

# Somos lo que hay y la autofagia social

Carlos Gerardo Zermeño Vargas\*

*Se impresionaría de saber cuánta gente se come entre sí en esta ciudad  
Tito, Somos lo que hay*

Recepción: 19 de diciembre de 2012

Aceptación: 3 de octubre de 2013

\*Tecnológico de Monterrey, Campus Ciudad de México, México.

Correo electrónico: cgz@gmx.com

Se agradecen los comentarios de los árbitros de la revista.

**Resumen.** Se exploran las relaciones violentas que se van tejiendo entre los personajes para mostrar el desolador panorama social que presenta la cinta *Somos lo que hay* (Jorge Michel Grau, 2010) que, aunque no es propiamente una película de zombis, procura evocar estéticas e ideas subyacentes de este subgénero, referencias que parecen mantener una cierta continuidad. A lo largo de la película se propone, además del estrictamente alimenticio, distintos modos de canibalismo: económico, social, sexual. Si en el cine de zombis los personajes luchan contra centenares de personas que han dejado su humanidad atrás, en esta película la batalla es campal y la deshumanización se aplica sistemáticamente.

**Palabras clave:** cine, México, terror, zombis, canibalismo.

## **Somos lo que hay (We are what we are) and Social Autophagy**

**Abstract.** Although not a zombie movie, *We are what we are* (*Somos lo que hay*, Jorge Michel Grau, 2010) evokes aesthetics and references which seem to aim towards a certain continuity, recalling ideas underlying this genre of films. Aside from the alimentary one, we are presented with different kinds of cannibalism: economic, social, sexual. If in zombie cinema the characters fight against hordes of people who left their humanity behind, in this film it is battle royal, and the dehumanization is systematic. In this work we explore the violent relationships interwoven between the characters to show the devastating panorama that the film offers.

**Key words:** cinema, Mexico, horror, zombies, cannibalism.

## Introducción

La primera escena de *Somos lo que hay* (Grau, 2010) revela un cierto guiño que difícilmente se puede pasar por alto: el cine de zombis. Un hombre moribundo, tambaleante, camina en un centro comercial; se acerca a un escaparate y acaricia, a través de una de una vitrina, a un maniquí. Es imposible no recordar *Dawn of the Dead* (Romero, 1978), donde se muestra una horda de zombis que lidia con escaleras eléctricas, pistas de hielo y fuentes en un escenario análogo.

Aunque *Somos lo que hay* tiene como protagonista a un grupo de caníbales urbanos y no a los sobrevivientes de un apocalipsis zombi, algo habitual en el género, se conservan algunas estéticas y referencias que parecen mantener una cierta continuidad. Así pues, tal vínculo no es casual y como se verá evoca ideas subyacentes. Ver a los personajes como zombis permite adjudicarles características útiles para el análisis.

A lo largo de la película se presenta, además del estrictamente alimenticio, distintos modos de canibalismo: eco-

nómico, social, sexual. Si en el cine de zombis los personajes luchan contra centenares de personas que han dejado su humanidad atrás, en esta cinta la batalla es campal y la deshumanización se aplica sistemáticamente. Por lo anterior, el objetivo es explorar las relaciones violentas que se tejen entre los personajes en *Somos lo que hay* para mostrar el vínculo que tiene con el cine de zombis y con ello explicitar el panorama social que ofrece: todos parecen muertos y sólo sobreviven los que logran pasarse de vivos.

## 1. Sustos locales

La cinematografía en México da sus primeros pasos en los terrenos del miedo filmico con *La Llorona* (1933), dirigida por el cubano Ramón Peón; resulta interesante que el primer filme nacional del género se haya centrado en una figura típicamente mexicana, recuperada en muchas cintas posteriores. Al año siguiente se estrenarían *El fantasma del convento* (De Fuentes, 1934) y *Dos monjes* (Miguel Zacarías, 1934). Estos filmes de notable calidad fueron dirigidos, y algunos de ellos escritos, por figuras prominentes del cine nacional que dejarían películas trascendentes. Basta mencionar una de la Época Dorada del Cine Mexicano: *Allá en el Rancho Grande* (De Fuentes, 1936), cuyo éxito abrumador tanto en el país como en el extranjero la colocan como una pieza clave para entender el cine nacional en esos años (Castro Ricalde y Mckee Irwin, 2011).

1. Quizás valga la pena señalar que zombis y vampiros comparten un ancestro común: los *revinientes* del folclor medieval (Clute y Grant, 1999). Mientras que los primeros se transformarían en gules y posteriormente se encontrarían con una visión distorsionada de las religiones tradicionales haitianas, los segundos se fundirían con otros mitos como las lamias griegas y la Lilith hebrea (Siruela, 2010). En la actualidad, ambos monstruos aparecen como criaturas distintas por completo —en parte por el profundo simbolismo de la sangre—, aunque gozan de gran popularidad.
2. Lenne distingue entre fantástico y “fantástico”, para referirse a dos fenómenos distintos. El primero, cercano a la noción que trabajamos aquí, se aproxima a un modo narrativo donde lo posible y lo imposible se superponen. El segundo refiere a un género cinematográfico específico de corte comercial y cercano a los intereses del terror. La cinta de Grau (2010) toma elementos de ambos sin pertenecer a ninguno propiamente.

