

Cuerpos convertidos en armas: una lectura ética y psicoanalítica

Weapons | Zach Cregger | 2025

Fernando González y Galán*

Red Universitaria de Antropología de Iberoamérica (RUAI)

Recibido 18/09/2025; aprobado 28/03/2026

Resumen

El presente artículo analiza la película *Weapons* (Zach Cregger, 2025) desde una doble perspectiva: ética y psicoanalítica. La obra, centrada en la desaparición de un grupo de escolares y en los rituales de control ejecutados por una bruja sobre la comunidad, ofrece un marco privilegiado para reflexionar sobre la instrumentalización del cuerpo y la transmisión del trauma colectivo. Desde la ética, se problematiza la respuesta de la comunidad, que en lugar de articular la solidaridad recurre a la culpabilización, la exclusión y el sacrificio del Otro. La ambigüedad narrativa de *Weapons* refuerza la necesidad de interrogarse sobre los límites entre víctima y victimario, responsabilidad individual y responsabilidad colectiva. Desde el psicoanálisis, el film reactualiza lo siniestro freudiano: lo familiar convertido en perturbador, donde los cuerpos devienen armas de la voluntad de otro y los rituales representan lo reprimido que retorna. Se concluye que el verdadero horror de la obra no reside en lo sobrenatural, sino en la fragilidad de los vínculos humanos frente a la violencia y el miedo.

Palabras clave: arma | comunidad | cuerpo | responsabilidad | terror

Bodies Turned into Weapons: An Ethical and Psychoanalytic Reading

Abstract

This article analyzes the film *Weapons* (Zach Cregger, 2025) from a dual perspective: ethics and psychoanalysis. The work, centered on the disappearance of a group of schoolchildren and the control rituals carried out by a witch over the community, provides a privileged framework to reflect on the instrumentalization of the body and the transmission of collective trauma. From an ethical standpoint, the film problematizes the community's response, which, instead of fostering solidarity, resorts to blame, exclusion, and the sacrifice of the Other. The narrative ambiguity of *Weapons* reinforces the need to question the boundaries between victim and perpetrator, as well as individual and collective responsibility. From a psychoanalytic perspective, the film revisits Freudian the uncanny: the familiar turned disturbing, where bodies become instruments of another's will and rituals represent the return of the repressed. It is concluded that the true horror of the work does not lie in the supernatural, but in the fragility of human bonds in the face of violence and fear.

Keywords: weapon | community | body | responsibility | terror

Introducción

La película *Weapons*, estrenada en 2025, es un filme dirigido por Zach Cregger cuya estructura narrativa se basa en la desaparición de un grupo de escolares en la ciudad de Maybrook. El misterio se despliega a través de un relato que intriga incorporando distintas perspectivas, un componente psicológico, con personajes obsesionados y desesperados, y un trasfondo de traumas personales y sociales. El terror se desarrolla mediante lo sobrenatural y lo folclórico con presencias diabólicas, rituales extraños, iconografías feéricas y paganas, maldiciones familiares, leyendas ancestrales, temores colectivos y atmósferas inquietantes. La paranoia, lo oculto y un espacio liminal al que se accede mediante lugares

prohibidos (como el sótano de la casa de Alex Lilly) disponen la tensión constante entre lo que es real y lo que podría ser imaginado o temido por los personajes. Temas actuales como los traumas generacionales, las adicciones y los símbolos de violencia social como los tiroteos escolares amenazan sobre el horror que devasta con gran desolación.

El presente artículo plantea una aproximación ética y psicoanalítica. Por un lado, desde la ética, se problematizan las dinámicas de exclusión, la violencia simbólica y la ruptura de la responsabilidad hacia el Otro mediante la apariencia de un cuidado esmerado que desemboca en espacios de pavor silenciado al servicio de la aniquilación. Desde un ethos feérico se va constituyendo un comportamiento que se normaliza en un ámbito existencial dis-

* fgygalan@gmail.com

tinto de lo social habitual pero que lo interviene con trágicas consecuencias. Se instituye así un doble de lo social pero distinto de éste. La normatividad, la conflictividad y la historicidad propias de lo social cotidiano se ven distorsionadas por una dimensión feérica que paraliza, traumatizando, la capacidad de reacción y defensa del cuerpo comunitario. Ambigüedad moral, liminalidad, violencia, invisibilidad gubernamental y encanto perverso que, frente a la arrogancia del “resplendor” instituido, no a toda la ciudadanía convence. Surgen así, por un lado, la comunidad en crisis a través del miedo, la culpa y la exclusión y, por otro, el horror como espacio de reflexión moral.

Por otro lado, desde el psicoanálisis, el ritual ejecutado por Gladys Lilly puede observarse como “retorno de lo reprimido” con efectos devastadores, “el cuerpo como arma y la desubjetivación”¹, bajo la pérdida de la subjetividad entendida ésta como la disminución, fragmentación, disolución o sometimiento de la experiencia consciente y de la capacidad de agencia del sujeto, es decir, la posibilidad que tiene una persona de actuar en el mundo de manera intencional, autónoma y transformadora. En psicoanálisis, los rituales –en especial los ceremoniales conjuratorios²– pueden entenderse como una manifestación del retorno de lo reprimido, en tanto los contenidos inconscientes no desaparecen, sino que reaparecen de manera deformada. Esta dinámica se articula con la compulsión a la repetición, que lleva al sujeto a revivir experiencias pasadas bajo la impresión de un presente actual, y con el mecanismo de la anulación retroactiva, característico de la obsesión, donde un acto pretende borrar otro como si el tiempo fuera reversible. Los rituales son así formaciones de compromiso, en las que el deseo inconsciente encuentra una satisfacción disfrazada frente a las exigencias defensivas, y constituyen también una forma de actuar (“*agieren*”), en la cual el sujeto vive el conflicto reprimido en lugar de recordarlo o elaborarlo.

Aquí, en medio de la contienda, entra la noción de “el cuerpo como arma”, la cual, puede pensarse a partir de diversos procesos en los que el cuerpo y sus funciones se convierten en instrumentos de agresión, destrucción o control. La pulsión de apoderamiento y la agresión muscular, la incorporación oral destructiva, el sadismo uretral y los ataques fantaseados al cuerpo materno muestran cómo el cuerpo puede ser investido de forma fantasmática con fines de dominio y aniquilación, mientras que fenómenos como el síntoma histérico revelan su capacidad de actuar conflictos de modo indirecto. Estos procesos se enlazan con la desubjetivación desde la pulsión de muerte como aniquilación radical, hasta la escisión del yo, la

despersonalización, el acting out, la anulación retroactiva, el aislamiento o la neurosis de destino, que implican la imposibilidad de integrar la experiencia y la repetición compulsiva de conflictos. Así, el cuerpo, al servicio de las pulsiones y del retorno de lo reprimido, se convierte en escenario de descarga y agresión, conduciendo a la fragmentación del yo y, en casos extremos, a la aniquilación, expresada mediante cuerpos psíquicos transformados en armas. Esta dinámica se manifiesta en un espectro que va desde brutalidades sutiles, pero igualmente monstruosas – como la candidez de Gladys Lilly, indolente, por ejemplo, frente a la estigmatización de Justine Gandy – hasta expresiones más evidentes, violentas y arbitrarias: los ogros. En este sentido, los niños aparecen transformados en ogros siendo alimentados en plano ritual a la espera de ser activados para actuar en el plano físico; los adultos actúan como ogros sociales, devorando con exclusión y juicio; y el pueblo, finalmente, se erige como ogro atmosférico, capaz de transformar incluso a los más inocentes en verdugos. Todo ello encuentra su condensación simbólica en el sueño de Archer con el AR-15, donde el cuerpo y la psique, fundidos en el arma, revelan el carácter totalizante de la violencia³. En *Weapons* (2025) la desaparición de escolares, representada por el AR-15, recuerda a los tiroteos en Estados Unidos.

Ética y rostro del Otro

El encuentro con el rostro del Otro no se define como una percepción de un objeto o un conjunto de cualidades físicas, sino como un acontecimiento ético que rompe la clausura del Yo. El rostro se manifiesta en una desnudez y miseria absoluta que interpela al sujeto antes de cualquier mediación teórica de tal forma que “la moralidad no nace en la igualdad, sino en el hecho que, hacia un punto del universo convergen las exigencias infinitas, las de servir al pobre, al extranjero, la viuda y el huérfano” (Levinas, 2006, p. 259). Aquí aparece el primer inteligible, el cual, muestra Levinas, se identifica con lo infinito de la inteligencia que se presenta y habla en el rostro del otro. En este primer inteligible no se trata de un contenido que el sujeto construye o constituye (“*Sinngebung*”⁴), sino de una enseñanza que emana de la exterioridad y se impone como llamada ética. Esto no implica que la noción de rostro, en Levinas, elimine el “*Sinngebund*” sino que lo sitúa tras una noción de sentido previa, mediante la cual, la exterioridad del rostro se establece. En este sentido, ni la iniciativa, ni el poder del sujeto, pueden revelarse ante

la imposición de tal primigenio sentido. Así, se constituye una exterioridad a partir de “la anterioridad filosófica del ente sobre el ser” sin acudir ni al poder, ni a la posesión, ni a la idealista reducción platónica del recuerdo en el interior de la subjetividad humana, preservando, sin embargo, la salvaguardia ética del yo que tiene a bien recibir tal cual a la exterioridad del rostro. Se constituye de esta manera la tesis de Levinas sobre la epifanía del rostro y el origen ético que funda toda significación, razón y capacidad de argumentación ⁵. La genial aportación de Levinas resulta de la apreciación de que, tal epifanía con su origen ético, no es un conocimiento que el Yo posea, sino aquello que permite cuestionar, investir y justificar la libertad del sujeto, que de otro modo sería arbitraria. Esta inteligibilidad se manifiesta como una soberanía real que ordena incondicionalmente: el principio de toda razón y sentido surge de este mandato ético, ejemplificado en la exigencia originaria “no matarás”, que el rostro profiere al presentarse. “El “No matarás” que se esboza en el rostro –lugar donde acontece la epifanía del Otro– somete mi libertad a juicio” (Levinas, 2006, p. 308).

Según Levinas, la razón no precede al encuentro social; por el contrario, la racionalidad primera resplandece en la oposición del cara a cara, y es en el lenguaje y en la sociedad con el otro donde se instauran la significación y la posibilidad de un mundo coherente y objetivo, fundado en la responsabilidad ética hacia el prójimo. Tapar el rostro no equivale automáticamente a matar, pero eliminar la interpelación ética del rostro abre la puerta a la violencia, porque su poder de freno moral queda neutralizado; el rostro visible protege, mientras que el rostro oculto habilita la posibilidad de dañar, manipular o matar, mostrando que la ética no es un adorno del pensamiento, sino la condición misma que hace posible la razón y la civilización. De hecho, según Emmanuel Levinas, la asimetría constituye el eje central de la relación ética entre el Yo y el Otro, caracterizada por la no-reciprocidad y la desigualdad de posiciones. Esta estructura impide que el encuentro se reduzca a una totalidad que anule las diferencias. La relación se establece desde una desigualdad de niveles, ya que el Otro irrumpe desde una dimensión de altura (*hauteur*), manifestándose como trascendente y enseñando al Yo sin ser equiparable: “el ser que se presenta en él viene de una dimensión de altura, dimensión de la trascendencia en la que puede presentarse como extranjero, sin oponerse a mí, como obstáculo o enemigo” (Levinas, 2006, p. 228).

Asimismo, Levinas rechaza la analogía con un “otro yo”: el Otro es infinitamente extranjero e irreducible,

pues “el Otro no es un yo calculable por analogía... No se trata de un espejo en el que se proyectaría y se objetivaría mi propia imagen” (Levinas, 2006, p. 37). Esta asimetría se traduce moralmente en una responsabilidad unilateral, donde el Yo debe responder al rostro del Otro sin esperar reciprocidad: “la asimetría de la relación con el Otro se expresa por la imposibilidad moral de exigir a otro lo que me exijo a mí mismo” (Levinas, 2006, p. 38), y “el aumentar de las exigencias que me hago a mí mismo, agrava mi juicio, agrava mi responsabilidad” (Levinas, 2006, p. 123). Además, la presencia del Otro provoca una curvatura del espacio ético, distorsionando la homogeneidad subjetiva y revelando la exterioridad como autoridad: “esta curvatura del espacio intersubjetivo desvía la distancia en elevación, no falsea el ser, sino que hace posible su verdad” (Levinas, 2006, p. 295). Además, la asimetría implica la imposibilidad de una reflexión total, pues el Yo no puede situarse fuera de la correlación para abarcar la relación con el Otro: “la separación radical entre el Mismo y lo Otro significa, precisamente, que es imposible colocarse fuera de la correlación... para registrar la correspondencia o la no-correspondencia entre este ir y este retorno” (Levinas, 2006, p. 60). En consecuencia, para Levinas, la asimetría garantiza que la multiplicidad social no se diluya en una totalidad impersonal, preservando la separación absoluta y la singularidad del Yo y del Otro incluso en el seno de su vínculo ético.

