

CANIBALISMO TARDÍO: EL CONSUMIDOR CANÍBAL EN SOMOS LO QUE HAY (2010, JORGE MICHEL GRAU)

POR RHIAR KANOUSE

**Late-stage Cannibalism: The Cannibal Consumer in *We Are What We Are*
(*Somos lo que hay*, 2010, Jorge Michel Grau)**

Resumen

Este artículo responde a la erudición sobre la dinámica del capitalismo tardío, tal como se retrata en el cine latinoamericano contemporáneo, y se pregunta cómo el horror se relaciona con la figura del monstruo y su papel en la violencia sociopolítica. Usando la noción de Lauren Berlant de “optimismo cruel”, realizo una autopsia fílmica en la película *Somos lo que hay* (2010, Jorge Michel Grau), en la que la supervivencia de una familia caníbal se basa en el consumo ritual. El análisis de la película revela dos fenómenos sociales: (1) la economía capitalista y el paisaje urbano de la Ciudad de México se aprovechan de sus más marginados; y (2) los consumidores marginados deben “comprar” el ciclo de su propia explotación para sobrevivir día a día, lo que finalmente conduce a su propia desaparición. Por otra parte, sostengo que la interpretación comprensiva de Grau de la familia caníbal complica las convenciones tradicionales del horror y hace que los espectadores repiensen si los monstruos son realmente los caníbales o si la verdadera monstruosidad es el sistema que se alimenta de mantener sus precarias condiciones socioeconómicas. Mi análisis me obliga a concluir que las convenciones emergentes del cine de terror latinoamericano ofrecen a los espectadores un modo encarnado de aprehender la monstruosa experiencia del capitalismo tardío y exigen una reconsideración crítica de quiénes son realmente los monstruos del cine de terror.

Palabras claves: canibalismo, capitalismo tardío, cine de terror, consumismo, precariedad

Abstract

This article responds to scholarship about the dynamics of late-stage capitalism, as portrayed in contemporary Latin American cinema, and chews on the question of how

horror engages with the figure of the monster and its role in socio-political violence. Using Lauren Berlant's notion of "cruel optimism," I perform a filmic autopsy on *We Are What We Are* (*Somos lo que hay*, Jorge Michel Grau, 2010), in which a cannibal family's survival is predicated on ritual consumption. The analysis of the film reveals two social phenomena: (1) the capitalist economy and urban landscape of Mexico City prey on its most marginalized; and (2) marginalized consumers must "buy" into the cycle of their own exploitation to survive day-to-day, which ultimately leads to their own demise. Furthermore, I argue Grau's sympathetic rendering of the cannibal family complicates the traditional conventions of horror and prompts viewers to rethink if the monsters are truly the cannibals or if the true monstrosity is the system that feeds off maintaining their precarious socioeconomic conditions. My analysis compels me to conclude that emerging conventions of Latin American horror cinema afford viewers an embodied mode of apprehending the monstrous experience of late-stage capitalism and demand a critical reconsideration of whom horror film's monsters truly are.

Keywords: cannibalism, late-stage capitalism, horror cinema, consumerism, precarity

En los estudios culturales, la gestión y el control de las poblaciones humanas es a menudo un tema popular de exploración. La base de estas discusiones es la teoría del biopoder y la biopolítica del filósofo francés Michel Foucault, introducida en la década de 1970s. Según Foucault, el biopoder lo es "el poder de la regularización"¹ que consiste en "hacer vivir y dejar morir"² (2003: 247) — en contraste con el poder de la soberanía para dejar vivir y hacer morir. La biopolítica promulga este poder para establecer normas. En respuesta al pensamiento Foucaultiano, otros estudiosos en los últimos años, como el filósofo camerunés Achille Mbembe, han presentado sus propios entendimientos teóricos sobre las formas en que los cuerpos individuales son políticamente administrados en las sociedades contemporáneas. En su ensayo "Necropolitics," Mbembe argumenta que la biopolítica no da cuenta de las formas en que la vida es sometida al poder de la muerte (2003: 39) y presenta la necropolítica como una lente a través de la cual entender cómo la amenaza de muerte ejercida por el soberano moldea la forma en que las personas se mueven por el mundo. Si bien estas teorizaciones filosóficas son ciertamente marcos útiles con los que analizar nuestra condición contemporánea del capitalismo tardío, sostengo que los estudios culturales pueden beneficiarse de dirigir la atención a las formas en que un compromiso encarnado con las artes, particularmente a través de la experiencia del género fílmico del horror, tiene el potencial de iluminar el conocimiento crítico con respecto a los problemas sociales.

Una película particularmente prometedora para los estudios culturales es la película de terror mexicana *Somos lo que hay* (2010, Jorge Michel Grau). En esta película, Grau presenta a

1. "the power of regularization"
2. "making live and letting die"

una familia caníbal que vive en la Ciudad de México experimentando una crisis cuando “el que gana el pan” por la familia, el padre, muere inesperadamente de una enfermedad contraída por su deseo de la carne de las trabajadoras sexuales. Bajo el tratamiento cinematográfico de Grau, el consumo caníbal sirve como metáfora, extendiéndose más allá de la carne hacia los ámbitos de lo económico y lo social. Él usa a su familia de caníbales para promulgar una autopsia crítica de una sociedad de consumo muy competitivo. Mientras que la biopolítica Foucauldiana examina el derecho a hacer vida y a dejar morir y la necropolítica Mbembiana considera el mayor poder de la muerte como estructuras organizativas para la gestión de la población, Grau en cambio dirige la atención a los problemas del hambre y presenta, lo que yo llamo, “una política caníbal,” en la que algunos comen mientras otros son comidos, con la mayoría de las personas luchando tanto para consumir como para evitar ser consumido.