El primer gran filme de terror mexicano fue *El vampiro* (Méndez, 1957), estelarizado por Germán Robles y Abel Salazar, actor convertido en productor gracias a su compañía cinematográfica ABSA, quien si bien no se especializó del todo en el cine de terror, con ABSA produciría *El ataúd del vampiro* (Méndez, 1958) —una secuela de baja calidad—, *El mundo de los vampiros* (Corona Blake, 1961) y un par más dirigido por Chano Urueta, quien comienza su carrera en los treinta: *El barón del terror* (1962) y *La cabeza viviente* (1963).

La figura más notable del cine mexicano de terror fue Carlos Enrique Taboada, cuya *tetralogía del terror* —*Hasta el viento tiene miedo* (1968), *El libro de piedra* (1969), *Más negro que la noche* (1975), *Veneno para las hadas* (1984)— en su momento fue despreciada en comparación a la que se consideró su obra maestra: *La guerra santa* (1979), ahora olvidada. Otro director comprometido con los sustos fue Juan López Moctezuma. Él desde el comienzo de su carrera quiso exportar sus películas al mercado norteamericano, con desastrosos resultados, las cuales eran extravagantes mezclas de terror, *gore* y esoterismo que fracasaron.

Luego de varios años de silencio, el miedo en el cine de nuestro país volvería a la vida bajo la dirección de Guillermo del Toro. *La invención de Cronos* (1993), su ópera prima, presentó una visión novedosa de los vampiros que, sin embargo, no fue suficiente para ganarse el favor del público. La memoria reciente registra el relativo éxito de *Kilómetro 31* (Castañeda, 2006) y de dos *remakes* de Carlos Enrique Taboada: *Hasta el viento tiene miedo* (Moheno, 2007) y *El libro de piedra* (Estrada, 2009), ambos despreciados por el público y la crítica.

Como puede apreciarse, salvo los tópicos nacionales de los primeros años y los motivos góticos-fantasmagóricos

de Taboada, la cinematografía mexicana, al igual que otras, ha buscado en los vampiros su principal fuente de sustos. Por otra parte, y a propósito de otro tema terrorífico bien instalado en el imaginario del siglo XXI, hay una ausencia prácticamente total de zombis.<sup>1</sup> *Somos lo que hay* se convierte en una auténtica novedad pues además consigue imprimir una visión muy particular al cine de muertos vivientes.

## 2. La pérdida de la identidad

En sus primeros años, el cine de zombis bebe del folclor haitiano y presenta a las desafortunadas víctimas de ciertos rituales con reminiscencias de la religión vudú (Kay, 2008). Los primeros zombis del celuloide son esclavos de un maestro que los controla para que realicen actos malignos en su nombre —estas historias invocan el tema de la pérdida de la voluntad y la individualidad—; son criaturas híbridas que difuminan, como los hombres lobo, los vampiros y las deformidades monstruosas, los límites ontológicos entre lo humano y lo no humano.

La forma “moderna” del zombi nace con *The Night of the Living Dead* (Romero, 1968), en la cual aparece como un conjunto cadáveres que vuelven de la tumba para comer carne humana actuando a partir de instintos animales. Aunque visualmente les tomará algún tiempo alcanzar su forma definitiva —desde verdes, grises y hasta azulados; ahora, se entiende que deben parecer cuerpos en estado de putrefacción—, después de su abrumador éxito pocos volverán a tocar el tema del vudú o el folclor haitiano (Kay, 2008). Para Gérard Lenne, el cine “fantástico”<sup>2</sup> es mitológico, de modo que engendra sus propios temas y obsesiones. Según él, este género “revela la existencia, presentación, la evolución, hasta la desaparición, de mitos creados por y para

el cine” (1974: 21). El tránsito desde las primeras cintas como *White Zombie* (Halperin, 1932) hasta el que inauguró Romero es un excelente ejemplo de ello.

Hablar de zombis, al menos los contemporáneos, admite disertar sobre un particular proceso de deshumanización. Estas personas no sólo parecen —o alguna vez parecieron— humanos, sino que vienen desprovistos de las extravagancias o anacronismos de los monstruos clásicos. El mal ya no surge en algún país europeo o tropical, o de una monstruosidad excepcional, sino de una degradación contagiosa que se asienta en los sujetos que componen la sociedad hundiéndolos en un anónimo asesino. En oposición a aquella maldad de origen exótico, los zombis modernos son producto de la ciencia. Algunas cintas más actuales, como *28 Days Later* (Boyle, 2002), buscan desligarse del género planteando una denominación más ambigua: *infectados*. Este carácter científico acentuado, de violencia contra las formas “naturales”, es indudablemente producto del tiempo en que vivimos: “Repetidas veces los críticos han hecho notar la correspondencia entre los temas desarrollados por la literatura fantástica y el discurso científico correspondiente a cada época” (Campra, 2008: 34).