Mecanismo del chivo expiatorio

El mecanismo del chivo expiatorio constituye el núcleo de la teoría antropológica de René Girard sobre el origen de la cultura, la religión y el orden social. Según este autor, dicho mecanismo emerge como una respuesta colectiva a crisis internas de violencia que amenazan con destruir a la comunidad. Su función es reconducir una dinámica de agresión indiscriminada hacia una víctima única, restaurando así la cohesión social: “El propósito del sacrificio es restaurar la armonía en la comunidad y reforzar el tejido social” (Girard, 2005, p. 8) ⁶. El proceso se inicia, pues, en lo que Girard denomina crisis sacrificial. En este estado, las diferencias estructurales –jerarquías, normas, distinciones simbólicas– que sostienen la vida social se debilitan o colapsan. Como consecuencia, se intensifica la rivalidad mimética: los individuos, movidos por el deseo de lo que desean otros, entran en conflictos recíprocos que tienden a generalizarse. Cada adversario se convierte en “doble” de su oponente, y la violencia ad-

quiere un carácter contagioso. El resultado es una situación de “todos contra todos”, donde la comunidad queda atrapada en una espiral de venganzas que amenaza con su autodestrucción. Para frenar esta escalada, se produce una transformación decisiva: la violencia difusa se concentra en un solo individuo o grupo. Esta polarización unánime convierte el conflicto horizontal en una agresión vertical dirigida contra una víctima específica.



Weapons | Zach Cregger | 2025

La comunidad se persuade de que ese sujeto es responsable de los males que la aquejan –crisis política, peste, hambruna o desorden moral– y alcanza una unanimidad que sustituye la desconfianza recíproca por una acusación compartida. La lógica del “todos contra todos” se transmuta en un “todos contra uno”. La selección de la víctima responde a criterios estructurales. Debe poseer una combinación de semejanza y diferencia: suficiente proximidad al grupo para suscitar rivalidad y hostilidad, pero también suficiente marginalidad para que su eliminación no provoque represalias. Con frecuencia se trata de figuras liminales –extranjeros, minorías, individuos físicamente distintos, reyes aislados– cuya posición ambigua facilita su designación como culpables. Aunque la comunidad atribuye a la víctima crímenes graves o transgresiones simbólicas (incesto, sacrilegio, traición), su elección es en realidad arbitraria; lo determinante no es su culpabilidad objetiva, sino su capacidad para canalizar la violencia colectiva. La marginalidad de la víctima es “crucial para el funcionamiento adecuado” del sacrificio⁷. La eliminación o expulsión de la víctima produce un efecto inmediato: el cese de la violencia y la restauración del orden. Este resultado inesperado es interpretado como prueba de la eficacia sacrificial del acto. De este modo, la víctima es simultáneamente demonizada y sacralizada: considerada responsable del caos y, a la vez,

fuente de la paz recuperada. En esta ambivalencia radica, según Girard, el origen de lo sagrado. A partir de este acontecimiento fundacional surgen el rito, como repetición regulada del sacrificio para prevenir nuevas crisis, y el mito, como narración que justifica retrospectivamente la violencia colectiva y oculta la inocencia de la víctima. El mecanismo requiere una condición esencial: su invisibilidad. La comunidad debe creer sinceramente en la culpabilidad del chivo expiatorio. Si se reconociera la inocencia de la víctima y la naturaleza arbitraria de la acusación, el proceso perdería su eficacia pacificadora. La inconsciencia colectiva es, por tanto, el presupuesto de la función estructurante que este mecanismo desempeña en la génesis de la cultura y las instituciones humanas (Girard, 2005).

Lo siniestro y la compulsión de repetición

En Freud, el sentimiento de lo ominoso o siniestro (*unheimlich*) y la compulsión de repetición constituyen dos ejes fundamentales para comprender los procesos inconscientes que desafían la soberanía del yo y el imperio del principio de placer. Según Freud, lo ominoso no es simplemente lo terrorífico, sino “aquella variedad de lo terrorífico que se remonta a lo consabido de antiguo, a lo familiar desde hace largo tiempo” (Freud, 2007a, p. 220). Esta paradoja se explica mediante el proceso de la represión: algo que fue íntimo y familiar (*heimlich*) ha sido enajenado de la conciencia y retorna bajo una forma extraña que genera angustia. Uno de los elementos principales que despierta este sentimiento es la repetición de lo igual. Freud observa que, si bien la coincidencia puede ser banal, cuando se produce una repetición no pensada de eventos, números o situaciones, el sujeto experimenta una sensación de fatalidad e inevitabilidad que resulta ominosa. En efecto, para Freud, “sólo el factor de la repetición no deliberada (...) vuelve ominoso algo en sí mismo inofensivo y nos impone la idea de lo fatal, inevitable, donde de ordinario sólo habríamos hablado de “casualidad” (Freud, 2007a, p. 237).

Si bien Freud señala que son pocos los factores capaces de transformar en ominoso aquello que inicialmente provoca únicamente angustia, resulta especialmente relevante destacar aquellos elementos que sí convierten esa angustia inicial en una sensación completamente siniestra. Entre ellos se incluyen “el animismo, la magia y el ensalmo”⁸, la omnipotencia de los pensamientos, el nexo con la muerte, la repetición no deliberada y el comple-

jo de castración” (Freud, 2007a, p. 242). En este contexto, conviene recordar la distinción freudiana entre angustia (“*Angst*”), miedo (“*Furcht*”) y terror (“*Schreck*”), conceptos que, para Freud, a menudo se utilizan como sinónimos pero que difieren en su relación con el peligro. La angustia designa un estado de expectativa y preparación frente a un peligro posible, incluso cuando éste no está claramente identificado. El miedo, en cambio, surge ante un objeto determinado, y su aparición depende de la percepción directa de una amenaza identificable. El terror, por su parte, se produce cuando el individuo se enfrenta a un peligro inesperado sin preparación previa, destacando el factor de la sorpresa. Desde esta perspectiva, la angustia posee una función protectora, mientras que el terror –al irrumpir sin mediaciones defensivas– puede favorecer la aparición de neurosis traumáticas⁹.

Así pues, según Freud, la compulsión a la repetición es un factor central para que lo familiar se vuelva verdaderamente siniestro; sin esta repetición no deliberada, muchas experiencias que generan inquietud permanecerían en el ámbito de la simple angustia. Esta compulsión, en todo caso, constituye una inercia de la vida orgánica que busca restaurar estados antiguos e inanimados, situándose en un “más allá” del principio de placer. A nivel psíquico, la compulsión a la repetición se manifiesta como una fuerza de carácter conservador y regresivo. Su función impulsa al aparato anímico a reproducir patrones y estadios previos, ignorando el principio de placer y precipitando al individuo hacia un estado de tensión aguda y dolor, en ocasiones, insufrible. Cuando nos situamos más allá del principio del placer, la pulsión actúa impulsando la repetición, la cual constituye el modo mediante el cual la vida orgánica procura recuperar estados previos que habían sido interrumpidos.

Si aceptamos como experiencia universal, señala Freud, que todo ser vivo termina por morir y retornar a lo inorgánico por causas internas, entonces cabe sostener que “la meta de toda vida es la muerte”; y, en sentido inverso, lo inanimado precede históricamente a lo vivo (Freud, 2007b, pp. 36–38). Las pulsiones (impulsos fundamentales de la vida orgánica) no solo buscan satisfacción o placer, sino que también tienen una tendencia a “volver” a estados anteriores. Esto significa que lo vivo tiende a recrear situaciones o estados pasados, incluso si antes tuvo que renunciar a ellos por causas externas. La compulsión de repetición sería la manifestación de esta tendencia: el organismo repite patrones o experiencias como una forma de restaurar un equilibrio anterior, como si su “memoria biológica” quisiera recuperar lo perdido. En este sentido,

la compulsión a la repetición que se instaura más allá del principio del placer adquiere un carácter que Freud describe como diabólico, en la medida en que parece doblegar al principio de placer y empuja al sujeto a revivir experiencias displacenteras o traumáticas que no pudieron ser elaboradas en su momento. En efecto, Freud muestra que en la vida psíquica de las personas pueden observarse patrones de repetición que revelan un sesgo casi “demoníaco”¹⁰ en la experiencia de los hechos cotidianos. Entre estos se encuentran los benefactores con protegidos ingratos, quienes, pese a sus esfuerzos y ayudas, enfrentan sistemáticamente la ingratitud de aquellos a quienes apoyaron; los individuos cuyas amistades terminan inevitablemente en traición, repitiendo un ciclo de decepción constante; y quienes practican la elevación y posterior destronamiento de figuras de autoridad, levantando a otros para luego sustituirlos en un patrón recurrente. Del mismo modo, se identifican relaciones amorosas repetitivas, donde la dinámica afectiva sigue fases idénticas que concluyen siempre en un desenlace similar. También se observan casos de destino fatal pasivo, en los que la persona parece víctima de sucesos inevitables, como aquella mujer que se casó tres veces y debió cuidar a cada marido enfermo hasta su muerte.

Por último, la literatura ofrece ejemplos poéticos de esta compulsión de repetición, como en *La Jerusalén liberada* de Tasso¹¹, donde Tancredo, al matar accidentalmente a Clorinda, se ve enfrentado a un destino que perpetúa el dolor y la culpa. Todos estos casos ilustran lo que podría considerarse un “eterno retorno de lo igual”, mostrando la persistencia de patrones que trascienden la voluntad consciente y señalan la existencia de una compulsión anímica profunda (Freud, 2007b, pp. 21–22).

En la práctica clínica, este mecanismo se hace evidente en la neurosis de transferencia, donde el paciente, en lugar de recordar el pasado, se ve forzado a “repetir lo reprimido como vivencia presente” en su relación con el médico (Freud, 2007b, p. 18). Asimismo, se manifiesta en los sueños de las neurosis traumáticas, que reconducen al enfermo una y otra vez a la situación de su accidente (Freud, 2007b, p. 13). Sin embargo, la compulsión a la repetición también puede conducir a la elaboración. En efecto, desde la perspectiva de Sigmund Freud, puede darse como un desplazamiento desde la compulsión a la repetición hacia el trabajo de elaboración donde el sujeto puede “recuperar el dominio “*Bewältigung*”¹² sobre el estímulo por medio de un desarrollo de angustia cuya omisión causó la neurosis traumática” (Freud, 2007b, p. 31).

Trauma colectivo

El abordaje del trauma colectivo se desarrollará a partir de tres marcos teóricos complementarios. En primer lugar, se recurrirá a la base clínica del trauma elaborada por Sigmund Freud, particularmente a partir de las nociones de neurosis traumática, compulsión a la repetición y desbordamiento del aparato psíquico, conceptos que permiten comprender cómo un acontecimiento excede la capacidad de elaboración simbólica del sujeto. En segundo lugar, se incorporará la perspectiva de Jacques Lacan mediante su concepto de lo Real, entendido como aquello que irrumpe fuera del orden de la simbolización y que, al no poder integrarse en el lenguaje, genera una perturbación profunda tanto en el sujeto como en el tejido comunitario. Finalmente, se considerará la teoría de los arquetipos del inconsciente colectivo desarrollada por Carl Gustav Jung, en la medida en que la película *Weapons* (Cregger, 2025) despliega múltiples símbolos universales y motivos míticos que transforman un drama suburbano en una narrativa de horror arquetípico, donde los conflictos particulares de la comunidad adquieren una resonancia simbólica de carácter universal.

Económicamente, Freud define lo traumático como una irrupción masiva de energía que el psiquismo no puede procesar: “llamemos traumáticas a las excitaciones externas que poseen fuerza suficiente para perforar la protección antiestímulo” (Freud, 2007b, p. 29). En el contexto colectivo, como ocurre en las neurosis de guerra, esta ruptura no solo afecta al sujeto individual, sino que se manifiesta como una perturbación en la economía energética de la comunidad, donde el “yo del ser humano se defiende de un peligro que le amenaza de afuera” (Freud, 2007a, p. 208). Como ya se vio antes, un elemento psicológico central es la tendencia del trauma a retornar. Freud observa que, en las neurosis traumáticas, la vida onírica “reconduce al enfermo, una y otra vez, a la situación de su accidente” (Freud, 2007b, p. 13). Esta compulsión de repetición es descrita como una fuerza “más originaria, más elemental, más pulsional que el principio de placer” (Freud, 2007b, p. 23). A nivel colectivo, este mecanismo explica por qué las comunidades humanas, las sociedades, pueden quedar fijadas a eventos catastróficos pasados, repitiendo patrones de conducta o síntomas sociales que intentan, tardíamente, dominar el estímulo que causó la herida original. Así, el trauma colectivo impacta la estructura misma de la sociedad. En este sentido, si bien Freud recuerda que “la psicología de las masas trata del individuo como miembro de un

linaje, de un pueblo, de una casta, de una institución” (Freud, 1921/1992, p. 68); para él la llamada “pulsión social” no debe considerarse necesariamente originaria ni irreducible, es decir, no constituiría una fuerza psíquica autónoma propia de la vida colectiva. Por el contrario, sugiere que aquello que aparece como comportamiento social en las masas puede explicarse a partir de procesos psíquicos más básicos, especialmente los vínculos afectivos e identificatorios que se forman en las primeras relaciones del individuo. Bajo esta perspectiva, Freud propone que los comienzos de la formación de lo social no se encuentran en la multitud misma, sino en un círculo primario y reducido, como el de la familia, donde se originan las primeras identificaciones y las inversiones libidinales. A partir de estas experiencias tempranas se estructuran posteriormente los lazos colectivos que permiten la cohesión de grupos, instituciones y comunidades más amplias.