La atención de Grau al poder sociocrítico del hambre es compartida por el director de cine brasileño Glauber Rocha, quien escribe sobre la experiencia latinoamericana en su manifiesto cinematográfico político, “La estética del hambre”:

[N]uestra originalidad es nuestro hambre, y nuestra mayor miseria es que *este hambre, siendo sentido, no es comprendido* [...] el hambre no será curado por los planeamientos de gabinetes y que los remiendos del tecnicolor no esconden, sino agravan sus tumores. Así, solamente una cultura de hambre, manando de sus propias estructuras, puede superarse cualitativamente; y la más noble manifestación cultural del hambre es la violencia. (2004: 53-54, la cursiva mi propia)

Para Rocha, la estética del hambre requiere representaciones de violencia en pantalla, pero esta violencia no carece de sentido. Más bien, es bastante *sensual*, motivada por un compromiso encarnado con la práctica revolucionaria y la resistencia. Trabajando casi cincuenta años después de que Rocha escribiera su manifiesto en un contexto político muy diferente, la representación de Grau del hambre cinematográfica latinoamericana y su violencia conexa es mucho menos esperanzadora que la de Rocha. Grau utiliza el hambre caníbal como símbolo tanto del consumo como de la violencia en la Ciudad de México. En *Somos lo que hay* (2010), Grau revela simultáneamente las formas en que la economía capitalista y el paisaje urbano de la Ciudad de México se aprovechan de los más marginados de la ciudad, encarnados en la película por la familia caníbal, y destaca las formas en que esta familia “compra acciones” del ciclo de explotación dentro de una cultura consumista profundamente violenta.

Al realizar esta crítica sociopolítica, Grau también participa en una tradición más amplia del cine de terror como intervención sociocultural. Nos recuerda que jugar con los miedos y disgustos de los espectadores no es solo una forma de entretenimiento que produce adrenalina, sino que el cine de terror, con su naturaleza sensorial y cualidades afectivas, puede permitir una forma “reflexiva” y “de la crítica” de compromiso corporal en las audiencias. En otras palabras, Grau provoca una atención encarnada en los espectadores que pone de relieve críticamente los

problemas sociales explorados en su narrativa. A través del análisis formal genérico de *Somos lo que hay* (2010), sostengo que el género latinoamericano contemporáneo del cine de terror ofrece oportunidades para críticas radicales contra los sistemas de opresión en nuestra era actual de capitalismo global tardío.

Mientras que el cine de terror ha sido tradicionalmente ignorado como excesivamente violento y sexualizado y tratado como un producto cultural bajo con poco o ningún valor intelectual, los estudiosos del cine comenzaron a reconocer el potencial del género para la crítica cultural a finales de los años 1970s. El crítico y educador de cine Robin Wood identifica abiertamente el horror como “uno de los géneros más populares y, al mismo tiempo, de menor reputación de Hollywood”³ (1978: 25). Para Wood y otros estudiosos del cine como Linda Williams, la popularidad y la desreputación del género de terror no son mera coincidencia. Más bien, los llamados elementos de entretenimiento irrespetables e irreflexivos del horror son, de hecho, los que atraen a las audiencias, generan el consumo popular y permiten que sus críticas sociopolíticas eviten la censura (Wood, 1978: 26). Por censura, Wood se refiere a algo más sutil que la vigilancia estatal; más bien, hace gestos hacia la forma en que el cine de terror puede transmitir subliminalmente la crítica sociopolítica a audiencias que normalmente evitan las películas “serias”. En su ensayo “Film Bodies: Gender, Genre, and Excess,” Williams identifica el horror como uno de los tres “géneros cinematográficos del cuerpo”⁴ (los otros dos son pornografía y melodrama) y señala que estos géneros han sido descartados debido a su “exceso” corporal; para el horror, este exceso es violencia. Además, Williams escribe, “Lo que parece poner entre paréntesis estos géneros particulares de otros es una aparente falta de distancia estética adecuada, una sensación de participación excesiva en la sensación y la emoción. Nos sentimos manipulados por estos textos”⁵ (1991: 5). En otras palabras, los géneros cinematográficos del cuerpo hacen que las audiencias se sientan demasiado, demasiado directamente. Esta manipulación por parte de los cineastas, sin embargo, es parte integral del poder cultural del horror, ya que es a través de la proximidad al cuerpo visto en la pantalla que el cuerpo del espectador presta atención encarnada a la crítica lanzada por los cineastas. Por lo tanto, obligar a los miembros de la audiencia a experimentar sensaciones de disgusto y emociones de miedo a través de la violencia excesiva del cine de terror tiene una función precisa. Sobre esta utilidad del “exceso” en la pornografía, el horror y el melodrama, Williams escribe:

El despliegue del sexo, la violencia y la emoción parecería tener funciones muy precisas en estos géneros corporales. Como todos los géneros populares, abordan problemas persistentes en nuestra cultura, en nuestras sexualidades, en nuestras propias identidades. El despliegue del sexo, la violencia y la emoción no es, por lo tanto, gratuito y de ninguna manera estrictamente limitado a cada