El zombi adquiere su carácter fantástico al encarnar en su propio cuerpo, con singular eficacia, la fractura del límite entre el reino de lo vivo y el reino de lo muerto, que está en activa putrefacción, pero se mueve. Parece terrible porque habita la región paraxial entre la persona y aquello que dejó de ser persona. A lo que hay que agregar, además, la difuminación de la frontera entre lo vivo y lo muerto. La antropóloga Mary Douglas (2002) afirma que lo peligroso, lo impuro, es aquello que permanece en lo culturalmente inarticulado o anómalo.

Noël Carroll (2004) recupera el pensamiento de Douglas y define al monstruo como una criatura amenazante que

desafía las categorías culturales establecidas. En el cine de zombis esto implica un aire de inquietante familiaridad: no debería sorprendernos encontrar enfermeras, policías, monjas o deportistas entre las hordas hambrientas. En lugar de darle orden y certeza a nuestras vidas, la cotidianidad nos asesina.

### 3. Voces y gruñidos

Rob Zombie, estrella de rock y experto en cine de terror, quiso con *House of 1000 Corpses* (2003) ofrecer su particular visión del género; el resultado, por desgracia, fue una película demasiado clásica que, salvo el final —una extraña adición de última hora—, tiene poco de memorable. Para su segundo filme, *The Devil's Rejects* (2005), optó por cambiar la focalización del relato al presentar el escape de la familia Firefly, los asesinos de *House of 100 Corpses*. La cinta está llena de persecuciones, balaceras y asesinatos violentos, pero no existe ni un momento de tensión terrorífica. Noël Carroll (2004) propone que el género de terror recibe su nombre del efecto que pretende causar en el espectador. Para ello, los personajes del filme “nos enseñan” a estar asustados, de modo que nuestra reacción emotiva está ligada a su actuación.

Una consecuencia de cambiar el objeto de nuestra mirada filmica, de las víctimas a los victimarios, es que suele disolverse el efecto de miedo en el público. Rosalba Campra (2008) asigna al silencio la capacidad de “mostrar sin mostrar”; allí donde el relato o la mirada cinematográfica callan habita lo fantástico.<sup>3</sup> Sin embargo, hace notar, como muchos otros, que hay otra forma de silencio: el de la propia criatura fantástica o monstruo. En otras palabras, su discurso a-normal es ocultado de forma sistemática por la cultura dominante. Algunos relatos, como la segunda cinta de Zombie, se inscriben en la tradición

de obras estructuradas a partir de una inversión de papeles que permite a los seres anómalos “quejarse” de su situación. Por citar sólo tres ejemplos tomados de la literatura, en *The Dracula Tape (Las cintas de Drácula)* (Saberhagen, 1975) el vampiro se defiende de las acusaciones esgrimidas por el Dr. Van Helsing; en *Grendel* (Gardner, 1971) una madre troll defiende su hogar de la colonización y el temible Beowulf; en *Последний Кольценосец (El último portador del anillo)* (Eskov, 1999), Mordor, un país en proceso de industrialización, es invadido por un grupo de naciones imperialistas guiadas por Gandalf.

*Somos lo que hay* dedica sus primeros minutos a plantear una situación similar evocando imágenes de *Dawn of the Dead* y se establece un vínculo con los muertos vivientes imaginados por Romero (1978). Como sabemos, salvo casos muy específicos los zombis carecen de la capacidad de hablar,<sup>4</sup> por lo que Grau elabora un desplazamiento ontológico dejando claves para una cierta lectura: sus caníbales son zombis a los que se les ha dado voz. De allí, quizás, que en el título aparezca un verbo en primera persona: “somos”, que deja en claro la autoconsciencia de los personajes.

3. Categoría literaria que refiere a la superposición o traslapamiento dentro del texto, de dos estatutos de realidad entre los que media una “antinomía insuperable” (Campra, 2008: 28-29). Si bien el terror se ha nutrido de lo fantástico para componer sus monstruos y situaciones, no es una condición necesaria.

4. Su gusto por los cerebros y el clásico grito *Braaains!* son invenciones de Dan O'Bannon, guionista y director de *The Return of the Living Dead* (1985), derivación en tono cómico de *Night of the Living Dead* (Kay, 2008). Si bien la idea ha permeado la cultura popular, no ha sido muy explotada en el cine y los zombis siguen siendo, en buena medida, criaturas silenciadas.

#### 4. Hambre de muerte

*Somos lo que hay* sigue los pasos de una familia que debe consumir carne humana como parte de un ritual. Tras la muerte del padre, el director de la morgue y Tito, un empleado, encuentran un dedo en el estómago de aquél; pensando que con ello pueden volverse ricos, llaman a un par de policías judiciales, Owen y Octavio, para que resuelvan el caso. Mientras tanto, Alfredo, aconsejado por su hermana Sabina, toma el control de la familia a pesar de las quejas de Patricia, su madre, y de su impulsivo hermano Julián. Siguiendo la pista de una prostituta asesinada, los policías cierran el cerco a los caníbales. Tras un tiroteo en el que mueren Alfredo y Julián, Sabina finge ser una víctima y es rescatada; escapa del hospital y en la calle intercambia miradas seductoras con un extraño, pues su hambre no ha sido saciada.