En definitiva, Sigmund Freud plantea que “la pulsión social acaso no sea originaria e irreducible”, es decir, que no constituya una fuerza psíquica autónoma propia de lo colectivo, sino que “los comienzos de su formación puedan hallarse en un círculo estrecho, como el de la familia” (Freud, 2007b, p. 68). En momentos de crisis, los vínculos libidinosos que cohesionan a la masa pueden relajarse, dando lugar al pánico, donde “los lazos recíprocos han cesado, y se libera una angustia enorme, sin sentido” (Freud, 2007b, p. 91). El trauma desgarrar el nexo único del individuo con su grupo, forzándolo a reconfigurar su identidad en relación con la ley y la cultura.

Según la obra de Jacques Lacan, la etiología del trauma colectivo puede comprenderse como una dialéctica entre el contenido memorial –propio del registro simbólico y del lenguaje– y aquello que permanece fuera de la memoria discursiva, es decir, lo Real. Esta causalidad no es biológica, sino psíquica y transindividual, pues se vincula con la ruptura de la trama discursiva que sostiene la vida de una comunidad. Desde la vertiente de lo simbólico, el trauma colectivo aparece cuando se produce una fractura en la continuidad histórica y discursiva de un grupo. Lacan define el inconsciente como “aquella parte del discurso concreto en cuanto transindividual que falta a la disposición del sujeto para restablecer la continuidad de su discurso consciente” (Lacan, 2013, p. 199). En este sentido, el trauma colectivo se manifiesta como lo inconsciente al modo de un “capítulo censurado” de la historia, donde un acontecimiento violento no logra integrarse plenamente en el relato social. Sin embargo, esa verdad no desaparece; permanece inscrita en monumen-

tos, tradiciones, archivos o síntomas culturales que conservan la marca del acontecimiento. Como señala Lacan:

“la verdad puede volverse a encontrar; lo más a menudo ya está escrita en otra parte. A saber: – en los monumentos... – en los documentos de archivos también... – en la evolución semántica... – en la tradición también, y aun en las leyendas que bajo una forma heroificada vehiculan mi historia” (Lacan, 2013, pp. 199–200).

En este sentido, incluso cuando la experiencia traumática no ha sido plenamente simbolizada, su huella persiste en distintos soportes culturales e históricos, ofreciendo la posibilidad de reconstruir y reconocer la verdad mediante su interpretación y transmisión. Por otra parte, la dimensión de lo Real corresponde a aquello que nunca llegó a simbolizarse y que, por tanto, escapa al lenguaje y a la memoria narrativa. Como afirma Lacan, “lo que no ha salido a la luz de lo simbólico aparece en lo real” (Lacan, 2013, p. 289). Lo Real constituye así un exceso imposible de integrar plenamente en el discurso, pues “no espera nada de la palabra” (Lacan, 2013, p. 289). Cuando un acontecimiento colectivo no puede ser simbolizado, retorna de forma perturbadora en la vida social, impidiendo que la comunidad procese plenamente la experiencia traumática. De este modo, la causalidad del trauma colectivo se sitúa en la intersección entre lo simbólico y lo real. Cuando el orden simbólico se debilita o se fractura, pueden emerger fenómenos de desintegración social, como el surgimiento de un imperativo “super yo colectivo” que “exigiría una disgregación molecular integral de la sociedad” (Lacan, 2013, p. 115). En una sociedad totalitaria, la violencia y el trauma colectivo no dependen únicamente de la intención individual de sus miembros, sino de la estructura social y la represión de unos hacia otros. Lacan señala que la “culpabilidad objetiva” de los dirigentes organiza y justifica esta represión, mientras que la supresión de normas tradicionales de responsabilidad facilita la expansión de la violencia. El llamado campo de concentración ilustra cómo la deshumanización masiva se impone más por la proporción y distribución de los grupos –quién domina y quién es excluido– que, por decisiones conscientes de cada individuo, mostrando cómo lo Real irrumpe en la colectividad como una fuerza inasimilable y destructiva (Lacan, 2013, p. 122). En consecuencia, el trauma colectivo puede entenderse como una verdad histórica no plenamente simbolizada: una página que permanece censurada o silenciada, pero que continúa actuando como una presencia inasimilable en lo real hasta que pueda ser elaborada mediante la palabra y el reconocimiento histórico.

Finalmente, la teoría de Carl Gustav Jung sostiene que el psiquismo humano no se limita a la experiencia individual, sino que se fundamenta en “un estrato más profundo que no se origina en la experiencia y la adquisición personal, sino que es innato: lo llamado inconsciente colectivo” (Jung, 1981, p. 10). Los contenidos de este sistema son los arquetipos, definidos como tipos arcaicos o primitivos que funcionan como “formas típicas de conducta que, cuando llegan a ser conscientes, se manifiestan como representaciones” (Jung, 1981, p. 173). Desde esta perspectiva, el inconsciente colectivo constituye el sustrato psíquico común de la humanidad, mientras que los arquetipos operan como configuraciones estructurales que organizan la experiencia simbólica y afectiva. Jung no concibe los arquetipos como ideas heredadas en sentido estricto, sino como estructuras formales vacías, una “*facultas praeformandi*”, una posibilidad dada a priori de la forma de la representación” (Jung, 1981, p. 74).

Estas estructuras actúan de manera análoga a los instintos en el reino animal, en tanto que predisponen determinadas formas de reacción y representación. En este sentido, los arquetipos pueden entenderse como “formas funcionales” en tanto que imágenes o imagen que “no sólo expresa la forma de la actividad que ha de ejercerse sino también la situación típica en la cual la actividad se desencadena” (Jung, 1981, pp. 72–73)¹³. Así, el arquetipo no es una imagen concreta, sino la matriz que posibilita la aparición recurrente de determinadas imágenes, mitos o patrones simbólicos a lo largo de la historia y en distintas culturas. Desde esta perspectiva teórica, el trauma colectivo puede interpretarse como la irrupción de fuerzas arquetípicas que emergen cuando los marcos simbólicos que estructuran la vida social se debilitan o colapsan.

Jung describe las instituciones simbólicas –especialmente los sistemas religiosos, rituales y mitológicos– como estructuras protectoras que contienen y canalizan la energía del inconsciente. En este sentido, señala que los ritos y dogmas han servido históricamente como “diques y muros levantados contra los peligros de lo inconsciente” (Jung, 1981, p. 28). Cuando estas imágenes protectoras pierden su eficacia simbólica, se produce una crisis cultural profunda, ya que “cuando los símbolos envejecen y se debilitan son también estos muros los que se desmoronan. Entonces suben las aguas y catástrofes sin límites sobrevienen a la humanidad” (Jung, 1981, p. 28). En contextos de crisis o trauma masivo, la conciencia colectiva puede verse desbordada por contenidos inconscientes que irrumpen con gran intensidad. Jung describe este fenómeno como el surgimiento del “oscuro mar de lo inconsciente”.

te”, momento en el cual la humanidad queda expuesta a fuerzas que ella misma genera pero que no logra controlar plenamente (Jung, 1981, p. 28). Esta situación puede producir lo que denomina un *abaissement du niveau mental*, es decir, un descenso del nivel mental colectivo, en el que el yo individual queda avasallado por contenidos inconscientes. En tales circunstancias, los individuos tienden a integrarse en masas altamente sugestionables y emocionalmente intensificadas, capaces de manifestar conductas violentas o irracionales (Jung, 1981, pp. 169–170). En todo caso, Jung subraya la ambivalencia inherente al factor arquetípico. Los arquetipos poseen una energía numinosa¹⁴ que puede manifestarse tanto de manera creadora como destructiva. En este sentido, advierte que “el arquetipo es espíritu o anti espíritu, y, la mayoría de las veces, el que en definitiva se ponga de manifiesto de un modo o del otro depende de la actitud de la conciencia humana” (Jung, 1981, pp. 150–151). De este modo, el trauma colectivo puede interpretarse como un momento crítico en el que la estructura racional y simbólica de la sociedad fracasa temporalmente en contener las fuerzas primordiales del inconsciente, obligando a la humanidad a confrontar sus dimensiones más arcaicas y potencialmente peligrosas. Estas fuerzas, como señala Jung, “siempre existen y actúan; no tienen en sí necesidad de fe alguna, sino de que se intuya su significado y se tenga un prudente temor” (Jung, 1981, p. 166).

La instrumentalización del cuerpo: del sujeto soberano al organismo-arma

El proceso de instrumentalización del cuerpo consiste en una dinámica que transforma al sujeto en un organismo-arma, el cual, a su vez, se integra en una colectividad cuyos individuos conforman un organismo colectivo armado. Desde la perspectiva de Levinas, este fenómeno es la realización máxima de la “totalidad”, donde “los individuos son meros portadores de fuerzas que los dirigen a sus espaldas” (Levinas, 2006, p. 40). El sujeto deja de ser una “singularidad irreductible” para convertirse en una pieza funcional de un sistema de violencia. Al final de este proceso, en la película, lo que permanece es un residuo: el sujeto vacío, desprovisto de autonomía e interioridad y desposeído de sí mismo. Esta desposesión es lo que Levinas define como el horror de la violencia: “interrumpir la continuidad de las personas, en hacerles desempeñar papeles en los que ya no se encuentran, en hacerles traicionar... su propia sustancia” (Levinas, 2006, p.

48). Así la instrumentalización del cuerpo en la película se presenta como un proceso de deshumanización donde el individuo pierde, en efecto, su autonomía y voluntad (sujeto soberano) para convertirse en una herramienta biológica de violencia controlada (organismo-arma). Este proceso se atiende mediante el control de fetiches y objetos biológicos, esto es, la voluntad de los sujetos es anulada mediante el uso de objetos rituales que vinculan el cuerpo a la voluntad de un tercero.

Por ejemplo, Gladys utiliza “un pequeño palo envuelto en cabello humano” para comandar los movimientos de las personas; al romper el palo, los padres de Alex actúan de forma automática¹⁵, arrebatando tenedores de la mesa para “apuñalarse en la cara, fuerte y repetidamente”¹⁶. En este acto provocado por Gladys, la “morada” (la casa como lugar de recogimiento e intimidad) es violada (Levinas, 2006, pp. 169–191). El cuerpo, que debería ser el órgano de la “aprehensión” y del “yo puedo”, se vuelve contra el sujeto mismo bajo un mandato externo y tiránico. Del mismo modo, Gladys captura la voluntad del director Andrew tras “cortar un mechón del cabello de Ginny”¹⁷ y untar su propia “mano ensangrentada por la cara de Andrew”¹⁸, lo que lo obliga a atacar a su esposa. Aquí se rompe el lazo ético del “cara a cara”; el otro ya no es un interlocutor, sino una “masa proscrita” o un objeto de deshecho. A ello se suma la postura física “innatural” como marca de posesión donde los cuerpos instrumentalizados adoptan una gestualidad mecánica que borra la individualidad.



Weapons | Zach Cregger | 2025

Los diecisiete niños que desaparecen corren con una “postura curiosa: cuerpo erguido, brazos extendidos en una V hacia abajo como si sostuvieran bolsas pesadas”¹⁹. Una postura que evoca la famosa fotografía de la guerra de Vietnam, en la que aquella niña, quemada por napalm –esa

gasolina gelatinosa que arde a más de 800 °C—, aparecía desnuda junto a otros niños mientras los soldados caminaban detrás ²⁰: “corren como la niña vietnamita desnuda cubierta de napalm de esa foto icónica” ²¹.

Levinas argumenta que “el cuerpo... es el régimen de la separación” y de la posición (Levinas, 2002, p. 186). Al imponer esta “postura curiosa” (Cregger, 2025), se elimina la capacidad del cuerpo para ser “expresión” o “rostro”: según Levinas, “la vida de la expresión consiste en deshacer la forma en la que el ente, que se expone como tema, se disimula por ella misma” (Levinas, 2006, p. 89). Es decir, una persona real nunca cabe en la idea que tenemos de ella. Su presencia viva y su palabra son una fuerza que rompe constantemente nuestras etiquetas y prejuicios (la “forma”), obligándonos a reconocer su alteridad infinita e irreducible. Esta misma “posición curiosa” es adoptada por el oficial Paul cuando, tras ser poseído, emerge de la casa de Alex con los “brazos hacia afuera a los lados en el ángulo característico” ²², de este modo se observa que su cuerpo ya no le pertenece a él, sino al mecanismo de instrumentalización del cuerpo manipulado por Gladys. Sin rostro activo, el cuerpo se petrifica; la presencia viva desaparece y queda reducida a mera forma externa. Cuando el rostro deja de ser una “presencia viva”, como señala Levinas, el cuerpo ya no “asiste a su propia manifestación” (Levinas, 2006, p. 213), sino que se convierte en un objeto manipulable, una “forma plástica” (Levinas, 2006, p. 89). En el caso del ser sometido a la intervención de la bruja Gladys, esta manipulación no afecta únicamente el cuerpo físico, sino la manifestación misma del ser: el rostro desactivado anula la vitalidad y la expresividad del individuo, dejando un ente desprovisto de presencia ética y capacidad de comunicar su existencia. Llegamos así a la transformación biológica en depredador, es decir, cuando el organismo-arma exhibe rasgos de ferocidad animal y pérdida de la sensibilidad al dolor.