3. “one of the most popular and, at the same time, the most disreputable of Hollywood genres”

4. “body genres”

5. “What seems to bracket these particular genres from others is an apparent lack of proper esthetic distance, a sense of over-involvement in sensation and emotion. We feel manipulated by these texts”

uno de estos géneros; es, en cambio, *una forma cultural de resolución de problemas*.⁶ (1991: 9, la cursiva mis propia)

En otras palabras, el “exceso” de estos géneros es exactamente lo que permite su efectividad. La estudiosa del cine Carol J. Clover presenta un argumento similar en su ensayo sobre la película slasher, una subcategoría del género de terror, “Her Body, Himself: Gender in the Slasher Film.” Para Clover, “la película slasher, no a pesar, pero exactamente por su crudeza y repetitividad compulsiva, nos da una imagen más clara de las actitudes sexuales actuales, al menos entre el segmento de la población que forma su antigua audiencia, que los productos legítimos de los mejores estudios”⁷ (1987: 188). Dicho de otra manera, el exceso percibido de violencia en el cine de terror puede revelar más sobre la política social, incluidas las actitudes sexuales, que los géneros “normales” que se alejan de las pantallas cinematográficas percibidas crudas y abiertas. En conjunto, los argumentos de Wood, Williams y Clover revelan las ventajas de presentar la crítica social a través de los motivos “excesivamente” violentos del cine de terror.

Mientras que los estudiosos han escrito sobre el género de terror desde la perspectiva del cine de Hollywood, se debe prestar más atención a la creciente popularidad del cine de terror en América Latina. El académico del cine Gerard Dapena examina el manejo del género por parte de los cineastas latinoamericanos y su nueva respetabilidad entre los críticos en su capítulo, “Genre films then and now.” Identifica el horror como un género a través del cual la generación más joven de cineastas latinoamericanos ha venido atrayendo no solo la atención popular en sus países de origen, sino también el reconocimiento crítico en el circuito cinematográfico internacional. Dapena también señala que los cineastas latinoamericanos han avanzado en el género, afirmando, “Las películas de terror latinoamericanas a menudo transmiten perspectivas críticas, reflejando las ansiedades profundamente arraigadas sobre la violencia social, la miseria urbana, los grupos marginados o la degradación ambiental, entre otros temas”⁸ (2017: 159). El director mexicano Jorge Michel Grau es una voz esencial para impulsar este giro sociocrítico en el horror latinoamericano, ya que Grau utiliza específicamente el género de terror para llamar la atención sobre el terror de la condición de precariedad en el capitalismo neoliberal.

Al presentar una familia de caníbales cuya supervivencia se basa en la realización ritual del consumo caníbal, Grau llama nuestra atención sobre las formas en que el capitalismo neoliberal niega la seguridad económica y social y, de hecho, predica su éxito en el mantenimiento relativo de la inseguridad. En su libro, *Cruel Optimism*, la teórica Lauren Berlant identifica

6. The deployment of sex, violence, and emotion would thus seem to have very precise functions in these body genres. Like all popular genres, they address persistent problems in our culture, in our sexualities, in our very identities. The deployment of sex, violence, and emotion is thus no way gratuitous and in no way strictly limited to each of these genres; it is instead *a cultural form of problem solving*. (italics my own)

7. “the slasher film, not despite but exactly because of its crudity and compulsive repetitiveness, gives us a clearer picture of current sexual attitudes, at least among the segment of the population that forms its erstwhile audience, than do the legitimate products of the better studios”

8. “Latin American horror films often convey critical perspectives, reflecting deep-seated anxieties about societal violence, urban squalor, marginalized groups, or environmental degradation, among other issues”

“optimismo cruel”⁹ como “la condición de mantener un apego a un objeto significativamente problemático”¹⁰ (2011: 24). De particular preocupación para Berlant es la noción fantástica (y cruelmente optimista) de “la buena vida,”¹¹ que, en el presente afectivo, es difícil de lograr dado el “surgimiento de una esfera pública precaria”¹² (2011: 3). Para Berlant, el optimismo cruel es una forma de entender tanto las condiciones como los sujetos de la precariedad y las formas en que las economías neoliberales mantienen el control. Sostengo que el compromiso de Grau con las nociones de optimismo cruel se puede ver en la fuerza motriz de la estructura narrativa de su película: La familia caníbal en crisis debe asegurar la carne humana para consumir en la realización de un misterioso ritual caníbal. En otras palabras, la familia caníbal compra continuamente en su propia explotación manteniendo el ritual de consumo. Su “optimismo” se evidencia a través de su continua creencia en el significado del ritual, incluso frente a su propia precariedad. Mantienen su “apego al objeto significativamente problemático”¹³ de la carne humana, que no los hace avanzar a una vida mejor, sino que los mantiene atrapados en un círculo vicioso de abuso.