5. Un *leitmotiv* del género, especialmente cuando se trata de atmósferas góticas, es el de los relojes lanzando estruendosas campanadas en momentos de tensión. Algo similar se intenta en *Somos los que hay* durante la escena final, donde las alarmas de todos los relojes de la casa se encienden a la vez durante la redada policial luego de intentar hacer el ritual, a la ya de por sí lúgubre casa. Por otra parte, los relojes adquieren un significado especial cuando los asociamos al aparente intento de los caníbales de perpetuarse por medio del consumo de carne humana.
6. No es el objetivo de este trabajo discutir las, pero el ritual, en su indefinición, permite diversas lecturas que supone la presencia sostenida de lo fantástico, que es un elemento alegórico que posibilita lo extraño; lo “sobrenatural explicado”, según la clasificación de Todorov (1981: 37).
7. Aunque se intenta ser exhaustivos, es posible que existan pequeñas omisiones tanto de personajes como de acciones que no afectan, el análisis.

A lo largo de la cinta, los relojes van dando una idea de la urgencia que supone para la familia realizar el ritual.<sup>5</sup> Constantemente se alude a éste e incluso se señala su extrema repercusión, pero jamás hay una explicación clara al respecto; sabemos, por una de las secuencias finales, que involucra velas, el manejo de los órganos internos de una víctima y el consumo de carne humana, pero nunca se explica su función. Mientras deciden el futuro de la familia, Patricia, desesperada, regaña a sus hijos: “Lo que sigue es ponernos a temblar porque nos vamos a morir”. Queda establecido, pues, que es de vital importancia y que posiblemente tenga un carácter sobrenatural, que podría darle a la cinta una orientación fantástica. Ante la premura y lo que está en juego, y a pesar de la violencia con que se conducen, los miembros de la familia muestran una amplia gama de emociones; a diferencia de los ejemplos que se han citado, los personajes de *Somos lo que hay* admiten que son anómalos y peligrosos: “Somos unos monstruos, Julián”, dice Patricia a su hijo mientras viajan en auto para deshacerse de un cadáver. Más adelante, Alfredo reniega de su situación porque anhela una vida “normal”: “¿Por qué me hicieron así? Yo no pedí nacer así”. Poco antes del final, con el ruido de fondo de decenas de los relojes de alarmas y ante la presión de la policía, Patricia apura a sus hijos: “Tenemos que continuar, es la única manera de detenerlo. [...] Si hacemos el rito, todo se va a arreglar. [...] Comámonos a este tipo, es la única manera de detenerlo”. Hay un alto grado de indefinición sobre el ritual<sup>6</sup> y sobre la urgencia de consumir carne humana. Pareciera que Grau intenta igualar la necesidad de sus caníbales con la sed de los vampiros o el hambre de los zombis, aunque el ritual parece demasiado sofisticado, dejándonos con una interrogante sobre su naturaleza y la urgencia que suscita.

Como ya se explicó, Grau intenta borrar, al menos parcialmente, la frontera entre caníbales y zombis con *Somos lo que hay*. Además de la primera escena, que basta para establecer un puente con la tradición de los muertos vivos, en la cinta hay ciertos comportamientos y elementos estéticos que apuntan a la misma conclusión. Si bien el cine de terror tiene la capacidad intrínseca de aludir alegóricamente a los miedos de la sociedad (King, 2006), el subgénero de zombis hace de la propia sociedad el origen del miedo. Por ejemplo, *Dawn of the Dead* “establece a los zombis como consumidores sin consciencia ni voluntad que llevan su necesidad tan lejos que deben consumir carne humana” (Kay, 2008: 91). *Somos lo que hay* convierte a cada sujeto en una amenaza potencial, que lo empuja a sospechar de todo y de todos. Tal es su tema central: la sociedad devorándose a sí misma. Para visualizar mejor esta idea, quizás convenga observar el cuadro 1.<sup>7</sup>

Si bien la cinta plantea un aparente estado de urgencia sobre la violencia subjetiva—visible, escandalosa, practicada por agentes que podemos señalar directamente—, la presencia de ésta parece ocultar una forma de violencia objetiva, abstracta, “normal”, que surge “de la nada” (Žižek, 2009: 9-10). Sobre esta dicotomía, cabe distinguir la de agresión, que pertenece a la *fuera vital*, y violencia, exceso de agresión convertida en *fuera mortal* (Žižek, 2009: 81). Como consecuencia, quedarse en el mero señalamiento de las agresiones de los personajes—del mismo modo en que los medios insisten tan sólo en las operaciones concretas de violencia subjetiva— parece distraer nuestra atención de formas ocultas de violencia cuyo poder consiste precisamente en poner las condiciones que permiten la subjetiva. En este trabajo el canibalismo se entiende como alegoría del daño que se inflige a otros.