Principal Andrew, ya bajo el control de Gladys, es descrito con los “ojos saltones y los dientes al descubierto”, atacando y “mordiéndolo como un animal”. Además, de su cuerpo instrumentalizado puede expulsar sustancias corruptas, como cuando abre la boca y “bilis negra brota como un grifo” sobre el rostro de su esposa Ginny ahora convertida en una de las primeras víctimas de la mecánica instrumental ²³. Este estado recuerda el retorno al *il* y a (*el “hay”*), *el murmullo anónimo del ser donde la identidad, el sujeto, se desvanece* (Levinas, 2006, pp. 19–20) ²⁴. Esta anulación del sujeto es tan completa que, incluso herido, el oficial Paul “no muestra signos de dolor” ²⁵ cuando su piel es arrancada. El dolor, que debería

ser el punto extremo de la “paciencia” y el “dominio de sí” (Levinas, 2006, p. 252), se pierde en la insensibilidad del objeto. En este proceso destaca la formación de la masa donde la instrumentalización alcanza su nivel colectivo cuando los individuos dejan de actuar como personas para fundirse en una fuerza de asalto unánime.

Los niños son descritos “explotando fuera del sótano como un único organismo” ²⁶, moviéndose con la fuerza de un “tren de carga” para derribar obstáculos ²⁷. Al final, actúan como una “manada de lobos rabiosos” ²⁸ que despedaza a Gladys con una “ferocidad de nivel 10” ²⁹, actuando no como sujetos éticos, sino como un engranaje ejecutor.

Para Levinas, esta es la culminación de la tiranía: una “sociedad sin lenguaje” donde la multiplicidad se funde en un “Nosotros” impersonal que ignora el rostro del Otro (Levinas, 2006, p. 275) ³⁰. Finalmente, el vacío del sujeto tras el uso: Una vez que el cuerpo ha servido como arma, el sujeto soberano no regresa, dejando solo un organismo vacío.

La película concluye con la imagen de Matthew, quien, tras ser rescatado, tiene los ojos “abiertos pero vacantes. Vacíos” ³¹, simbolizando que la identidad del niño ha sido eliminada por el proceso de instrumentalización. En términos levinasianos, Matthew ha perdido la “epifanía del rostro”. Un rostro con ojos “vacantes” es un rostro que ya no significa nada por sí mismo, una “máscara mortuoria” (Levinas, 2006, p. 272) que atestigua que el ser ha sido absorbido definitivamente por la totalidad, perdiendo su capacidad de ser “infinito” a través del discurso y la responsabilidad.

Responsabilidad y el rostro del Otro: un análisis levinasiano del cuidado

En la película *Weapons*, el encuentro fundamental con el Otro se produce cuando la profesora Justine Gandy se topa con Alex Lilly, descrito como “el único niño en una clase de dieciocho que vino a la escuela ese día” ³². Para Levinas, la vulnerabilidad del Otro constituye un mandato que precede a cualquier sistema legal o social, algo que se manifiesta en la obsesión de Justine por proteger a Alex tras verlo en sueños con “una expresión de puro horror” ³³. Al respecto, como ya se apuntó, el filósofo señala que “el rostro en cuanto rostro es la desnudez —y el desnudamiento— «del pobre, de la viuda, del huérfano, del extranjero», y su expresión indica el «no matarás»” (Levinas, 2006, p. 9). La responsabilidad que Justine asume es absoluta y no admite excusas profesionales, lo que la lleva a confrontar al director

Andrew diciendo: “Considero el bienestar de un niño más importante que sus órdenes de marcha”³⁴.

Según la filosofía levinasiana, la ética es la “filosofía primera”, porque el cuestionamiento de nuestra propia libertad por parte del Otro es lo que realmente nos constituye como sujetos responsables; en sus palabras: “un cuestionamiento del Mismo –que no puede hacerse en la espontaneidad egoísta del Mismo– se efectúa por el Otro. A este cuestionamiento de mi espontaneidad por la presencia del Otro, se llama ética” (Levinas, 2006, p. 67).

La película muestra también una degradación de lo que Levinas llama la morada, ese espacio de intimidad y recogimiento que permite al ser separado existir en el mundo. Levinas define esta estructura indicando que “el ‘en lo de sí’ no es un continente, sino un lugar donde yo puedo, donde, dependiendo de una realidad que es otra, soy a pesar de esta dependencia, o gracias a ella, libre” (Levinas, 2006, p. 61). La casa de Alex pierde su calidez hospitalaria para convertirse en un lugar de abandono y ocultamiento, con un “césped [que] no ha sido cortado”³⁵ y “periódicos pegados sobre el cristal”³⁶. Dentro, los padres son reducidos a objetos inánimes que “no se han movido ni una pulgada”³⁷. Esta es la esencia de la violencia para Levinas: forzar a las personas a desempeñar papeles en los que ya no se encuentran, convirtiendo la vida en un fenómeno mudo. Para Levinas, como ya se apuntó, “la violencia no consiste tanto en herir y aniquilar como en interrumpir la continuidad de las personas, en hacerles desempeñar papeles en los que ya no se encuentran, en hacerles traicionar, no sólo compromisos, sino su propia sustancia” (Levinas, 2006, p. 48).



Weapons | Zach Cregger | 2025

El personaje de Gladys encarna la fuerza de la totalización, que busca anular la alteridad del Otro para convertirlo en un instrumento de su propia voluntad.

Utilizando “un pequeño palo envuelto en cabello humano”³⁸, ella destruye la soberanía de los padres de Alex, obligándolos a “clavarse tenedores en la cara, fuerte y repetidamente”³⁹. La tragedia concluye con la pérdida total de la expresión ética en el rostro; cuando Archer rescata a su hijo Matthew, el niño ya no lo mira como un interlocutor, pues “sus ojos están abiertos, pero están vacantes. Vacíos”⁴⁰. La película ofrece además una descripción muy precisa de los padres de Alex en su estado de trance: “Se sientan erguidos, con los ojos muy abiertos, pero sin enfocar nada”⁴¹. Otra frase que refuerza la idea de vacío absoluto ocurre al final de la historia, cuando Alex intenta encontrar algún rastro de sus padres en sus rostros: “Miran fijamente la pared de manera ausente”⁴².

Para Levinas, cuando la mirada es ausente, se rompe la relación de sociedad y de lenguaje. Esto se debe a que “el rostro habla. La manifestación del rostro es ya discurso. El que se manifiesta, según la palabra de Platón, se socorre a sí mismo. Deshace en todo momento la forma que ofrece” (Levinas, 2006, p. 89). Al no mirar a un interlocutor, el sujeto pierde su unicidad y su capacidad de ser un “yo” que responde ante el otro, quedando atrapado en una interioridad cerrada y sorda que ya no proyecta ninguna significación hacia el mundo. En este estado, los personajes dejan de ser maestros que enseñan su propia realidad y se convierten en objetos que simplemente ocupan un espacio físico.

El mecanismo del chivo expiatorio y la respuesta comunitaria

René Girard plantea que la violencia colectiva tiene una tendencia estructural a canalizarse hacia un único individuo o grupo, el denominado chivo expiatorio, con el objetivo de restaurar la cohesión social y mitigar tensiones internas. Este fenómeno ocurre porque “la violencia... busca y encuentra siempre una víctima propiciatoria” (Girard, 2005, p. 2)⁴³. Este mecanismo no implica justicia ni resolución real de conflictos, sino la proyección de culpa y miedo hacia un Otro, quien es cargado simbólicamente con todos los males de la comunidad. La víctima elegida encarna la responsabilidad de los conflictos colectivos, mientras el resto de la sociedad obtiene una aparente unidad y paz temporal, aunque ilusoria. En *Weapons*, la figura de Justine Gandy cumple inicialmente este rol antes de ser transferido a la tía-bruja. Durante la reunión escolar, Archer verbaliza la sospecha colectiva que busca un culpable único: “¡Quiero saber qué

pasó en esa aula! ¿Por qué solo su aula? ¿Por qué solo la de ella?”⁴⁴. La comunidad proyecta sobre ella el miedo por la desintegración de los vínculos sociales y por la violencia que se reproduce dentro de la comunidad. Este proceso refleja con claridad la dinámica que Girard describe: la exclusión y el sacrificio de un sujeto sirven como estrategias de recomposición simbólica. Como señala el filósofo, antropólogo e historiador, “el sacrificio sirve para proteger a la comunidad entera de su propia violencia” (Girard, 2005, p. 8)⁴⁵.

El film evidencia que el mecanismo del chivo expiatorio opera de manera automática en contextos de amenaza, activando procesos de estigmatización. Un padre confronta a la maestra con una acusación binaria que no admite inocencia: “¡O eres negligente o eres cómplice!”⁴⁶. Los habitantes de Maybrook, incapaces de asumir responsabilidades compartidas, dirigen la agresión hacia un Otro que debe ser eliminado. Esto se debe a que, en una crisis de este tipo, “cada persona se prepara para la probable agresión de sus vecinos” (Girard, 2005, p. 86)⁴⁷. Bajo presión, la comunidad prefiere externalizar la violencia en lugar de confrontarla de manera ética.

Además, el análisis del chivo expiatorio se relaciona con la desubjetivación de los individuos. Justine comprende que ha dejado de ser una persona para convertirse en un fetiche del odio comunitario, confesando a Paul: “Todos piensan que soy una bruja”⁴⁸. La maestra asume la carga de la proyección colectiva al exclamar: “¡Créanme, el mensaje es fuerte y claro! ¡Yo soy el problema!”⁴⁹. La bruja (Gladys) se convierte finalmente en el objeto definitivo de castigo, permitiendo que la comunidad participe indirectamente en la agresión a través de la exclusión y el silencio. Desde una perspectiva psico-social, este mecanismo revela la fragilidad de los vínculos. La cohesión obtenida mediante la proyección de culpa es temporal, pues se basa en la negación de responsabilidad. La película expone cómo el miedo colectivo activa dinámicas que convierten a la comunidad en un espacio de tensión constante. Al final, la violencia se vuelve unánime contra la figura de Gladys. Como advierte René Girard, es necesario reconocer que “los efectos del chivo expiatorio están más profundamente arraigados en la condición humana de lo que estamos dispuestos a admitir” (Girard, 2005, p. 101)⁵⁰. A partir de este planteamiento, la visión del film permite sospechar la existencia de una tendencia profundamente inhumana a concentrar la responsabilidad colectiva en una única figura, convertida en chivo expiatorio. Surge entonces la pregunta de si Gladys, antes que victimaria, no fue también víctima, y

qué experiencias atravesó a lo largo de su vida para llegar a ocupar el lugar de víctima propiciatoria. En este sentido, su posible recurso a la manipulación —a través de conjuros, compulsión y obsesión— podría interpretarse como una estrategia defensiva, aunque a la vez implique procesos eficaces de disolución del sujeto sacrificial, en la medida en que la violencia colectiva borra su singularidad y lo reduce a pura función expiatoria. Ocurre, sin embargo, en efecto, que la disolución del sujeto no se limita a la figura de Gladys, sino que se extiende al conjunto de los personajes implicados en la dinámica de violencia. Acontece que varios personajes sucumben a la manipulación de Gladys experimentando también una disolución de su subjetividad y convirtiéndose en auténticos organismos-arma que pierden autonomía y adoptan posturas físicas innaturales. Entre ellos, los padres de Alex, Jim y su esposa, cuando permanecen en un estado de trance tras la intervención de Gladys con un “pequeño palo envuelto en cabello humano”, realizando actos de autolesión como “apuñalarse en la cara, fuerte y repetidamente” sin consciencia de sus actos; el director Andrew, vinculado a un fetiche de palos y sangre mediante un mechón de su esposa Ginny, el cual entra en un estado de posesión en el que “envuelve sus manos alrededor de la garganta de ella [Ginny]”, asesinandola y persiguiendo, después, a Justine con el “ángulo característico”, evidenciando la anulación total de su voluntad; los 17 niños, incluyendo a Matthew, son transformados mediante rituales a las 2:17 AM en un organismo colectivo, adoptando una “postura curiosa” y permaneciendo “perfectamente quietos” en el sótano de Alex; el oficial Paul, tras ser poseído, presenta rostro “rojo y retorcido”, ojos saltones y brazos en el ángulo de posesión, atacando con “rabia de animal”; Anthony, el hombre sin hogar, adopta un rostro “retorcido de esa manera familiar” y se lanza violentamente sobre Archer; y finalmente, Archer Graff pierde el juicio tras lo cual Gladys “le unta sangre en la cara”, mostrando una mirada “letal y vacante” y actuando bajo la supervisión de Gladys. En todos los casos, la identidad y la voluntad de los personajes quedan subordinadas a la influencia de Gladys, ilustrando cómo la violencia ejercida por un agente singular puede producir una desubjetivación múltiple y sistemática, transformando cuerpos y mentes en instrumentos de control y agresión. Finalmente, la disolución del sujeto alcanza a la propia Gladys, tanto en su eventual recurso a prácticas de manipulación como en su constitución como víctima propiciatoria, donde su singularidad queda disuelta en la función que le asigna la violencia colectiva⁵¹.