Grau no da detalles sobre las razones del ritual, y para algunos críticos, esto podría verse como un agujero en la trama. En su reseña de la película para *The Irish Times*, Brady escribe que *Somos* (2010) “no siempre tiene sentido”¹⁴ y que “nunca estamos muy seguros de por qué el clan ha comenzado a desear carne humana, ni podemos descifrar el significado de sus extraños rituales de sacrificio”¹⁵ (2010: 1). En una toma más mordaz, Yehudit Mam revisa la película para una publicación de blog de *Medium*, argumentando, “Esta es una familia que come gente debido a un ritual que el director cree inteligente no explicar a la audiencia. Hay una diferencia entre misterio y confusión, pero me temo que [Grau] piensa que son lo mismo”¹⁶ (2010: 1). La falta de explicación en torno al ritual observado por Brady y Mam en realidad contribuye a la crítica sociopolítica de la película. En *The Migration and Politics of Monsters in Latin American Cinema*, el estudioso del cine hispanoamericano Gabriel El-jaiiek-Rodríguez señala esto:

La falta de explicación de la razón detrás de la práctica familiar del canibalismo y la mecánica del ritual, aunque no es inusual para una película de terror, desafía las convenciones genéricas sustentadas principalmente por las pelícu-

9. “cruel optimism”

10. “the condition of maintaining an attachment to a significantly problematic object”

11. “good life”

12. “emergence of a precarious public sphere”

13. “attachment to [the] significantly problematic object”

14. “doesn’t always make sense”

15. “[w]e’re never quite sure why the clan has taken to human flesh, nor can we decipher the meaning of their bizarre sacrificial rituals”

16. “This is a family who eats people because of a ritual that the director thinks it smart not to explain to the audience. There is a difference between mystery and confusion, but I’m afraid [Grau] thinks they are one and the same”

las de terror estadounidenses (y las películas de terror caníbales hechas en los Estados Unidos), donde siempre se proporciona una explicación.¹⁷ (2018: 81)

Para Eljaiek-Rodríguez, esta vaguedad juega a favor de la película. Eljaiek-Rodríguez identifica, “Alguna forma de canibalismo familiar motiva la acción [ritual], pero también es una reflexión intencional sobre la dinámica familiar y un cuestionamiento del lugar de esta institución, tanto en el cine de terror como en la sociedad mexicana”¹⁸ (2018: 82). En otras palabras, Eljaiek-Rodríguez sugiere que el razonamiento poco claro para la práctica ritual continua del canibalismo abre preguntas más amplias sobre la estructura familiar representada en el género de terror y también en el contexto geopolítico de México. Me gustaría añadir otra capa a la importancia del ritual practicado sin una razón clara. Yo sostengo que la negación de detalles específicos con respecto al ritual en realidad refuerza la crítica de Grau contra el capitalismo neoliberal. El ritual del consumo caníbal (al igual que las economías están alimentadas por un consumismo interminable) debe continuarse, aunque sin ningún significado claro o lógico, para garantizar la supervivencia en una sociedad capitalista-consumista.

Para cuestionar la ubicación de lo monstruoso en una sociedad capitalista de consumo, Grau utiliza señales cinematográficas tradicionales del género de terror, como la sangre y el sonido suspenso no diegético. Estas estrategias se demuestran más claramente en la escena de apertura de la película, antes del crédito del título, en el que se desarrolla la muerte del padre caníbal (*Somos*, 2010: 0:20-4:03). Después de salir del sistema de metro que opera bajo tierra en el nivel más alto de un centro comercial, el padre se muestra “compras de ventanas” frente a una exhibición en la tienda de mujeres maniqués con ropa ligera. Después de inclinarse hacia las formas femeninas plásticas, el enfoque del padre cambia, y ve su propio reflejo en la ventana de vidrio. En este momento, es como si él hubiera visto un monstruo. Alejándose de las ventanas reflectantes con disgusto, el hombre se topa con otros compradores de los que se burla. La cámara se centra en su cara haciendo muecas, en lugar de las apariencias de los compradores imperturbables. A diferencia del hombre, estos consumidores no se molestan por la colisión y no se dan cuenta de su angustia. Su encuentro con el hombre se vuelve banal e insignificante. Para el padre, sin embargo, la interacción es horrible cuando comienza a escupir sangre. Esta sangre, como una característica tradicional de la película de terror, es una indicación segura de que algo está mal, y es significativo que la disfunción corporal del hombre ocurre en la esfera comercial. Al presenciar la bilis sangrienta del hombre, se anima a los espectadores a sentir una sensación de disgusto y una emoción de miedo en la ubicación comercial de la acción. Cuando el

17. The lack of explanation for the reason behind the familial practice of cannibalism and the mechanics of the ritual, even though not unusual for a horror film, defies generic conventions mainly sustained by American horror films (and cannibal horror films made in the United States), where an explanation is always provided.

18. “Some form of familial cannibalism motivates the [ritual] action, but it is also an intentional reflection on familial dynamics as well as a questioning of this institution’s place, both in horror film and in Mexican society”

hombre cae al suelo del centro comercial, el sonido no diegético cambia de un zumbido sutil a la música dramática y espeluznante de violín. Esta música se construye a medida que la escena progresa y el hombre finalmente deja de moverse. La siguiente toma es una toma aérea en la que el cuerpo del hombre se ve a través de un techo de vidrio que refleja edificios comerciales vecinos. Su cuerpo es en gran parte invisible por el paisaje comercial del centro comercial. Cuando se encuentra el cuerpo, dos conserjes lo arrastran y dejan un rastro de sangre a su paso, y otro trabajador limpia la sangre manchada. Rápidamente después, mientras la música del violín crece, los compradores caminan sobre la escena de su muerte, sin darse cuenta de la pérdida de vidas que acaba de ocurrir. El clímax del sonido no diegético que ocurre no en el momento de la muerte, sino en las secuelas de la muerte indica que el mayor horror de la escena no es la pérdida de la vida, sino la ambivalencia social hacia otros humanos considerados desechables y la motivación capitalista para hacer de este tipo de pérdidas un fondo invisible que consumo comercial puede ocurrir y ocurre.

