y superior, asegurando que tiene poderes que le permiten controlar el mundo. Según Otto, “los componentes idealizados de sí mismo y del objeto que, normalmente, o se integran en un Yo en que lo idealizado, lo bueno y lo malo se integra, o en un SuperYo, que integra idealizaciones (el ideal del Yo) con las prohibiciones del SuperYo” (Kernberg, 1991, p. 107). El largometraje desafía la concepción clásica de la infancia occidental asociada con la inocencia y la docilidad. Por el contrario, Verónica en una de las escenas señala que quiere ser una bruja y que anhela ser la más mala de todas.

Otro de los aspectos claves es que este tipo de personalidad oscila entre “una grandiosidad habitual y repentinas quiebras, con profundos sentimientos de inferioridad, de desesperación” (Kernberg, 1991, p. 107). Aunque es evidente que la figura de la bruja es utilizada en Verónica como un medio para ejercer control y dominio sobre Flavia y que le permite presentarse con grandiosidad respecto al promedio de las niñas del colegio, es claro que en algunos momentos de la película es posible dilucidar la baja autoestima de Verónica. Un ejemplo claro es cuando Verónica llega al rancho del padre de Flavia y se da cuenta de lo grande que es. Cuando las niñas llegan a la habitación, Verónica le pregunta a Flavia si su padre es muy rico. Flavia responde que sí o que al menos eso cree. Verónica cierra la conversación señalando que ella algún día también será lo suficientemente rica, demostrando con ello el sentido de inferioridad económica respecto a su compañera de clase.

Otto sostiene que tanto la envidia consciente como inconsciente es uno de los elementos centrales en la personalidad del narcisista. Por ello, “la formación de un Yo patológico grandioso protege a estos individuos contra la envidia inconsciente, insuficientemente, sin embargo, porque, en general, sufren de

envidia conscientemente” (Kernberg, 1991, p. 109). Verónica es consciente de su falta. Cuando Flavia llega al colegio, se percata inmediatamente de que Flavia tiene un chofer, una madre cariñosa que va por ella a la salida y un auto lujoso. Verónica envidia y anhela todo lo que Flavia posee, su casa, sus muñecas y hasta su mascota. Esta envidia se manifiesta a través de la manipulación que Verónica ejerce sobre Flavia. Verónica utiliza su imaginación con lo sobrenatural para imponerse sobre Flavia, ejerciendo control y poder en una relación donde, se siente inferior. Verónica busca todos los medios para quedarse con las cosas de Flavia. Justamente, esta sed de dominio y posesión es lo que provocará su cruel desenlace.

Otra de las características de dicha personalidad es “la incapacidad de experimentar tristeza, añoranza, y, si es que se deprimen, es una desesperación profunda y primitiva” (Kernberg, 1991, p. 110). Mediante la manipulación, Verónica es capaz de obtener muchas de las cosas que Flavia posee, tales como su pluma de oro, su muñeca y hasta su perro. Sin embargo, hay un aspecto que se torna completamente inaccesible: sus padres. Hay una escena en la que Verónica pregunta por qué su abuela no murió en el accidente. Su nana le responde que su abuela no iba en el auto cuando ocurrió el suceso. En ese momento, la mujer le pregunta si extraña mucho a su mamá. Verónica responde muy segura que no. Frente a la imposibilidad de recuperar a sus padres muertos, la única alternativa para Verónica es la negación de ese deseo, mostrando la falta de tristeza y añoranza por los mismos.

Otra característica del narcisista maligno son las graves limitaciones de la capacidad de investimento emocional en los demás (Kernberg, 2021). Esto se traduce en la falta de empatía de Verónica hacia Flavia. Verónica demuestra una incapacidad de conectar emocionalmente con Flavia, pese a que necesita de reconocimiento para afirmarse. En lugar de tratarla como una amiga, la manipula y la subyuga, utilizando el miedo y la intimidación para mantener el control. Verónica aprovecha de manera sistemática las inseguridades de Flavia para someterla emocionalmente. De hecho, cuando Flavia le comenta que se siente muy mal por haber provocado la muerte de Madame Ricard, Verónica la calla y le dice que no puede volver a hablar del

tema. Ligado a lo anterior, otra característica del narcisista maligno es la constante devaluación de los otros (Kernberg, 2021). Respecto a esto, conviene recordar que Verónica suele llamar constantemente a Flavia como tonta.