Weapons ofrece un ejemplo claro de la teoría de Girard: la violencia se reproduce mediante estructuras simbólicas de proyección. Al final, el acto de destrucción colectiva busca restaurar un orden perdido, pues “el propósito del sacrificio es restaurar la armonía en la comunidad” (Girard, 2005, p. 8)⁵². La bruja, como chivo expiatorio final, encarna tanto la culpa colectiva como la instrumentalización de la subjetividad, revelando la fragilidad de la ética comunitaria frente a la violencia internalizada. Tal debilidad no solo se observa durante el proceso de manipulación donde los personajes sufren la pérdida de autonomía y desubjetivación, sino que, tras la acción de Gladys, la comunidad en su conjunto queda marcada. Incluso después de que los individuos intenten reaccionar o tomar represalias contra Gladys, las secuelas de la violencia persisten: los vínculos sociales permanecen fragmentados, la confianza se erosiona y la memoria de los actos de control y miedo continúa condicionando la vida colectiva. La dinámica evidencia que la violencia ejercida por un agente singular no se agota en la víctima directa, sino que se propaga, dejando una marca duradera en la estructura social y en la subjetividad de todos los miembros, perpetuando un ciclo de desubjetivación y control incluso cuando se intenta restablecer cierto equilibrio. De ello se desprende que, aunque, como señala Girard, la dinámica del chivo expiatorio esté profundamente arraigada en la condición humana, ésta, no constituye un camino adecuado para resolver los conflictos de violencia. Como se observa en *Weapons* (2025), la concentración de la agresión en un único sujeto no solo perpetúa el sufrimiento de la víctima directa, sino que también genera secuelas duraderas en la comunidad. Esto incluye la desaparición de los escolares y la transformación de algunos hombres en violentos homicidas, lo que fragmenta los vínculos sociales y mantiene la desubjetivación de los individuos. Así, se manifiesta que la violencia colectiva dirigida hacia un chivo expiatorio produce más problemas de los que pretende resolver, dejando marcas profundas tanto en los sujetos afectados como en la estructura social en general. De hecho, respecto a la precariedad de las soluciones basadas en el chivo expiatorio, Girard reconoce que si bien, “a veces, todos los remedios, tanto los duros como los suaves, parecen eficaces; en otras ocasiones, cada medida parece intensificar la fiebre que intenta disminuir” (Girard, 2005, pp. 31–32)⁵³. El chivo expiatorio funciona, por tanto, como un fundamento oculto de la civilización, aunque genera simultáneamente una incivilización: una

paz precaria basada en la transferencia de la culpa hacia una víctima cuya muerte restablecería el orden simbólico. Sin embargo, este mecanismo condena a la sociedad a repetir el rito para sobrevivir, perpetuando ciclos de crisis y dejando huellas profundas tanto en los individuos como en las estructuras sociales.

Ética de la fragilidad: los límites difusos entre víctima y victimario mediante el encubrimiento totalizante de la asimetría ética

En *Weapons* (2025), la fragilidad humana no se limita a una condición de vulnerabilidad física, sino que constituye el espacio donde se desdibuja la frontera entre quien sufre la violencia y quien la ejerce. Bajo la influencia de Gladys, los personajes experimentan una deshumanización, un proceso que los transforma en meros instrumentos de poder y control. Emmanuel Levinas describe esta forma de alienación señalando que “la violencia es corrupción: seducción y amenaza en la que la voluntad se traiciona... admite que la obliguen y que la esclavicen como voluntad” (Levinas, 2006, p. 242), evidenciando cómo la coerción y la manipulación erosionan la autonomía ética y moral del individuo. Esta interrupción deshumanizante se manifiesta claramente en los personajes que habitan el límite difuso entre víctima y victimario: Alex, víctima central de la tiranía de su tía, se ve obligado a replicar la violencia de su agresora, mordiendo a sí mismo y usando su propia sangre en un ritual de ruptura para liberar a sus padres; el oficial Paul, inicialmente protector, tras ser herido accidentalmente se convierte en victimario al golpear brutalmente a Anthony y, finalmente, poseído, ataca a Justine con “rabia de animal”; el director Andrew, hombre “gentil” al inicio, sucumbe al ritual de Gladys y se transforma en un victimario rábido que asesina a su esposa y persigue a Justine cubierto de bilis negra; Archer Graff, padre desesperado por la pérdida de su hijo, tras ser marcado con sangre se convierte en un agresor con mirada “letal y vacante” intentando asesinar a Justine; Justine Gandy, chivo expiatorio de la comunidad, víctima de exclusión y odio colectivo, se ve forzada a actuar como victimaria, matando a Paul y Anthony para sobrevivir; y los 17 niños, incluido Matthew, víctimas de desaparición forzada, pierden su individualidad para convertirse en una masa agresora unánime, actuando finalmente como un “único organismo” y una “manada de lobos” para desmembrar brutalmente a Gladys. La víctima, como se

muestra, se vuelve verdugo cuando pierde su “rostro”, es decir, su capacidad de expresión ética.



Weapons | Zach Cregger | 2025

Según Levinas, el yo es una “identidad por excelencia, la obra original de la identificación” (Levinas, 2006, p. 60), pero esta identidad se pulveriza cuando el sujeto es reducido a un organismo vacío. La película describe este estado terminal en los padres de Alex: “Se sientan erguidos, con los ojos muy abiertos, pero sin enfocar nada”⁵⁴. La fragilidad humana se manifiesta en su capacidad de ser “poseída” o instrumentalizada.

Levinas sostiene que el yo se constituye en la felicidad del gozo (Levinas, 2006, p. 132), pero cuando el miedo al mañana y la violencia extrema invaden esta morada, el sujeto regresa al anonimato del *il y a*. Los niños del pueblo, víctimas del ritual de Gladys, pierden su individualidad para convertirse en una masa agresora: “La estampida de niños sale disparada de cada orificio de la casa, explotando a través de puertas y ventanas”⁵⁵. En este punto, la distinción ética desaparece; la víctima es ahora el agente de una violencia en la que el objetivo es “levantado del suelo por sus tirones colectivos como una mujer siendo descuartizada”⁵⁶.

Para Levinas, el límite entre estos roles debería ser el reconocimiento del Rostro, que porta el mandato “no matarás” (Levinas, 2006, p. 9). Sin embargo, bajo la tiranía de la totalidad que Gladys impone, el rostro se vacía de significación y deviene inexpresivo, sustraído a su potencia ética originaria. La epifanía del rostro del Otro queda así neutralizada, reducida a una presencia sin apelación ni mandato. Al final del relato, la tragedia de la fragilidad ética alcanza su punto culminante cuando los padres de Alex, incluso tras el cese de la violencia física, “miran absortos a la pared detrás de él”⁵⁷. En ese gesto, ya no hay encuentro ni interpelación, sino la evidencia de una subjetividad capturada por la inercia de lo

mismo: el Otro ha dejado de comparecer como rostro para devenir pura superficie, y la relación ética queda abolida en una mirada que, aun abierta, ya no ve. La ética de la fragilidad pone de manifiesto que, bajo la irrupción de una violencia totalizadora, el ser humano se ve expuesto a la tentación de abdicar de su condición de presencia para replegarse en la inercia de lo meramente dado. La ruptura del “cara a cara” –acontecimiento originario de la significación ética– no sólo suspende la epifanía del rostro del Otro, sino que desactiva la asimetría⁵⁸ que funda la responsabilidad infinita, transformando al prójimo en una figura sin rostro, disponible para su inscripción en el orden de lo mismo. En este eclipse de la alteridad, el hombre deja de ser maestro –aquel que, en su desnudez, enseña sin mediación– para devenir resto, huella debilitada en la economía de los sobrevivientes. La voz propia se disuelve entonces en un decir neutralizado, capturado por la clausura de un relato que objetiva y fija. Así, bajo el imperio de la totalidad, los seres comparecen únicamente como formas ya sedimentadas, “ya plásticas, de la epopeya” (Levinas, 2006, p. 48), donde la vida es traicionada al ser reducida a figura, y la alteridad, desposeída de su infinita exigencia, queda subordinada a la lógica de la representación. En *Weapons*, la violencia y la instrumentalización de los personajes producen una supresión fenomenológica de la asimetría ética, dando la impresión de simetría entre víctima y victimario. No obstante, desde la perspectiva levinasiana, la asimetría no se rompe ni ontológica ni éticamente, ya que el rostro del Otro sigue constituyendo una exigencia moral irreductible.

Lectura psicoanalítica

Lo siniestro en *Weapons*: cuando el cuerpo familiar deviene perturbador

El concepto de lo ominoso (*unheimlich*), según Sigmund Freud, no se refiere a lo meramente aterrador, sino, como ya se apuntó, a “aquella variedad de lo terrorífico que se remonta a lo consabido de antiguo, a lo familiar desde hace largo tiempo” (Freud, 2007a, p. 220). Desde esta perspectiva, lo siniestro en *Weapons* (2025) se manifiesta cuando el entorno doméstico y los vínculos biológicos, que deberían ofrecer seguridad, pierden su cualidad de refugio y se transforman en algo ajeno y amenazante, siguiendo la definición freudiana de lo ominoso como aquello que, debiendo permanecer oculto, sale a la luz.

A lo largo de *Weapons* (2025), lo ominoso se manifiesta de múltiples formas, articulándose a través de la desposesión del hogar, la pérdida de identidad y la presencia parasitaria que corroee los vínculos familiares. Los padres de Alex representan el ejemplo más extremo de esta perturbación: lo familiar se transmuta en terror cuando las figuras protectoras del núcleo doméstico se convierten en autómatas vacíos. Sentados en el sofá de manera antinatural –“se sientan erguidos, con los ojos muy abiertos, pero sin enfocar nada”–, su imagen se vuelve inquietante; sus ropas sucias, piel grasienta y ojos amarillos apagados contrastan con la respiración aún presente, generando una sensación de amenaza latente. La acción cotidiana de comer se transforma en una ceremonia siniestra bajo el control de Gladys, quien induce a los padres a “clavar tenedores en sus propias mejillas, fuerte y repetidamente”, dejando “surcos de sangre que se aferran a sus manos”.

Este desplazamiento de lo familiar hacia lo terrorífico ilustra la concepción freudiana de lo *unheimlich*, donde lo conocido se revela extrañamente perturbador, y el hogar, tradicionalmente seguro, se convierte en un espacio de despersonalización y horror. De manera paralela, los diecisiete niños del pueblo encarnan lo siniestro a través de la transformación del individuo en masa autómatas. Su desplazamiento colectivo, caracterizado por “cuerpo erguido, brazos extendidos en una V hacia abajo como alguien que carga bolsas pesadas”, remite a una pérdida de agencia y a la desarticulación del yo. Esta despersonalización alcanza su punto culminante en Matthew, cuyos “ojos abiertos pero vacantes. Vacíos” evidencian que el rostro ha dejado de funcionar como interpelación ética, convirtiéndose en mero objeto sin capacidad de respuesta moral. El efecto combinado de la repetición automática y la ausencia de conciencia individual refuerza la sensación de desposesión y amenaza, manifestando un terror que no depende de la violencia explícita sino de la deformación de lo cotidiano. Por su parte, Archer Graff enfrenta lo ominoso a través del doble y la fractura de la identidad. Una secuencia onírica lo muestra a “sí mismo dormido en la cama”, proyectando la vulnerabilidad de su yo frente a la invasión externa, mientras su cuerpo, controlado por la violencia de Gladys, se presenta ante Justine con mirada “letal y vacante” durante el intento de estrangulamiento. La duplicidad y la traición de sus impulsos paternos evidencian que lo siniestro no solo reside en los demás, sino también en la incapacidad del propio sujeto para reconocerse como agente autónomo.

A ello se suma la bruja Gladys, la cual se erige como la encarnación del siniestro parasitario dentro del entorno familiar. Su vitalidad contrasta con la decrepitud de quienes la rodean –“su rostro tiene color. Sus ojos tienen un brillo”–, y su apariencia de “pájaro real”, con “maquillaje colorido, pelo rojo encrespado y joyería ostentosa”, refuerza la estética perturbadora de dominio y control. La imposición de silencio y obediencia –“No se habla hoy. Buen chico”– subraya su capacidad para corromper los lazos afectivos, transformar la rutina en ritual de terror y mantener a la comunidad bajo su hegemonía sin necesidad de violencia explícita. Como se puede ver, en *Weapons* se despliega lo ominoso a través de una serie de configuraciones que combinan desposesión, despersonalización y parasitismo. Lo familiar se convierte en perturbador, el yo se fractura y el Otro se vuelve fuente de amenaza constante, produciendo una experiencia estética que refleja la tensión entre la vida cotidiana y el horror latente que subyace en la estructura familiar y social.



Weapons | Zach Cregger | 2025

La transmisión del trauma colectivo: más allá del horror folclórico

En *Weapons*, lo siniestro no se limita a un bosque lejano, sino que se encuentra en el corazón de la estructura suburbana. La obra muestra cómo el trauma se desplaza desde el ámbito clínico individual hacia una dimensión simbólica y arquetípica, fracturando a toda la comunidad de Maybrook. Este fenómeno se manifiesta a través de la interacción de múltiples capas psicológicas y culturales, evidenciando cómo la violencia y el horror pueden permear la vida cotidiana, afectando tanto a individuos como a colectivos, y transformando el orden social en una experiencia de caos y desposesión.