Grau revela más horror en su crítica capitalista a través de su exposición de cómo la familia lucha por mantener su “cruel optimismo” (Berlant, 2011) con respecto al canibalismo ritual cuando sus prácticas de consumo se ven amenazadas con la pérdida del patriarca. En lugar de llorar su muerte como un miembro de la familia para ellos, sus hijos, y, lo más ardientemente, la madre, expresan su descontento por ser dejada para valerse por sí misma en la lucha por asegurar tanto el material humano deseado para consumir ritualmente y los ingresos financieros necesarios para sobrevivir en ausencia de un proveedor confiable. El padre anteriormente sirvió como “el que gana el pan” de dos maneras. Primero, él fue el que trajo la carne humana a casa para el ritual caníbal. En segundo lugar, también era el principal operador de su negocio familiar de reparación de relojes; sin embargo, antes de su muerte, se atrasó en las reparaciones. El fracaso del padre para cumplir con las reparaciones de servicio prometidas crea problemas para sus hijos que intentan y fallan en operar el puesto de la familia en el mercado local en su ausencia. Literalmente, esta familia está corriendo en tiempo prestado.

Grau utiliza el motivo de los relojes a lo largo de su película, tanto con la puesta en escena (el *mise-en-scène*) como con la banda sonora, para recordar a los espectadores las formas nefastas en que el capitalismo gestiona a la población a través de la división de un día en horas. Con respecto a el *mise-en-scène*, los relojes decoran visualmente las paredes de la casa oscura y desordenada de la familia. En las películas de terror tradicionales como *El loco de la motosierra*¹⁹ (1974, Tobe Hooper), el “lugar terrible”²⁰ o la casa del monstruo está típicamente decorado con motivos obviamente horribles como sangre o huesos humanos (Clover, 1987: 197). Para Grau, sin embargo, el marcador inicial de lo horrible en la casa de los caníbales es la abrumadora presencia de relojes. Las imágenes visuales de los relojes se intensifican con una banda sonora de relojes que hace tictac y que constantemente recuerda tanto a la familia como a los espectadores la urgencia de llevar a cabo el ritual a tiempo. Para la familia caníbal, el tiempo

19. *Texas Chain Saw Massacre*

20. “terrible place”

es su mayor enemigo. Esta sensación de tiempo antagónico se puede ver en un momento de frustración durante el cual, después de enterarse de la muerte de su marido, la madre destruye violentamente los relojes rotos que sus hijos habían traído a casa en una caja del puesto de la familia en el mercado (*Somos*, 2010: 12:30). El tictac de los relojes, que resuenan y suenan ligeramente fuera de ritmo y fuera del tiempo, también genera sentimientos de ansiedad y suspenso en el público a medida que los pulsos corren con anticipación respecto a si la familia tendrá éxito en llevar a cabo el ritual a tiempo. Aunque la razón del ritual sigue siendo desconocida, las restricciones temporales impuestas por el apego de la familia al ritual son familiares para los espectadores y crean un sentido de simpatía. Esta monstruosidad del tiempo revela un cierto nivel de banalidad al horror de Grau.

En el tictac de reloj caótico de la película de terror de Grau, es difícil determinar quién es precisamente el monstruo. Según Wood, en el género del terror, el conflicto central está entre la monstruosidad y la normalidad, y las películas de terror a menudo exploran la ambigüedad entre esos dos polos (1978: 26). Superficialmente, podría parecer que los monstruos de la película de Grau son claramente la familia caníbal. Sus prácticas de consumo son obviamente e inherentemente violentas, ya que intentan secuestrar a niños sin hogar y brutalizar a una trabajadora sexual secuestrada en nombre de su ritual caníbal. Sin embargo, Grau anima a las audiencias a relacionarse con los miembros de la familia caníbal de alguna manera. Parte de la simpatía que el público siente hacia los caníbales se genera por el hecho de que son una *familia*, y esta cualidad humana permite un cierto grado de relación (Wood, 1978: 32). Las familias caníbales en horror también pueden ser vistas como *víctimas* por los espectadores (Wood, 1978: 32). Incluso cuando promulgan sus propias violencias, los caníbales de Grau también son víctimas de los efectos e inestabilidades de una economía capitalista. El crítico de cine Paul Julian Smith escribe, “su lujuria por la carne humana... no es tan diferente de las demandas igualmente apremiantes de tantos hogares que han perdido su proveedor financiero en la [crisis económica de 2008]”²¹ (2014: 153). En otras palabras, los rituales caníbales de la familia se hacen necesarios por las condiciones económicas/ambientales que también pueden afligir o resonar con los miembros de la audiencia que también experimentaron una crisis económica generacional. Por último, Wood identifica esos monstruos de películas de terror, “no les falta esa cualidad característicamente humana, un sentido estético, sin embargo, pervertido en su forma”²² (1978: 32). La estética de los caníbales de Grau queda demostrada por la preparación del cadáver humano para consumo ritual por parte de madre e hija Sabina, ingeniosamente filmado a través de una lámina translúcida e iluminado por la sensual luz de las velas (*Somos*, 2010: 1:05:45-1:08:15). Esta escena de belleza grotesca, aunque momentánea, demuestra una cualidad humana de los caníbales del Grau que invita aún más a la simpatía de los espectadores.