Así, prácticamente todos los personajes son comidos por alguien y a su vez *comen* a otro: todos están infectados del deseo irreprimible, instintivo, de devorar. El asesinato, la violación, la “transa”, la justicia por propia mano son la materialización subjetiva de una violencia profunda, transversal. Para la familia, el virus que detona su necesidad criminal es ese misterioso ritual. En las referencias que hacen de él es donde escuchamos los ecos de esa voz que Grau da a los zombis: el deseo ilimitado que deviene en muerte. La promesa de redención queda frustrada por la justicia, que actúa en nombre de una sociedad depredadora.

Rastrear las instancias de violencia permite suponer que tal es el estado

*natural* de la sociedad. Si los zombis necesitan consumir a otro ser, los caníbales compulsivos de Grau proyectan ese consumo destructivo hacia la sociedad. Como grupo, la familia aparece descompuesta, sin cabeza; la lucha interna no sólo fragmenta sus relaciones, sino que acaba causando daño al exterior: cada integrante buscará alimento por sus propios medios, lo cual multiplica la violencia. Como una hidra, la familia extiende sus agresiones a distintos sectores luego de que han recibido el primer golpe—en la cinta se insinúa que el papá fue envenenado—; a partir de esto, no sólo serán prostitutas las afectadas, pues hay otra más, un joven homosexual y un taxista. En el final, Sabina intercambia miradas con un extraño;

la supervivencia de un miembro del grupo basta para desencadenar de nuevo una ola de violencia, ya que la vida de unos está ligada a la destrucción de los demás. Incluso, la descomposición de la familia puede leerse también como descomposición social, precisamente como si se tratara de un contagio. Si seguimos la metáfora que plantea el cine de zombis, cada víctima se convertirá en un muerto viviente que buscará saciar su hambre, es decir, obtener alguna clase de beneficio o satisfacción. Se plantea por ello la idea de fagocitación como eje de lectura de la cinta, pues no se trata únicamente de violencia, sino de una necesidad (alimento, éxito, dinero, sexo), que sólo puede ser saciada con violencia.

**Cuadro 1.**

Personaje	Se come a:	Comido por:
Padre	- La autopsia revela que tenía un dedo en su estómago, probablemente de una prostituta.	- Muere envenenado en el centro comercial. Retiran su cadáver y limpian su sangre con total indiferencia.
Sabina	- Se enfrenta a su madre y propone a Alfredo como cabeza de la familia.	- Se insinúa que se deja seducir por un hombre, posiblemente para comérselo.
Alfredo	- Asume el control de la familia. - Secuestra a Gustavo. - Muerde a Sabina para hacerla pasar por víctima.	- Es manipulado por Sabina en su lucha por el control de la familia. - Julián le dispara.
Julián	- Golpea a un cliente, intenta violar a Sheila. Tiene celos de Alfredo.	- Lo matan los policías cuando entran a la casa.
Patricia	- Mata a Sheila y a Owen. Lleva al taxista a su casa para el ritual.	- Escapa del tiroteo, pero las prostitutas la matan a golpes.
Tito y el director de la morgue	- Pretenden enriquecerse cuando se resuelva el caso del caníbal.	- Owen intenta resolver el caso sin tomarlos en cuenta.
Owen	- Intenta resolver el caso para hacerse rico. - Contempla la posibilidad de aceptar a una menor de edad a cambio de ayudar a las prostitutas.	- Es insultado y menospreciado por sus compañeros. - Patricia lo mata cuando entra a la casa.
Octavio	- Se esconde de Owen para resolver el caso él solo. - Dispara a Julián y Alfredo, aunque falla.	- Dos policías guiados por Gustavo lo matan cuando lo descubren apuntándole a Julián y Alfredo.
Gustavo	- Guía a Alfredo a una discoteca gay y lo seduce. - Escapa de la casa y los denuncia.	- Alfredo lo lleva a su casa para alimentar a la familia.
Sheila	-	- Prostituta secuestrada y golpeada por Julián. Patricia la mata. - La dejan en la calle metida en una bolsa.
Taxista	- Viola a Patricia.	- Patricia lo lleva a su casa para alimentar a la familia. Lo utilizan para el ritual.
Niños de la calle	- Golpean y apedrean a Julián y Alfredo.	- Julián y Alfredo intentan secuestrar a alguno, pero fallan.
Policías	- Confundidos, matan a Octavio. - Durante el peritaje en la casa, se roban algunos objetos.	- Varios resultan heridos durante el tiroteo.
Cliente	- Insulta y amenaza a los muchachos porque no tienen su reloj.	- Julián lo golpea.
Líderesa del tianguis	- Corre a los muchachos del tianguis—el padre tenía un puesto de relojes— por no pagar las cuotas atrasadas.	-