La base clínica freudiana: desbordamiento y repetición

Desde la perspectiva freudiana, el trauma surge cuando un acontecimiento excede la capacidad del aparato psíquico para procesarlo, dando lugar a una neurosis traumática. En *Weapons*, este desbordamiento se evidencia de manera explícita en la reacción catatónica de los padres de Alex, quienes “se sientan erguidos, con los ojos muy abiertos, pero sin enfocar nada”. Su inercia corporal simboliza la imposibilidad del psiquismo de integrar una experiencia que supera la comprensión racional, un vacío que se confirma al final del relato cuando, a pesar de estar físicamente a salvo, los padres simplemente “miran absortos a la pared detrás de él”. Este desbordamiento psíquico se manifiesta también en la vacuidad de Matthew y de los niños rescatados, quienes, tras el estallido de violencia, quedan en un estado de desubjetivación total; aunque Matthew es recuperado por su padre, “sus ojos están abiertos, pero están vacantes. Vacíos”, lo que evidencia el colapso del aparato psíquico ante la intensidad de la experiencia. De modo similar, Alex presenta desde el inicio un estado de saturación psíquica, pues cuando Justine lo encuentra en el aula no parece ni siniestro ni inocente, sino “simplemente en blanco”, y su incapacidad para ofrecer una narrativa ante los interrogatorios indica que el acontecimiento ha quedado fuera de toda elaboración simbólica. A su vez, la parálisis reactiva de Justine Gandy expresa este mismo desbordamiento en el plano corporal y emocional, ya que el estrés acumulado se inscribe en su cuerpo mientras permanece con la mandíbula apretada y la mirada fija en su regazo, y posteriormente, tras la agresión sufrida, queda en un “estado de shock”, incapaz de reaccionar. Este colapso se extiende incluso a la degradación física de los padres de Alex, cuya pérdida de funciones básicas se manifiesta en signos como “sus mandíbulas están flojas, la baba rezuma de sus bocas abiertas”, con ojos “amarillos y apagados” y piel grasienta, mostrando que el psiquismo ya no logra sostener la integridad del cuerpo. Además, a nivel colectivo, el pueblo de Maybrook experimenta un colapso del sentido, evidenciado en el encubrimiento por parte de las autoridades y en la imposibilidad de responder a la pregunta fundamental “¿por qué?”, lo que revela que el trauma no solo afecta a los individuos, sino que rompe el tejido de significación comunitario, interrumpiendo la continuidad de las personas y dejándolas convertidas en residuos de una historia que ya no pueden comprender ni narrar.

Weapons también presenta ejemplos significativos de compulsión a la repetición, donde los personajes quedan atrapados en ciclos de comportamiento mecánicos o ritualistas que intentan, sin éxito, procesar el horror que los rodea: se observa, en primer lugar, en la agresión rítmica de los padres de Alex, el ejemplo más violento de repetición física, cuando Gladys utiliza un fetiche para obligarlos a autolesionarse en una acción mecánica –“thwack thwack thwack thwack... una y otra vez clavan el tenedor en sus mejillas”⁵⁹–, donde la reiteración del daño actúa como manifestación externa de un trauma no simbolizable; en segundo lugar, en la hipervigilancia paranoica de Justine, quien reproduce compulsivamente actos de comprobación en su hogar –cierra el cerrojo, mira por las cortinas, espera y, ante cualquier ruido, reinicia la secuencia: “mira a través de la mirilla... se mueve hacia la ventana... deja ir la cortina... [ante un ruido] se da la vuelta bruscamente”⁶⁰– como intento fallido de restaurar una seguridad ya desbordada; asimismo, en la rutina ritualizada de Alex, cuyo trauma se traduce en una repetición monótona de acciones cotidianas presentadas como un bucle –“bus: viaja a la escuela. Tienda: compra víveres. Patio delantero: los lleva a casa. Sala: alimenta a sus padres”⁶¹– que le permite sostener una apariencia de normalidad en una realidad fracturada; y, finalmente, en la dimensión colectiva de la repetición, visible en la uniformidad de la “postura curiosa” de los diecisiete niños, quienes huyen reproduciendo exactamente el mismo patrón corporal –“cada niño corre por el jardín con la misma postura curiosa... los brazos extendidos en una V hacia abajo”⁶²–, evidenciando una desposesión radical de la voluntad en la que el sujeto deja de ser dueño de sus movimientos.

Un caso muy interesante de la compulsión a la repetición, se manifiesta en Archer Graff. El cual realiza un intento desesperado por dominar el trauma mediante la técnica y la geometría: por un lado, revive obsesivamente la desaparición de su hijo a través de la tecnología –“Archer pausa la grabación y mira a la oscuridad. La regresa... y mira a su hijo correr una vez más”⁶³–; por otro, esta necesidad de repetición se desplaza hacia una reconstrucción geométrica del evento, al contar los paneles de cemento donde otros niños desaparecieron, utilizar un láser para trazar trayectorias y “entintar una línea desde su casa hasta la torre y extenderla... dibujando un gran círculo” sobre el mapa. Ambos gestos mecánicos –el rebobinado de la cinta y el trazado de líneas– reflejan en cierto sentido el fracaso del psiquismo para canalizar una energía que no puede ser simbolizada.

da, reforzando la naturaleza estructuralmente repetitiva del trauma, pero, al mismo tiempo, muestra el esfuerzo de Archer por convertir el azar del horror en una coordenada matemática, de tal forma que mientras la repetición, en un principio, solo confirma que el objeto perdido (su hijo Matthew) permanece radicalmente fuera del alcance de sus reglas, cálculos y pantallas, paulatinamente se observa un desplazamiento desde la compulsión a la repetición hacia el trabajo de elaboración donde el sujeto puede “recuperar el dominio ‘*Bewältigung*’⁶⁴ sobre el estímulo por medio de un desarrollo de angustia cuya omisión causó la neurosis traumática” (Freud, 2007b, p. 31). En efecto, la compulsión a la repetición de Archer Graff es precisamente el motor que le permite localizar el origen del horror, aunque la resolución del enigma sea trágica y no devuelva la normalidad a las víctimas. Su obsesión transforma el trauma en una investigación geométrica y técnica que eventualmente rinde frutos.

El proceso de descubrimiento de Archer se desarrolla en tres etapas fundamentales. Primero, el análisis obsesivo de la evidencia: Archer no se limita a sufrir la pérdida, sino que intenta dominarla mediante la tecnología y un escrutinio minucioso. Pasa horas en su cocina revisando los videos de su cámara Ring, reproduciendo las imágenes una y otra vez para observar cómo su hijo Matthew desaparece en la oscuridad a las 2:17 a.m. Esta repetición mecánica le permite identificar una trayectoria física específica, notando que Matthew corre directamente hacia una torre de radio visible desde su casa. La segunda etapa consiste en la reconstrucción geométrica: su compulsión lo lleva a buscar patrones en otras víctimas, tratando el trauma como un problema matemático. Visita a otros padres, como Gary y Erica, para examinar sus grabaciones de seguridad, y en la casa de ellos cuenta los paneles de cemento del suelo para determinar el ángulo exacto en que Bailey, otra niña, salió de su propiedad. Utiliza reglas, un láser y un mapa para trazar líneas de trayectoria desde distintos hogares y descubre que todas convergen en un punto específico de la ciudad. Finalmente, en el hospital, Archer muestra su mapa a Justine Gandy, identificando un círculo donde las trayectorias se interceptan; es Justine quien completa el enigma al reconocer que la casa ubicada en el centro exacto corresponde a la vivienda de Alex Lilly. Gracias a esta deducción basada en la repetición obsesiva de Archer, ambos se dirigen a la casa, donde finalmente encuentran a los niños ocultos en el sótano. No obstante, también aparece un límite a esta resolución: aunque Archer logra rescatar a Matthew

y cargarlo en brazos, el niño se encuentra aniquilado en la subjetividad, con “los ojos abiertos pero vacíos”. De este modo, Archer consigue canalizar su compulsión a la repetición hacia un proceso de elaboración apoyado en metodología de investigación, y logrando precisar la ubicación de los niños, responde a la pregunta ¿dónde? Sin embargo, el “porqué” de la violencia totalizadora de Gladys deja a su hijo convertido en una obra inerte, confirmando que la recuperación física no siempre equivale a la sanación del trauma.

Desde esta perspectiva, la resolución de la violencia física no garantiza la restauración psíquica, mostrando un proceso traumático que deja secuelas profundas y duraderas. Aunque Archer Graff logra rescatar a los niños, el estado terminal de Matthew evidencia que la sanación real no ocurre; sus ojos permanecen abiertos pero vacíos, mostrando un residuo inerte de la identidad previa. El intento de Archer de transformar la compulsión a la repetición en un trabajo de elaboración mediante la reconstrucción geométrica de los eventos solo permite localizar a los niños, sin procesar el horror ni integrar la experiencia traumática, revelando la imposibilidad del psiquismo de asimilar plenamente lo que excede la comprensión racional. La liberación de Alex no implica tanto una catarsis como más bien una inmolación de su inocencia, al participar en la violencia que pretende evitar, lo que evidencia que la supervivencia, en este caso, ha exigido corromper la ética de la propia subjetividad.

Asimismo, la película muestra la permanencia de una cicatriz narcisista colectiva, donde los padres de Alex, incluso tras el cese de la violencia, miran absortos a la pared detrás de él, revelando una ruptura definitiva del vínculo ético y del rostro, y transformando al sujeto en una forma inerte dentro de la narrativa de los sobrevivientes. *Weapons* parece expresar, con todo, que, ante el trauma colectivo, la sanación no aparece como retorno a la normalidad, sino como existencia en un estado de vacuidad y deshumanización, donde la herida psíquica tiende a persistir como presencia física heredada que vacía el rostro de las futuras generaciones. La internalización intergeneracional del trauma también se articula a través del silencio y el ocultamiento, elementos que Freud relaciona con lo ominoso. Maddie narra que la policía, por vergüenza, “encubrió todo”⁶⁵. Sin embargo, el trauma “se cuenta” en los susurros de los niños y en la “postura curiosa” (*curious posture*) compartida por las víctimas, una coreografía del horror que se repite idéntica en diecisiete hogares distintos. En este sentido, el trauma colecti-

vo no es solo un recuerdo, sino una presencia física heredada que se consolida en la mirada de Matthew, un niño rescatado cuyo interior ha sido evacuado, dejando sus ojos “vacantes. Vacíos”. Esta imagen final confirma que la transmisión del trauma colectivo ha sido completa: el horror ya no es un evento externo, sino la nueva constitución –vacía y aniquiladora de la subjetividad– como efecto traumático heredado en la descendencia.

La perspectiva lacaniana: la irrupción de lo Real

Para Jacques Lacan, existe una “diferencia conceptual entre ‘la realidad’ y ‘lo real’”. Mientras que “la realidad” es el mundo construido a través del lenguaje y los símbolos, “lo Real” es aquello que “irrumpe fuera del orden de la simbolización” y que, al no poder ser nombrado, se manifiesta como trauma o como vacío.

En *Weapons*, esta irrupción de lo Real no se limita a experiencias individuales, sino que se prolonga y amplifica en una dinámica de transmisión del trauma colectivo, evidenciando la incapacidad de la comunidad de Maybrook para integrar simbólicamente un horror que desborda el lenguaje.

En primer lugar, se observa “el fracaso del sentido ante el horror”, que actúa como motor del trauma colectivo. Lo Real aparece como aquello que escapa a la lógica del discurso cotidiano. Archer Graff lo expresa al afirmar: “Veo algo que no tiene ningún sentido en absoluto”⁶⁶. Este desconcierto se condensa en la pregunta sin respuesta: “la gran pregunta que nadie podía responder era «¿por qué?»”⁶⁷. Esta ausencia de “por qué” constituye la marca de lo Real: al no haber explicación posible, el trauma no puede ser elaborado ni “metabolizado”, y se transmite como una angustia pura que infecta todo el tejido social⁶⁸.

En segundo lugar, emerge “la alucinación como retorno de lo Real”, ahora ligada a su dimensión colectiva. Según la teoría lacaniana, “lo que es cercenado de la simbolización primordial... aparece en lo real”. La visión del “rifle de asalto AR-15 gigantesco, del tamaño de un yate”⁶⁹ no es solo una experiencia individual, sino la materialización alucinada de una violencia social no simbolizada. Este elemento funciona como condensación del trauma colectivo: aquello que la comunidad no puede decir irrumpe como imagen dominante que organiza el miedo compartido.

En tercer lugar, se produce “la transmisión a través de la imagen (lo Imaginario)”. Ante el encubrimiento –la

policía “encubrió todo”⁷⁰– el trauma no circula mediante el relato, sino mediante la repetición visual y corporal. Los diecisiete niños adoptan una “postura curiosa”. Esta coreografía actúa como un significante que se transmite de cuerpo en cuerpo sin pasar por la palabra, constituyendo una forma de “identificación espectacular” con lo Real que los ha capturado.

En cuarto lugar, aparece “la deshumanización (el sujeto como cosa)” junto con el mecanismo del chivo expiatorio como intento fallido de simbolización. La comunidad intenta nombrar lo innombrable para detener la propagación del horror. Al designar a Justine como “W-I-T-C-H” (bruja) y convertirla en un “*pararrayos*” (“*lightning rod*”), busca fijar un sentido que contenga la angustia. Sin embargo, este gesto no produce reconocimiento simbólico, sino que opera como “coartada del narcisismo”, desplazando el trauma sin resolverlo y perpetuando la violencia. En paralelo, figuras como el director Andrew, transformado en un “misil buscador de calor bloqueado en ti”⁷¹, encarnan la reducción del sujeto a pura fuerza ciega. Asimismo, se manifiesta “el vacío de la presencia”, donde lo Real alcanza su forma más radical.