Sostengo que la monstruosidad en la película de Grau, sin embargo, no se limita a la familia caníbal social y económicamente marginada. Mientras estudiosos como Wood han

21. “their lust for human flesh... is not so different from the equally pressing demands of so many households that have lost their breadwinner in the [economic crisis of 2008]”

22. “do not lack that characteristically human quality, an aesthetic sense, however, perverted in its form”

identificado las formas en que la monstruosidad ha sido descentralizada (por ejemplo, el uso de dobles, clanes asesinos, etc.), la monstruosidad de Grau impregna a lo largo de su película. El mismo paisaje de la Ciudad de México es visto como un terreno peligroso, ya que Grau llama nuestra atención sobre varios grupos sociales cuya supervivencia se enfrenta a la de la familia caníbal — niños feroces que experimentan la falta de vivienda, trabajadoras sexuales vengativas, hombres sexualmente promiscuos en clubes nocturnos, conductores de taxis sórdidos y policías corruptos — y nos insta a considerar cómo estos pueblos son productos de una sociedad canibalesco/capitalista. En otras palabras, la inclusión de Grau de estos otros grupos marginados junto a la familia caníbal complica el género de terror e incita a los espectadores a replantearse si los monstruos son realmente los caníbales o si la verdadera monstruosidad es el sistema que creó sus condiciones.

La narrativa cinematográfica de Grau señala muchos casos en los que las personas en el paisaje urbano de la Ciudad de México buscan devorar a otros para sobrevivir a través del mantenimiento ritual de su estatus socioeconómico con la esperanza de algún día ascender a otro nivel. Mientras el juez de instrucción se jacta ante los policías de la ciudad después de encontrar un dedo en el estómago del difunto padre caníbal, “No sabe la cantidad de gente que llega aquí carcomida. Se impresionaría usted de saber cuánta gente se come entre sí en esta ciudad” (*Somos*, 2010: 19:44-19:50). Un ejemplo de canibalismo metafórico practicado en la película es la actitud competitiva de los policías de menor rango que buscan capitalizar la explotación violenta y el asesinato de individuos de grupos marginados como las trabajadoras sexuales para resolver el misterio de los crímenes caníbales en la ciudad y demostrar que son héroes merecedores de ascensión social y económica. Los deseos de estos policías eventualmente los traicionan. En una escena cerca del clímax de la película (*Somos*, 2010: 1:09:35-1:10:15), uno de los policías de menor rango, vestido de civil, persigue a los hermanos caníbales y está a punto de aprehenderlos cuando los policías uniformados llegan a la escena y lo identifican erróneamente como un criminal. A pesar de que se identifica como un policía encubierto, los policías uniformados no le creen y por lo tanto le disparan cuando dispara a los hermanos caníbales. Cuando los policías uniformados se acercan al cuerpo, descubren la placa del oficial encubierto y se dan cuenta de su error letal. El asesinato del policía encubierto puede tomarse solo un ejemplo como evidencia de un sistema capitalista caníbal donde se alienta a las personas a destruir incluso a aquellos que comparten una identidad grupal en aras del beneficio o el prestigio social y el estatus, sin una verdadera consideración del daño que estos actos caníbales crean para el “Otro.”

Si bien el monstruo de Grau podría ser la propia sociedad capitalista, un personaje parece encarnar más los males sociales. Grau utiliza a la hija de la familia caníbal, Sabina, para personificar un apetito capitalista. Ella es la que da la noticia de que el proveedor de carne humana de la familia ha muerto. Ella es la que sostiene que deben continuar el proceso ritual sin su padre. Ella es la que instruye a sus hermanos sobre cómo asegurar nueva carne humana para consumir. Lo más importante es que ella es el único miembro de la familia caníbal que sobrevive al final. En el clímax de la película, durante la redada policial en la casa del caníbal, el hermano mayor Alfredo

se sacrifica para salvar a su hermana Sabina posicionándose como el caníbal y ella como su víctima inocente. El hermano menor, Julián, confundido por las acciones violentas de su hermano hacia Sabina, mata a Alfredo para evitar más daño a Sabina. Entonces Julián es asesinado por la policía, y Sabina es llevada a la seguridad del hospital. Desde la perspectiva de los oficiales de policía en la escena, Sabina es una víctima inocente que sufrió una experiencia horrible y escapó por poco del consumo caníbal. Con la supervivencia de Sabina, Grau pervierte el tropo de Clover de la “Chica Final,”²³ o la joven inocente que sobrevive al terror de la persecución violenta del slasher, ya sea a través de medios activos o pasivos, en las películas slasher (Clover, 1987: 201). Aunque la policía reconoce erróneamente a Sabina como una “Chica Final”²⁴ (Clover, 1987), los espectadores son conscientes de la relativa monstruosidad de Sabina. En lugar de una víctima convertida en héroe, Sabina emerge como la depredadora superviviente cuya mutabilidad neoliberal le permite perdurar. A través del personaje Sabina, Grau demuestra claramente la forma en que el capitalismo neoliberal requiere un sacrificio de la propia unidad familiar para permitir la supervivencia individual.