Otto señala que otra característica del narcisista maligno son los rasgos de personalidad paranoide (Kernberg, 2021). Aunque Verónica actúa como una figura dominante, también se muestra un temor subyacente a perder su control. Su paranoia se manifiesta en su obsesión por afirmar su autoridad como bruja y en su preocupación por mantener la lealtad y sumisión de Flavia. Su necesidad constante de reafirmar su poder, indica su fragilidad interna. De hecho, cuando Verónica y Flavia son descubiertas en el panteón, son reprendidas por el padre de Flavia. Cuando él pregunta qué es lo que hacían ahí, Flavia responde que estaban recogiendo tierra del panteón para preparar un veneno para las hadas. Verónica enfurece con Flavia, porque su mentira quedaba al descubierto.

Finalmente, aunque ya se ha mencionado el odio de Verónica hacia Flavia, el momento cumbre de la cinta es el odio que la bruja generó en su discípula. El odio evoluciona “como un afecto agresivo secundario, (...) con el objeto de destruir el objeto odiado que origina el sufrimiento, el dolor” (Kernberg, 1991, p. 111). Cuando Verónica le dice a Flavia que la única manera de perdonar que la haya delatado con su padre es que le entregue a su perro Hippie, Flavia acepta. Sin embargo, el dolor de experimentar el perder a su perro culmina en el asesinato de Verónica, el cual puede entenderse como una “destrucción defensiva de la realidad” (Kernberg, 1991, p. 113) por parte de Flavia. El desenlace violento es la culminación del deseo reprimido en destrucción.

Referencias

- Ariès, P. (2012). *L'Enfant et la Vie familiale sous l'Ancien Régime*. Points.
- Alcubierre, B. (2018). “De la historia de la infancia a la historia del niño como representación”. En Lionetti, L. *La historia de las infancias en América Latina* (pp.15-32). Instituto de Geografía, Historia y Ciencias Sociales (IGEHCS), Universidad Nacional del Centro / CONICET.

- Frones, I. (1993) 'Changing childhood'. *Childhood*, (1), pp.1.
<https://doi.org/10.1177/090756829300100101>
- James, A. & Prout, A. (1997). "Preface". En James, A. & Prout, A. (Eds.). *Constructing and Reconstructing Childhood: Contemporary Issues in the Sociological Study of Childhood*. Falmer Press.
- Jaramillo, L. (2011). "Concepción de infancia". *Revista del Instituto de Estudios Superiores en Educación Universidad del Norte*, 8, pp. 108-125. <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=85300809>
- Kernberg, O. (2021). "Narcisismo maligno y regresión de grupos grandes". *Revista Centro Analítico de Madrid*, 39, pp. 6-22. <https://revista.centropsicoanaliticomadrid.com/narcisismo-maligno-y-regresion-de-grupos-grandes/>
- Kernberg, O. (3 de octubre 1992). *La patología narcisista hoy*. [Grabación / Texto]. VI Congreso Nacional de la Sociedad Española de Psiquiatría y Psicoterapia de Niños y Adolescentes (SEYPNA), celebrado los días 2, 3 y 4 de octubre de 1992 en Barcelona. <https://apunty.com/doc/kernberg-patologia-narcisista-hoy-pdf-psicologia>
- Žižek, S. (1991). *Mirando al sesgo. Una introducción a Jacques Lacan a través de la cultura popular*. Paidós.

*Esta obra está publicada bajo una licencia Creative Commons 4.0 Internacional [Reconocimiento-Atribución-NoComercial-Compartir-Igual]
<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