En el sótano de los Lilly, la comunidad se enfrenta a “17 niños de 10 años perfectamente quietos”⁷², sumidos en una “oscuridad casi total”. Esta escena representa el punto en que la palabra se detiene por completo: ya no hay relato posible, solo la presencia muda de lo Real como un “ruido en el que puede oírse todo”. En todo ello, se revela “el residuo de la verdad” como desenlace de la transmisión traumática. Lo Real es aquello que permanece cuando el discurso fracasa. La madre de Alex, que “mira absorta a la pared detrás de él”, y el niño Matthew, cuyos “ojos están abiertos, pero están vacantes. Vacíos”, encarnan el resultado último de esta transmisión: el vaciamiento del sujeto. Aquí, el trauma no se resuelve, sino que se hereda como pérdida de interioridad, como desaparición del “yo” en favor de una inercia irreductible.

Así, la película, muestra que cuando una comunidad no logra simbolizar su experiencia traumática, lo Real no desaparece, sino que insiste y se transmite. Lo que no puede decirse se inscribe en los cuerpos, circula a través de imágenes y conductas, y reaparece como violencia, vacío y desubjetivación. De este modo, lo Real se presenta como “el enigma de aquella que se escabulle apenas aparecida”, pero que termina “agarrando al sujeto por detrás”, transformando el trauma en una herencia colectiva marcada por la “mirada vacante” y el colapso de la comunicación intersubjetiva.

La teoría arquetípica de Jung: el horror universal

Desde la teoría arquetípica de Carl Gustav Jung, la transmisión del trauma colectivo en *Weapons* (2025) trasciende lo meramente local para configurarse como un “horror universal”, en el que la comunidad aparece sometida a la irrupción del “inconsciente colectivo”, anulando la voluntad individual y manifestándose como una “catástrofe puramente psíquica” que adopta la forma de una posesión masiva articulada mediante símbolos arcaicos que desmantelan la razón. En este marco, Gladys encarna el arquetipo de la “Madre Terrible” –figura que “devora, seduce y envenena”– a través de un fetiche que subvierte el árbol de la vida, descrito como “un pequeño árbol en una maceta... tiene espinas y pequeñas hojas negras”, operando como dispositivo numinoso que permite “cosechar” la voluntad infantil y someter al sujeto bajo un hechizo.

Paralelamente, la transmisión del trauma se efectúa mediante la disolución de la identidad individual en una psique de masa, proceso simbolizado por la destrucción de los vínculos afectivos cuando “las 17 tarjetas de San Valentín... están cortadas en trozos pequeños”, lo que, en términos junguianos, activa una “terrible virulencia psíquica” que culmina en la conducta colectiva de los niños como un “tren de carga” o “un único organismo” que “explota a través de las ventanas, atraviesa la puerta”. En este sentido, la emergencia de la sombra colectiva se evidencia en la pérdida de la “soberanía de la conciencia” por parte de figuras de autoridad, como Archer, quien, poseído por la violencia arquetípica, “envuelve sus manos alrededor de su garganta y aprieta”, ejemplificando la “inflación” psíquica que, según Jung, constituye el “peligro realmente amenazador de la existencia”, al convertir al individuo en portador de un *mysterium iniquitatis*. Así, la obra confirma la advertencia junguiana de que, cuando los símbolos se debilitan, “suben las aguas” del inconsciente, produciendo el “avasallamiento del yo” y la disolución del sujeto como “centro rector” frente al caos.

Conclusión

Se concluye que el verdadero horror de *Weapons* (Creger, 2025) no reside en la irrupción de lo sobrenatural como fuerza externa, ni en la presencia de rituales diabólicos o folclóricos, sino en la erosión interna de los vínculos humanos cuando el miedo fragmenta la confianza y socava la responsabilidad compartida. La película desplaza así el foco del terror desde lo externo hacia lo intrínseco:

la fragilidad ética y psíquica de la comunidad, y la facilidad con que los lazos sociales pueden desarticularse ante la presión del miedo, la culpabilización y la exclusión.

El film evidencia que la violencia no emerge únicamente como acto excepcional o espectacular, sino que se manifiesta como posibilidad latente en cualquier contexto donde la responsabilidad hacia el Otro se diluya. La comunidad de Maybrook, frente a la desaparición de los escolares, abandona progresivamente la lógica del cuidado y se refugia en mecanismos de defensa colectivos, tales como la sospecha, la marginación de individuos y la identificación de un chivo expiatorio. En este sentido, el terror no es únicamente físico ni explícito; es relacional, simbólico y psíquico, ya que se materializa en la manera en que los sujetos pierden autonomía, proyectan miedo y replican patrones de agresión.

Desde la perspectiva ética, inspirada en Levinas, el film subraya la importancia del encuentro cara a cara con el rostro del Otro como núcleo de la responsabilidad moral. Cuando ese encuentro se rompe, la comunidad se convierte en escenario de violencia simbólica: rumores, exclusión y ritualización del miedo sustituyen la atención ética directa hacia los individuos. La figura de la bruja, lejos de ser solo un antagonista sobrenatural, se convierte en síntesis de los temores y culpas colectivas, funcionando como catalizador de los conflictos internos de la comunidad y como espejo de su incapacidad para sostener el cuidado mutuo. Así, el horror se encuentra en la vulnerabilidad estructural de la relación entre los sujetos y en la posibilidad de que cualquier individuo pueda ser transformado en instrumento de agresión, un organismo-arma al servicio de intereses ajenos.

Desde el enfoque psicoanalítico, se observa cómo los rituales y la repetición compulsiva reproducen y perpetúan el trauma colectivo. Los cuerpos de los escolares y de los adultos se convierten en soportes de afectos reprimidos, donde se externalizan deseos, miedos y ansiedades no elaboradas. La compulsión de repetición actúa como mecanismo de transmisión del trauma, y la ambigüedad de los espacios familiares y escolares transforma lo familiar en perturbador, generando lo que Freud denomina como lo siniestro: lo conocido convertido en amenaza. La aniquilación psíquica parcial de los personajes –el estado intermedio de los sujetos en suspenso– permite que la agresión y el miedo circulen, mientras la comunidad reproduce las estructuras de control, coerción y exclusión que dieron origen al trauma.

El film revela también la interdependencia entre ética y psique: los vínculos sociales y la memoria traumática

tica se retroalimentan. La comunidad no solo es víctima del miedo, sino que lo actúa, lo reproduce y lo transmite, evidenciando cómo los traumas individuales y colectivos pueden consolidarse en prácticas culturales y rituales que mantienen la violencia latente. En este sentido, *Weapons* ofrece un retrato del horror que trasciende lo sobrenatural y se centra en la fragilidad de los lazos humanos, en la facilidad con que la responsabilidad ética puede colapsar y en cómo cualquier colectivo puede convertirse en un espacio de sacrificio y exclusión. En este sentido, la obra pone de relieve que el verdadero terror no emana de fuerzas externas, sino de la propia capacidad humana para convertir la sospecha, el miedo y la impotencia en formas de violencia simbólica y psíquica, en lugar de transitar desde la compulsión a la repetición hacia un proceso de elaboración que permita al sujeto restituir el control –la “*Bewältigung*”– sobre el estímulo traumático mediante la producción de angustia, cuya ausencia es precisamente la que da lugar a la neurosis traumática. Desde esta perspectiva, es importante destacar que, en el marco del psicoanálisis de Sigmund Freud, la “producción de angustia” no se refiere a generar sufrimiento de manera arbitraria, sino a la capacidad del aparato psíquico de reactivar de for-

ma mediada y tolerable la carga afectiva ligada al trauma para poder elaborarla. Implica que el sujeto, en lugar de quedar desbordado o anestesiado –como ocurre en la neurosis traumática–, logra anticipar, simbolizar y experimentar la angustia en un nivel manejable, convirtiéndola en una señal que advierte del peligro y permite organizar una respuesta psíquica.

Así, la angustia cumple una función estructurante: posibilita dar forma, lenguaje y sentido a lo vivido, favoreciendo el paso de la repetición compulsiva a la elaboración. Sin esta producción de angustia, el trauma permanece no ligado, irrumpe de manera automática y el sujeto no consigue recuperar el dominio (*Bewältigung*) sobre la experiencia. De este modo, la película invita a reflexionar sobre la necesidad de sostener la responsabilidad hacia el Otro, de reconocer la vulnerabilidad constitutiva de cada sujeto y de resistir la tentación de la exclusión y del chivo expiatorio. El horror real reside en la fragilidad del vínculo, la facilidad con que lo ético puede erosionarse y la proximidad con que cualquier comunidad puede devenir escenario de violencia simbólica, recordándonos que lo que amenaza nuestra humanidad no son necesariamente fuerzas externas, sino la debilidad de los lazos que nos sostienen mutuamente.

Referencias

- Cregger, Z. (Director). (2025). *Weapons* [Video recording]. Warner Bros. Pictures. <https://www.warnerbros.com/movies/weapons>
- Frankl, V. E. (2024) (with Freire, J. B., & Schulz, A.). *El hombre en busca de sentido* (4a ed). Herder.
- Freud, S. (2007a). *Obras completas*. De la historia de una neurosis infantil (El “Hombre de los Lobos”) y otras obras (1917-1919) / Sigmund Freud (2. Aufl. 9. nd). Amorrortu editores.
- Freud, S. (2007b). *Obras completas*. Mas allá del principio del placer. Psicología de las masas y análisis del yo y otras obras (1920-1922) (2. Aufl. 12. nd). Amorrortu editores.
- Girard, R. (2005). *Violence and the Sacred*. Continuum.
- Husserl, E. (1993). *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*. Fondo de Cultura Económica.
- Jung, C. G. (1981). *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Paidós.
- Lacan, J. (2013). *Escritos 1*. Siglo XXI Editores México.
- Laplanche, J., Pontalis, J.-B., & Lagache, D. (1996). *Diccionario de psicoanálisis* (1a ed., 1 2a reimp). Paidós.
- Lessing, T. (2012). *Geschichte als Sinngebung des Sinnlosen* (Auflage: 1, nachbearbeiteter Nachdruck der zweiten Auflage aus dem Jahr 1921). Dogma.
- Levinas, E. (2006). *Totalidad e infinito: Ensayo sobre la exterioridad* (7a ed). Sígueme.
- McArdle, T. (2025). *Weapons* Director Confirms Prequel Starring Amy Madigan’s Terrifying Aunt Gladys “Is Real.” *People*. <https://people.com/weapons-director-prequel-amy-madigan-aunt-gladys-11815252/>
- Plato, García Gual, C., Martínez Hernández, M., Lledó, E., & Plato. (1986). *Fedón; Banquete; Fedro*. Gredos.
- Tasso, T. (2024). *Jerusalén liberada* (José María Micó). *Acantilado*. <https://www.acantilado.es/catalogo/jerusalen-liberada/>
- Thi, K. P. P., & Wiersma, A. (2017). *Fire Road: The Napalm Girl’s Journey Through the Horrors of War to Faith, Forgiveness, and Peace*. Tyndale House Publishers.
- Vita, A. (2021). Desubjetivaciones: Los hijos de Cronos. *El Hormiguero Psicoanálisis Infancias y Adolescencias*. <https://revele.uncoma.edu.ar/index.php/psicohormiguero/article/view/3347>

¹ La desubjetivación es un proceso de disolución del sujeto que se manifiesta en la incapacidad de construir una historia propia dentro de un marco simbólico, a menudo causado por fallas en las funciones parentales y potenciado por las lógicas de consumo y auto explotación del neoliberalismo contemporáneo (Vita, 2021).

² Los ceremoniales conjuratorios, la compulsión a realizar actos indeseables y las ideas obsesivas forman los síntomas del conflicto psíquico conocido en psicoanálisis como neurosis obsesiva. Su pensamiento padece inhibiciones también observables en la acción por causa de la duda, los escrúpulos y la rumiación mental.

³ El AR-15 es un fusil semiautomático cuya versión civil ha sido utilizada en varios tiroteos masivos en Estados Unidos, incluyendo ataques en colegios, universidades y otros centros públicos (Washington Post, 2023). Su versión militar M16 se hizo famosa en la Guerra de Vietnam (1955–1975), utilizándose hasta finales de 1990 (Wieland, 2011). A diferencia de las armas totalmente automáticas, las armas semiautomáticas necesitan que el gatillo sea apretado cada vez que se quiera realizar un disparo (Opfer, 2013).

⁴ El término alemán *Sinngebung* –“donación de sentido” o “atribución de significado”– es central en varias corrientes de la filosofía y la psicología alemana, con matices según el contexto. En la fenomenología, Husserl lo entiende como el acto por el cual la conciencia otorga sentido a los datos sensoriales, constituyendo los objetos y transformando el caos en un mundo ordenado (Husserl, 1993).

En la psicología existencial, Frankl lo relaciona con la “voluntad de sentido” (*Wille zum Sinn*), mediante la cual el individuo encuentra significado incluso en el sufrimiento, constituyendo el núcleo de la Logoterapia (Frankl, 2024). En la filosofía de la historia, Lessing lo interpreta como el proceso mediante el cual los seres humanos dotan de sentido a lo que carece de él, estructurando narrativas históricas para enfrentar el vacío existencial (Lessing, 2012). Para Levinas, la *Sinngebung* es la operación soberana del Yo para dominar el mundo mediante el sentido, mientras que el rostro es la presencia ética que se impone desde fuera, poseyendo un sentido propio e infinito que el Yo no puede abarcar ni constituir (Levinas, 2006).