Al principio de la película de Grau, lo aterrador era la banalidad de la muerte del padre en un paisaje comercial de consumismo, pero lo que es aterrador al final de la película es el aguante del deseo consumista de Sabina de llevar a cabo el ritual caníbal, incluso después de toda la destrucción que ha causado a su familia ahora fallecida. En la escena final (*Somos*, 2010: 1:22:35-1:23:54), que hace clara referencia a la escena inicial, Sabina escapa de su habitación del hospital y desciende por una escalera exterior. En su bata blanca de hospital, parece fantasmal en lugar de inocente, y el sonido no diegético de un violín se mezcla con los sonidos diegéticos de la naturaleza (es decir, el canto de los pájaros) mientras intenta ocultar su cuerpo del personal del hospital que ingresa al edificio. Más tarde, se muestra a Sabina, todavía con su bata de hospital con su pulsera de paciente y una gasa en la mejilla visibles, de pie fuera de un mercado comunitario. Los transeúntes no reconocen su presencia, pero ella los observa activamente. La música del violín se construye, y por un momento, es ambiguo si Sabina es realmente un fantasma dada su capacidad de mezclarse con el entorno. Sin embargo, este temor de la audiencia se descarta cuando Sabina llama la atención de un hombre. Después de un primer plano de la cara de Sabina, la cámara cambia a una dirección de su mirada en el hombre que teje entre otros peatones pero parece atraído por la mirada de Sabina, como una polilla a una llama. La imagen final de la película es la mirada seductora y penetrante de Sabina a la cámara, mientras la música del violín se construye con tambores, antes de que una diapositiva de título en blanco y negro nos recuerde que “somos lo que hay”, implicándonos como espectadores como cómplices de los asuntos de Sabina y como igualmente atrapados en nuestras propias formas de “optimismo cruel”²⁵ (Berlant, 2011). Una vez más, aquí, el clímax de la banda sonora de la película de terror no ocurre en un momento de violencia directa, sino que persiste en la consideración de la repetición banal del consumo (es decir, Sabina representando el ritual caníbal con su nueva

23. “Final Girl”

24. “Final Girl”

25. “cruel optimism”

presa). Lo que Grau presenta como aterrador entonces es el suspenso de un proceso violento que se repite, incesantemente sin oportunidad de resolución, y quizás, lo más aterrador de todo, señala las formas en que esta repetición constituye lo que somos, como humanos que vivimos bajo el capitalismo global. A pesar de todo el sufrimiento soportado por Sabina y su familia, Grau nos sugiere que el ciclo continuará repitiéndose ya que Sabina permanece cruelmente apegada al proceso tóxico de consumo. Con este final, Grau confirma que no hay escapatoria de la economía neoliberal fundamentalmente violenta, particularmente para aquellos desplazados a los márgenes por una sociedad capitalista de consumo, ya que el impulso de consumir continúa motivando y moldeando comportamientos, incluso cuando estas acciones dañan activamente a los propios consumidores.

Con su compromiso con el género de terror, la película de Grau teoriza una nueva forma de pensar de las relaciones sociopolíticas y hace una intervención necesaria en las discusiones sobre nuestra era actual de capitalismo tardío. A través del tropo del canibalismo, Grau incita a los espectadores a considerar las ansiedades y deseos involucrados en los rituales de consumo/consumismo. Además, su uso del tropo caníbal en el cine latinoamericano tiene un poder político aún mayor cuando se considera una extensión de una tradición cultural latinoamericana sostenida. En *Calibán: Apuntes sobre la cultura en nuestra América*, el escritor y crítico literario cubano Roberto Fernández Retamar señala que la palabra “caníbal” se deriva del término “caribe”, refiriéndose a los pueblos indígenas de la región del Caribe (1974: 6). Fernández Retamar explora la relación etimológica entre estos términos, escribiendo, “[...] ese nombre, en si mismo —caribe—, y en su deformación caníbal, ha quedado perpetuado, a los ojos de los europeos, sobre todo de manera infamante” (1976: 13). En otras palabras, Retamar expresa que, la acusación de canibalismo, que lleva la connotación imperialista de barbarie, se ha convertido en sinónimo del nombre “caribe” para los pueblos indígenas del Caribe. El canibalismo ha sido utilizado por los europeos para definir a los pueblos del Caribe y otros pueblos indígenas de las Américas desde el primer encuentro colonial. Además, se ha utilizado como un medio de justificación para la explotación y la violencia masiva cometida contra los pueblos indígenas del Caribe y en todo el continente americano, incluido el territorio ahora conocido como México, es decir, por los colonizadores blancos europeos. Informado por esta historia imperialista de la llamada explotación “justificada” de los pueblos de las Américas por parte de Europa a través de acusaciones de canibalismo, el manejo de Grau del horrible tropo condena activamente las estructuras del capitalismo neoliberal y el legado del colonialismo al mostrar los horrores generados al presentar a las poblaciones más marginadas de la Ciudad de México como caníbales, en niveles literales y metafóricos. en su competencia por la sobrevivencia. Para Grau, el canibalismo en la película no se limita únicamente al consumo de la carne, sino que opera como un símbolo de la violencia que se extiende a varias economías de deseo y supervivencia en el paisaje consumista de la Ciudad de México. En este trabajo, utiliza y manipula activamente las tradiciones del género de terror para desplazar el miedo de lo clásicamente monstruoso a la violencia de lo banal sin pretensiones.