Por otra parte, y como se ha señalado, el discurso fantástico en sí mismo parece tener una función reveladora de aquello que la cultura dominante relega a una región *paraxial*: un espacio indeterminado en que lo real y lo irreal parecen coincidir (Jackson, 2003). El desplazamiento ontológico de los personajes de la cinta –de zombis a caníbales– también permite descubrir que hay formas ocultas de violencia directamente asociadas al contacto con los otros. Como otros recursos fantásticos, vinculados al mundo extratextual que los ha gestado, el de la focalización ha sido permeado por las condiciones socioculturales; de este modo, el gusto por insistir sobre el discurso que sale a la luz es una forma de “conectar con la variación de actitud frente al problema más general de la otredad” (Campra, 2008: 147). Si bien Campra ve en estos desplazamientos un intento contemporáneo de renovación en la literatura fantástica, un ejemplo paradigmático está encarnado en la criatura de Frankenstein, monstruo que al exponer los motivos de su venganza, su herida y soledad aparece plenamente subjetivizado (Žižek, 2009). Este carácter dual sugiere que la otredad es interna, que “lo demoníaco no es sobrenatural, sino un aspecto de la vida personal e interpersonal, una manifestación de deseo inconsciente” [la traducción es mía] (Jackson, 2003: 55). Además, se evidencia que “sólo habla quien puede ser escuchado y sólo puede ser escuchado quien utiliza la misma lengua que el oyente” (Campra, 2008: 152). Esta posibilidad de diálogo, a diferencia de lo que podría pensarse, no anula la violencia. Muy al contrario, el lenguaje, supuesta vía de

solución de los conflictos –es decir, es la no-violencia prototípica–, se erige como medida oculta de la violencia<sup>8</sup> haciéndola invisible, de modo que “el lenguaje mismo, el auténtico medio de no violencia, de reconocimiento mutuo, implica la violencia incondicional” (Žižek, 2009: 83).

En otras palabras, la focalización centrada en las criaturas fantásticas, aquella que les da voz y por lo tanto debería aparecer como más democrática, deja ver las relaciones problemáticas que establecen con lo que Carroll llama los *personajes positivos* de la narración. Si la criatura fantástica es inadmisibile para nuestro paradigma de mundo, es preciso notar que es igualmente a la inversa. Sea cual sea la mirada que adoptemos, sigue siendo cierto que “por momentos han convivido dos códigos excluyentes de realidad y que tal convivencia no ha sido del todo pacífica” (Morales, 2008: xvi). En el cine tradicional de zombis, la masa anónima de muertos vivientes ejerce su violencia contra el mundo humano al que ha dejado de pertenecer. La inversión de este esquema demuestra que el mundo humano –vivo– es intrínsecamente agresivo para el no-muerto. Al atacar, los zombis *devuelven* la agresión. *Somos lo que hay* posibilita ponernos en el lugar de la masa anónima para descubrir que el deseo del otro –es decir, nosotros, la sociedad “normal”– es ilimitado y, por lo tanto, violento, pues “los individuos buscan el poder para no ser dominados por otros” (Žižek, 2009: 82). El conflicto central en este cine es el enfrentamiento con la otredad, la negociación violenta entre dos deseos irreconciliables.

## Conclusiones

Noël Carroll (2004) afirma que el rasgo definitorio del terror, además de su pretensión de asustarnos, es la presen-

cia de monstruos anormales y amenazadores. Estas criaturas, anomalías en el orden social, cultural y científico representan una forma de violencia simbólica contra la normalidad y el *establishment*: “no es la aberración física o mental la que nos provoca terror, sino la falta de orden que estas aberraciones parecen implicar” (King, 2006: 55-56). Para algunos autores, los monstruos son una forma vicaria de cumplir nuestros deseos de transgresión (Lenne, 1974), mientras que otros ven en ellos el mal necesario para representar en pantalla la destrucción y posterior restauración del orden (Gubern y Prat Carós, 1979). Estos seres fascinantes y sus historias nos proveen de un extraño entretenimiento que atrae y repele a la vez: Carroll lo llama *paradoja del terror*.

Los zombis modernos, popularizados tras el éxito de las cintas de Romero, convierten a la sociedad en el monstruo. Se trata de un momento más del tránsito desde el mal exótico –desviaciones ajenas a nosotros, atribuibles a la otredad– hacia la instauración del mal intrínseco. Según Andrew Tudor, superado el clasicismo estético y a partir de la década de 1960 –nótese que *The Night of the Living Dead* se estrena por esos años– comenzamos a tener “miedo de nosotros mismos y de las incomprensibles y peligrosas fuerzas que se agitan en nuestro interior” (Andrew Tudor, citado en Losilla, 1993: 193). Con *Somos lo que hay*, Jorge Michel Grau parece buscar un puente entre sus caníbales y la figura del zombi: vivos que parecen muertos, monstruos que comen monstruos.