⁵ La palabra “epifanía” proviene del griego antiguo *epipháneia*, que significa literalmente “manifestación” o “aparición”. Está formada por *ἐπί* (*epí*), que significa “sobre” o “hacia”, y *φαίνω* (*phainō*), que significa “aparecer” o “brillar”. Originalmente, designaba la manifestación de una divinidad o presencia trascendente, es decir, aquello que se hace visible desde lo oculto. Con el tiempo, el término se ha ampliado a contextos filosóficos, literarios y psicológicos para referirse a un momento de revelación súbita, un instante en que algo previamente invisible o desconocido se hace presente de manera clara y transformadora. En este sentido, la noción de epifanía puede relacionarse con la ética del rostro en Levinas: así como la divinidad o lo trascendente se manifiesta de manera que conmueve e interpela, el rostro del otro se presenta como una aparición ética, que irrumpe en la subjetividad y revela la responsabilidad del yo, obligándolo a responder antes de cualquier cálculo racional o voluntad autónoma.

⁶ “The purpose of the sacrifice is to restore harmony to the community, to reinforce the social fabric”.

⁷ “This marginal quality is crucial to the proper functioning of the sacrifice” (Girard, 2005, p. 286).

⁸ Según Freud, la “magia” se refiere a la creencia en que los pensamientos o gestos pueden influir directamente en la realidad, mientras que el “ensalmo” constituye una forma particular de magia que emplea palabras o fórmulas rituales para ejercer ese control (Freud, 2007). Ambos fenómenos contribuyen a que lo familiar se perciba como siniestro al otorgar un poder oculto sobre la realidad.

⁹ La clasificación de las neurosis no se establece a partir de estos afectos (angustia, miedo, terror), sino del tipo de conflicto o perturbación que se ha estructurado en la vida psíquica. En este sentido, Sigmund Freud distingue entre neurosis actuales (como la neurosis de angustia, es decir, sin un objeto claro a diferencia del miedo), neurosis de transferencia (histeria, neurosis obsesiva y fobia) y neurosis traumática, vinculada a conmociones que desbordan las defensas psíquicas.

¹⁰ La locución latina *errare humanum est* –“errar es humano”– refleja la idea de que equivocarse forma parte de la naturaleza humana y que los errores deben ser aceptados como oportunidades de aprendizaje. La forma completa *errare humanum est, sed perseverare diabolicum* –“errar es humano, pero perseverar en el error es diabólico”– advierte que la repetición de un error por orgullo o terquedad es moralmente censurable. Cicerón, en Filípicas XII.5, afirmaba: *Cuiusvis hominis est errare: nullius nisi insipientis, perseverare in errore* (“errar es propio de cualquier hombre, pero sólo del ignorante perseverar en el error”), insistiendo en la necesidad de no corregir los propios errores. En la tradición cristiana, Jerónimo de Estridón en la Epístola 57 escribía: *Igitur quia et errasse humanum est, et confiteri errorem prudentis* (“haber errado es humano, admitir el error es propio de la gente prudente”), mientras que Agustín de Hipona en Sermones 164.14 señalaba: *Humanum fuit errare, diabolicum est per animositatem in errore manere* (“errar ha sido humano, pero es diabólico permanecer en el error por orgullo”), destacando la relación entre terquedad y persistencia en la equivocación.

¹¹ Existe una edición en castellano elaborada por José María Micó de la *Jerusalén liberada* de Torquato Tasso (1581) y publicada en 2024, que traduce con precisión y fluidez los versos épicos de la obra, reconocida por su mezcla de historia, ficción y reflexión moral (Tasso, 2024).

¹² *Bewältigung* es un término alemán derivado de *bewältigen* (“afrontar” o “superar”), compuesto por *be-* (intensificación), *wal-* (“dominar”, “gobernar”) y *-igung* (acción). En Freud, viene a designar el proceso de elaborar psíquicamente una experiencia hasta poder integrarla sin quedar desbordado (Laplanche et al., 1996, p. 329).

¹³ En la filosofía de Platón, las Ideas constituyen modelos universales que otorgan forma e inteligibilidad a la realidad sensible y orientan tanto el conocimiento como la conducta humana. De manera análoga, el arquetipo en la psicología de Carl Gustav Jung

organiza la experiencia psíquica y se actualiza en imágenes y comportamientos concretos. Así, mientras el arquetipo junguiano estructura la vida psíquica desde el inconsciente, la Idea platónica funciona como un principio formal y normativo que ordena lo real y sirve de referencia para la acción y el juicio. Sin embargo, además, existe una diferencia fundamental entre ambas concepciones. En Jung, como se apuntó, los arquetipos son innatos: constituyen estructuras heredadas del inconsciente colectivo que predisponen a la psique humana a producir determinadas imágenes, símbolos y patrones de comportamiento. En Platón, en cambio, las Ideas no son innatas en sentido psicológico, sino realidades ontológicas eternas y trascendentes que existen independientemente de la mente humana. El ser humano puede conocerlas porque el alma las contempló antes de encarnarse, de modo que el conocimiento consiste en una reminiscencia o anamnesis de esas Formas. La doctrina de la reminiscencia (anamnesis) en la filosofía de Platón aparece desarrollada en varios diálogos. En el Fedón (72e–77a) se presenta como un argumento para demostrar la inmortalidad del alma: aprender significa recordar conocimientos que el alma poseía antes de unirse al cuerpo. En el Fedro (249b–250b) se vincula con el mito del alma alada, donde se explica que el alma recuerda las Ideas que contempló en el plano divino antes de encarnarse. Finalmente, en el Menón (81a–86c) se introduce la teoría mediante el ejemplo del esclavo que resuelve un problema geométrico, mostrando que el conocimiento puede emerger como recuerdo de verdades previamente conocidas por el alma (Plato et al., 1986).

¹⁴ La palabra *numinoso* proviene del latín *numen*, que significa “poder divino” o “presencia sagrada”. En términos junguianos, describe una fuerza que impacta profundamente la psique, provocando asombro, reverencia o miedo, y generando una reacción emocional intensa en quienes la experimentan. La energía numinosa consiste, por tanto, en la fuerza emocional que emana de los arquetipos y que influye directamente en la conciencia, despertando fascinación, temor o admiración.

¹⁵ “*She pulls from her lap a small stick wrapped in human hair... She snaps the stick in half and his parents act in unison*”.

¹⁶ “*They each snatch a fork from the table and stab themselves in the face, hard and repeatedly*”.

¹⁷ “*Ginny steps forward with a washcloth as Gladys reaches in her bag and snatches out a pair of scissors. quick as a cat, she reaches out and snips off a chunk of Ginny’s hair*”.

¹⁸ “*Ginny leaps back clutching at her bangs. Andrew stares in dumb shock as Gladys wraps the lock of hair tightly around the bloody stick and then just as quick reaches forward and smears her bloody hand across Andrew’s face*”.

¹⁹ “*Every child runs across the yard with the same curious posture – body erect, arms outstretched in a downward V like someone holding heavy bags*”.

²⁰ Aquella niña, Phan Thị Kim Phuc, ya adulta y exiliada en Canadá, escribió y publicó su autobiografía, en la que narra su experiencia de supervivencia, recuperación y vida posterior al ataque de napalm (Thi & Wiersma, 2017).

²¹ “*They run like the naked Vietnamese girl covered in napalm from that iconic photo*”.

²² “*His arms are out at his sides in the signature angle*”.

²³ “*Andrew opens his mouth wide and... Black bile spews like a faucet splattering into Ginny’s face*”.

²⁴ En la filosofía de Emmanuel Levinas, “*il y a*”, expresión francesa que significa literalmente “hay” o “hay algo” / “existe”, no se refiere a una cosa concreta, sino a la existencia misma, cuando aparece de forma impersonal, sin sujeto ni identidad. El “murmullo anónimo del hay” (*il y a*) es un concepto central en la filosofía de Emmanuel Levinas que designa la existencia captada como algo impersonal, neutro y previo a la aparición de cualquier ser particular. El “hay” (*il y a*) en Levinas es el ser anónimo e impersonal que tiende a disolver la subjetividad, devolviendo al individuo a un estado indiferenciado –al “elemento” o al “polvo”–, un horizonte en el que se insinúa la muerte como pérdida del yo.

²⁵ “*Paul shows no sign of pain*”.

²⁶ “*The children come exploding out of the basement like a single organism*”.

²⁷ “*The children move like a freight train hitting the fence*”.

²⁸ “*Leap upon her like a pack of rabid wolves bringing down a stag*”.

²⁹ “*with level 10 ferocity*”.

³⁰ Aquí Levinas aborda uno de los puntos esenciales su planteamiento, a saber, la oposición entre la totalidad (el orden de la tiranía y la guerra) y lo infinito (el orden de la ética y el lenguaje). Para Levinas, la paz verdadera no es la coherencia de una totalidad donde todos se funden en un “Nosotros” (lo cual sería el fin del discurso), sino el pluralismo que se mantiene en la bondad de un Yo para el Otro. En este sentido, puede decirse que “la tierra de la bondad se extiende infinita e inexplorada, al tiempo que necesita todos los recursos de una presencia singular” (Levinas, 2006, p. 259): la bondad no es una abstracción universal impersonal, sino que requiere siempre la responsabilidad concreta de cada sujeto ante el otro. La paz, por tanto, no se funda en la fusión de identidades, sino en la relación ética entre singularidades, donde cada Yo responde por el Otro sin que desaparezca la diferencia que los separa. La tiranía es, precisamente, el intento de silenciar la “voz de la apología” subjetiva y sustituir la responsabilidad personal por el destino impersonal de la historia (Levinas, 2006, p. 264).

³¹ “*His eyes are open but they are vacant. Empty*”.

32 *"The only kid in a class of eighteen that came to school that day".*

33 *"An expression of pure horror".*

34 *"I consider the welfare of a child more important than your marching orders".*

35 *"Lawn [that] hasn't been mowed".*

36 *"Newspaper taped over the glass".*

37 *"Haven't moved an inch".*

38 *"A small stick wrapped in human hair".*

39 *"Stab themselves in the face, hard and repeatedly".*

40 *"His eyes are open but they are vacant. Empty".*

41 *"They sit bolt upright; eyes open wide but focused on nothing".*

42 *"They stare absently at the wall".*

43 *"Violence... seeks and always finds a surrogate victim".*

44 *"I wanna know what happened in that classroom! Why just her classroom? Why only hers?"*

45 *"The sacrifice serves to protect the entire community from its own violence".*

46 *"You're either negligent or complicit!"*

47 *"Each person prepares himself for the probable aggression of his neighbours".*

48 *"Everybody thinks I'm a witch".*

49 *"Believe me the message is loud and clear! I'm the problem!"*

50 *"Scapegoat effects are more deeply rooted in the human condition than we are willing to admit".*

51 El planteamiento sobre cómo Gladys llega a convertirse en victimario a partir de una situación trágica previa como víctima quizá también haya sido considerado por el director Zach Cregger. Este enfoque podría desarrollarse en una precuela de la historia original. En efecto, Amy Madigan, ganadora del Óscar 2026 a Mejor Actriz de Reparto por *Weapons* (2025), posiblemente retomará su papel de Gladys en una precuela actualmente en desarrollo, según declaraciones tanto de la actriz como del propio Cregger, aunque aún no existe un guion definitivo ni una fecha de producción confirmada (McArdle, 2025).

52 *"The purpose of the sacrifice is to restore harmony to the community".*

53 *"At times all the remedies, harsh as well as gentle, seem efficacious; at other times, every measure seems to heighten the fever it is striving to abate".*

54 *"They sit bolt upright; eyes open wide but focused on nothing".*

55 *"The stampede of kids comes blasting out of every orifice of the house, exploding through doors and windows".*

56 *"Lifted off the ground by their collective pulls like a woman being drawn and quartered".*

57 *"They stare absently at the wall behind him".*

58 Recordar que, para Levinas, la asimetría es la estructura que garantiza que la multiplicidad social no se disuelva en una "totalidad" impersonal, permitiendo que el Yo y el Otro permanezcan como seres separados y absolutos incluso dentro de su relación.

59 *"Thwack thwack thwack thwack... again and again they drive their forks into their cheeks".*

60 *"Looks through the peephole... moves to the window... let's go of the curtain... [at a sound] wheels around".*

61 *"Bus: he rides to school. store: he buys groceries. front yard: he carries them home. living room: Alex spoon feeds soup".*

62 *"Every child runs across the yard with the same curious posture... arms outstretched in a downward V".*

63 *"Archer pauses the footage and stares at the darkness. He reverses it... and watches his son run away once more".*

64 *Bewältigung* es un término alemán derivado de *bewältigen* ("enfrentar" o "superar"), compuesto por *be-* (intensificación), *wal-* ("dominar", "gobernar") y *-igung* (acción). En Freud, viene a designar el proceso de elaborar psíquicamente una experiencia hasta poder integrarla sin quedar desbordado (Laplanche et al., 1996, p. 329).

65 *"Covered everything all up".*

⁶⁶ “*I see something that doesn’t make any sense at all*”.

⁶⁷ “*The big question that no one could answer was ‘why?’*”.

⁶⁸ Por “tejido social” refiero al entramado de relaciones, vínculos y valores compartidos que mantienen cohesionada a una comunidad. Es como una especie de red invisible que une a las personas mediante la confianza, la solidaridad y la cooperación.

⁶⁹ “*Gigantic, Yacht-Sized, AR-15 Assault Rifle*”.

⁷⁰ “*Covered everything all up*”.

⁷¹ “*Heat seeking missile locked onto you*”.

⁷² “*17 perfectly still 10-year-old children*”.