Para concluir, sugiero que *Somos lo que hay* (2010, Jorge Michel Grau) es representativo de una nueva ola de películas de terror en América Latina que buscan romper las expectativas de lo clásicamente monstruoso. Mientras que unas estudiosas como Williams y Clover han notado la dinámica de género en juego en el horror occidental tradicional, particularmente en los Estados Unidos, las nuevas películas de terror latinoamericanas como *Los buenos modales* (*As boas maneiras*, Juliana Rojas and Marco Dutra, Brasil, 2017) y *La Llorona* (Jayro Bustamante, Guatemala, 2019), los cuales continúan participando en la estética del género de terror, llaman la atención crítica no solo a la diferencia sexual, sino también a las diferencias de raza y clase. Mientras que el estudioso de cine Christopher Sharrett cuestiona la efectividad y la supuesta naturaleza radical de la crítica política realizada en el género de terror estadounidense de las décadas de 1980 y 1990 en su artículo, "The Horror Film in Neoconservative Culture," sostengo con optimismo que cuando los críticos culturales se involucren con el cine de terror latinoamericano contemporáneo, a partir de la década de 2010, se pueden abrir nuevas formas de identificar la monstruosidad en la banalidad de la vida bajo los fenómenos sociales de discriminación basada en el sexo, la raza y la clase del capitalismo, y se presentarán nuevas teorizaciones de la gestión de la población y estrategias de supervivencia. Como se demuestra a través del análisis formal y genérico de *Somos lo que hay* (2010, Jorge Michel Grau), los académicos de los estudios culturales se beneficiarán al dirigir la atención crítica al nuevo género de terror que emerge en América Latina como un modo encarnado de aprehender la monstruosa experiencia del capitalismo neoliberal de última etapa.

Bibliografía

- Berlant, Lauren (2011). *Cruel Optimism*. Durham: Duke University Press.
- Brady, Tara. (2010). "We Are What We Are/Somos Lo Que Hay." *The Irish Times*, 12 de noviembre. Disponible en: <https://www.irishtimes.com/culture/film/we-are-what-we-are-somos-lo-que-hay-1.676066>.
- Clover, Carol J. (1987). "Her Body, Himself: Gender in the Slasher Film." *Representations*, n° 20, otoño (187-228). Disponible en: www.jstor.org/stable/2928507.
- Dapena, Gerard (2017). "Genre film then and now." Marvín D'Lugo, Ana M. López, y Laura Podalsky (editores). *The Routledge Companion to Latin American Cinema*, New York: Routledge (150-163). Disponible en: <https://doi-org.proxy.lib.ohiostate.edu/10.4324/9781315720449>.
- Eljaiiek-Rodríguez, Gabriel (2018). "Cannibals and Cinematic Cannibalism in *Somos lo que hay*." *The Migration and Politics of Monsters in Latin American Cinema*. Palgrave Macmillan (79-91). Disponible en: <https://doi-org.proxy.ohiolink.edu/9100/10.1007/978-3-319-97250-3>.
- Foucault, Michel (2003). "17 March 1976." Mauro Bertani and Alessandro Fontana (editores). *Society must be defended: lectures at the Collège de France, 1975-76*. New York: Picador (239-263).
- Mam, Yehudit (2010). "NYFF: Somos Lo Que Hay/We are what we are." *Medium*, 8 de octubre. Disponible en: <https://medium.com/ive-had-it-with-hollywood/nyff-somos-lo-que-hay-we-are-what-we-are-235a81bfdff4>.

- Mbembe, Achille (2003). "Necropolitics." Libby Meintjes (traductora). *Public Culture*, vol. 15 n° 1 (11-40). Disponible en: muse.jhu.edu/article/39984.
- Retamar, Roberto Fernández (1974) [1971]. *Calibán: Apuntes sobre la cultura en nuestra América*. México: Editorial Diógenes.
- Rocha, Glauber (2004) [1965]. "La estética del hambre." *Ramona*, n° 41, junio (52-55). Disponible en: http://70.32.114.117/gsd/collect/revista/index/assoc/HASH0655/a0523bfd.dir/r41_14nota.pdf.
- Sharrett, Christopher (2015). "The Horror Film in Neoconservative Culture." Barry Keith Grant (editor). *The Dread of Difference: Gender and the Horror Film*. Austin: University of Texas Press (281-304). Disponible en: search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=nlebk&AN=941059&site=ehost-live.
- Smith, Paul Julian (2014). "We Are What We Are (Somos lo que hay, Jorge Michel Grau, 2010)." *Mexican Screen Fiction: Between Cinema and Television*. Polity (152-155).
- Somos lo que hay* (2010). Jorge Michel Grau (director), Centro de Capacitación Cinematográfica.
- Williams, Linda (1991). "Film Bodies: Gender, Genre, and Excess." *Film Quarterly*, vol. 44, n° 4 (2-13). Disponible en: www.jstor.org/stable/1212758.
- Wood, Robin (1978). "Return of the Repressed." *Film Comment*, vol. 14, n° 4, julio-agosto (24-32). Disponible en: www.jstor.org/stable/43451389.

Rhiar Kanouse (The Ohio State University, United States)

kanouse.6@buckeyemail.osu.edu

Kanouse está realizando su investigación doctoral en La Universidad Estatal de Ohio en el departamento de los estudios comparativos, bajo de la supervisión de Katherine Borland, Harmony Bench, Ashley Pérez y Laura Podalsky. Su tesis se centra en el tropo del canibalismo en el folclore, la literatura y el cine, a través de fronteras geopolíticas y temporales. Se interesan las preguntas sobre encarnación, consumo e incorporación. Imparte clases sobre literatura mundial a los estudiantes universitarios a La OSU.