Como se ha indicado, si intentamos trazar la genealogía de los zombis y los vampiros, llegaremos a un ancestro común. De allí que los protagonistas de la cinta de Grau hereden completamente una de las consecuencias obvias de estas criaturas: la destrucción de

8. Una de las formas de violencia objetiva que Žižek distingue es la simbólica, provocada por el propio lenguaje, que en su existencia impone un “cierto universo de sentido” (2009: 10).

otros para asegurar la subsistencia. Pareciera que todo esfuerzo de comunidad está surcado por la violencia, lo cual obliga a preguntarnos: ¿en quién podemos confiar en un mundo auto-destructivo? Este desplazamiento nos enfrenta a la otredad. Para Žižek, el respeto al otro se complementa con un miedo a ser acosados. Tolerar es no acercarnos demasiado a los otros y es evitar que invadan nuestro espacio. “Lo que emerge a pasos agigantados en la sociedad tardocapitalista como el derecho humano central es el *derecho a no ser acosado*” [cursivas en el original] (2009: 57). En *Somos lo que hay*, tal noción aparece exagerada dado que las agresiones son mortales; así, queda suspendida toda posibilidad de convivencia, pues la supervivencia pasa necesariamente por consumir al otro. De este modo, Grau elige caníbales en lugar de zombis o vampiros no para fundar una nueva mitología fantástica o para instalarse en un registro que podría parecer superado, sino para cargar de sentido a sus protagonistas al tiempo que problematiza las nociones de normalidad y monstruosidad: al tratarse de humanos sin rasgos sobrenaturales, el peligro queda instalado en todos y no sólo en unos cuantos.

Stephen King atribuye al terror la capacidad de presionar los “puntos de presión fóbica” de la sociedad (King, 2006: 18), aquellos miedos colectivos que exorcizamos a través de la pantalla. Es así que el terror alcanza un nivel alegórico, obligándonos a mirar, encarnado en los monstruos de celuloide, aquello que preferiríamos no mirar. Resulta pertinente la pregunta ¿Qué nos muestra *Somos lo que hay* sobre el México contemporáneo? Autofagia social, desconfianza, miedo, violencia subjetiva y objetiva, todo ello nos hace evocar el consejo que Sabina da a Alfredo cuando le pide que

busque alimento para la familia: “Haz trampa, engaña a la gente”.

### El miedo hoy: análisis prospectivo

El estudio del cine de terror, tal como se concibe en la actualidad, se mueve indiscutiblemente hacia indagaciones que conciben las películas como ligadas a sus condiciones de producción, al orden sociohistórico imperante y a los hechos de relevancia cuyo eco puede sentirse en las cintas. A propósito de esto, Rosalba Campra (2008) insiste en que esta perspectiva historicista permite “dar cuenta de ciertas exaltaciones y de ciertos olvidos” entrelazados, por supuesto, con formas específicas y condiciones de supervivencia; por ejemplo, “los vampiros, además de víctimas, cosechan hoy admiradores, mientras los fantasmas, que en otros tiempos se asomaban a cada vuelo de página, se han vuelto una mercadería más bien escasa” (Campra, 2008: 188). Empiezan a abundar los estudios que vinculan películas específicas con momentos históricos significativos; se refiere, entre otros, a aquellos que muestran cómo es que las amenazas, reales o exageradas del comunismo se plasmaron en el cine de terror de los cincuenta bajo la forma de invasiones extraterrestres u hordas innaturales de ratas, arañas y bichos varios, y a los que ven, como ya se ha mencionado, críticas a la manipulación informativa en las cintas de Romero (1968) (*The Night of the Living Dead*) o al consumismo (*Dawn of the Dead*). Estos análisis concretos ayudan a validar aquello que los teóricos anunciaban y a refinar la habilidad para asociar lo cinematográfico con lo social: ante el terror y lo fantástico, y acaso ante cualquier ficción comprometida con la imaginación. Debemos cuestionar ¿qué me dice?, ¿por qué me lo dice de este modo?

En este trabajo se le ha hecho a una cinta cercana, inscrita en nuestro mismo tiempo y sociedad. ¿Qué nos dice *Somos lo que hay* del presente? Es, sin duda, la pregunta que ha motivado y a la que se ha intentado responder. Afirma Stephen King que el cine de terror es alegórico “por su naturaleza misma, que es simbólica”. No se trata, empero, de afirmar una conciencia alegórica, una voluntad constante del cine de terror por hablar de su tiempo; en cambio, “el elemento alegórico está allí porque es intrínseco, es algo dado y es imposible escapar de él” (King, 2006: 47). En otras palabras, cualquier perspectiva vinculada a lo real está más bien oculta dentro del filme; no podemos acceder a ella sino a través del tipo de reflexión que, consciente o inconscientemente, los creadores de la cinta han hecho y plasmado. Si se parte de estos supuestos, deberíamos entonces confiar en nuestra capacidad de articular la visión de la realidad que los autores figuran por medio de metáforas y artificios cinematográficos.

Le queda al estudio del cine de terror, de este modo, un trabajo doble. Por una parte, necesita una consolidación teórica, una base sólida de categorías no autocontenidas, sino vinculadas plenamente con lo que sabemos acerca de la ficción en general y de aquellos géneros y modos narrativos afines. Acaso sea lo fantástico literario el terreno más cercano, aunque los cruces teóricos entre ambos campos de estudio son todavía precarios. Por otra parte, es imprescindible seguir realizando análisis puntuales en tres vertientes: histórica, genealógica y contemporánea. De amplia aceptación entre el público, el cine de terror fascina y obliga a mirar aquello que preferiríamos mantener oculto. Es significativo, entonces, seguir explorando los mecanismos y perversiones de esa gran máquina de exorcizar sociedades.



- Campra, R. (2008). *Territorios de la ficción. Lo fantástico*. España: Renacimiento.
- Carroll, N. (2004). *The philosophy of horror. Or paradoxes of the heart*. Inglaterra: Taylor & Francis e-Library.
- Castro Ricalde, M. y McKee Irwin, R. (2011). *El cine mexicano "se impone". Mercados internacionales y penetración cultural en la época dorada*. México: UNAM.
- Clute, J. y Grant, J. (1999). *The encyclopedia of fantasy*. London: Orbit.
- Douglas, M. (2002). *Purity and danger*. Inglaterra: Routledge.
- García Riera, E. (1998). *Breve historia del cine mexicano. Primer siglo. 1897-1997*. México: IMCINE, Mapa.
- Gubern, R. y Prat Carós, J. (1979). *Las raíces del miedo. Antropología del cine de terror*. Barcelona: Tusquets.
- Jackson, R. (2003). *Fantasy. The literature of subversion*. Inglaterra: Routledge.
- Kay, G. (2008). *Zombie movies. The ultimate guide*. Chicago: Chicago Review Press.
- King, S. (2006). *Danse macabre*. Londres: Hodder.
- Kristeva, J. (1982). *Powers of horror. An essay on abjection*. Nueva York: Columbia University Press.
- Lenne, G. (1974). *El cine "fantástico" y sus mitologías*. Barcelona: Anagrama.
- Losilla, C. (1993). *El cine de terror: una introducción*. Barcelona: Paidós.
- Morales, A. M. (2008). "De lo fantástico en México", en A. M. Morales (comp.), *México fantástico. Antología del relato fantástico mexicano. El primer siglo* (pp. VII-XLII). México: Oro de la noche.
- Siruella, J. (ed.) (2010). *Vampiros*. Gerona: Atalanda.
- Todorov, T. (1981). *Introducción a la literatura fantástica*. México: Premia Editora.
- Žižek, S. (2009). *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales*. Buenos Aires: Paidós.

### Filmografía

- Boyle, D. (Director). (2002). *28 Days Later* [Película]. Reino Unido: DNA Films/British Films Council.
- Bustillo Oro, J. (Director). (1934). *Dos monjes* [Película]. México: Proa Films.
- Castañeda, R. (Director). (2006). *Kilómetro 31* [Película]. México/España: Lemon Films, Salamandra Films.
- Corona Blake, A. (Director). (1961). *El mundo de los vampiros* [Película]. México: Cinematográfica ABSA.
- De Fuentes, F. (Director). (1934). *El fantasma del convento* [Película]. México: Producciones FESA.
- De Fuentes, F. (Director). (1936). *Allá en el Rancho Grande* [Película]. México: Bustamante y Fuentes.
- Del Toro, G. (Director). (1993). *La invención de Cronos* [Película]. México: Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica/Grupo del Toro.
- Estrada, J. C. (Director). (2009). *El libro de piedra* [Película]. México: Hilo Negro Films.
- Grau, J. M. (Director). (2010). *Somos lo que hay* [Película]. México: Centro de Capacitación Cinematográfica/Fondo para la Producción Cinematográfica de Calidad.
- Halperin, V. (Director). (1932). *White Zombie* [Película]. Estados Unidos: Edward Halperin Productions/Victor Halperin Productions.
- Méndez, F. (Director). (1957). *El vampiro* [Película]. México: Cinematográfica ABSA.
- Méndez, F. (Director). (1958). *El ataúd del vampiro* [Película]. México: Cinematográfica ABSA.
- Moheno, G. (Director). (2007). *Hasta el viento tiene miedo* [Película]. México: FIDECINE/Oro Films.
- O'Bannon, Dan (Director). (1985). *The Return of the Living Dead* [Película]. Estados Unidos: Fox Films/Hemdale Film.
- Peón, R. (Director). (1933). *La llorona* [Película]. México: Eco Films.
- Romero, G. (Director). (1968). *The Night of the Living Dead* [Película]. Estados Unidos: Image Ten.
- Romero, G. (Director). (1978). *Dawn of the Dead* [Película]. Estados Unidos: Laurel Group.
- Taboada, C. E. (Director). (1968). *Hasta el viento tiene miedo* [Película]. México: Tauro Films.
- Taboada, C. E. (Director). (1969). *El libro de piedra* [Película]. México: Producciones AGSA.
- Taboada, C. E. (Director). (1975). *Más negro que la noche* [Película]. México: CONACINE.
- Taboada, C. E. (Director). (1979). *La guerra santa* [Película]. México: Conacite Uno.
- Taboada, C. E. (Director). (1984). *Veneno para las hadas* [Película]. México: IMCINE.
- Urueta, C. (Director). (1962). *El barón del terror* [Película]. México: Cinematográfica ABSA.
- Urueta, C. (Director). (1963). *La cabeza viviente* [Película]. México: Cinematográfica ABSA.
- Zombie, R. (Director). (2003). *House of 1000 Corpses* [Película]. Estados Unidos: Spectacle Entertainment/Universal Pictures.
- Zombie, R. (Director). (2005). *The Devil's Rejects* [Película]. Estados Unidos: Lions Gate Films.