



03

Artigo recebido em: 23/07/2017
Artigo aprovado em: 24/09/2017
DOI 10.5380/2238-0701.2017n14p81-98

Mitocrítica. Cinema contemporâneo. Hipermodernidade.





“Postmodern or postmortem?”: El mito del caníbal en el cine del siglo XXI

“Postmodern or postmortem?”: O mito do canibal no cinema do século XXI

“Postmodern or postmortem?”: The myth of the cannibal in the XXIst century cinema

LUIS ALBERTO PÉREZ-AMEZCUA*

Resumen: Dado que el mito del caníbal se ha manifestado de manera profusa en los medios de comunicación, y de que permea en la cultura contemporánea, en este artículo se analiza, desde un punto de vista mitocrítico, la manera en la que se despliega en el cine del siglo xxi. Se revisa como ejemplo el mitema de la asimilación en la cinta Grimm Love (Martin Weisz, 2006) para demostrar la configuración del mito y se ofrece una reflexión sobre la manera en que concita ideas sobre el consumo como metáfora, la soledad y la incomunicación.

Palabras clave: Mitocrítica; Mito del caníbal; Cine contemporáneo; Grimm Love; Hipermodernidad.

* Licenciado en Letras Hispánicas. Maestro en Estudios de Literatura Mexicana por la Universidad de Guadalajara (México). Doctor en Humanidades (Teoría Literaria) por la Universidad Autónoma Metropolitana. Profesor del Departamento de Artes y Humanidades del Centro Universitario del Sur (CUSur) de la Universidad de Guadalajara. E-mail: perez.amezcua@academicos.udg.mx.

Resumo: *A partir da constatação de que o mito do canibal se manifestou de maneira ampla nos meios de comunicação, e que permeia a cultura contemporânea, este artigo tem por objetivo analisar, sob um olhar mitocrítico, a forma como esse mito se desenvolve no cinema do século XXI. Como exemplo, será revisado o mitema da assimilação no filme Grimm Love (Martin Weisz, 2006) para demonstrar a configuração do mito e se ele oferece uma reflexão o consumo como metáfora, a solidão e a incomunicação.*

Palavras-chave: *Mitocrítica; Mito do canibal; Cinema contemporâneo; Grimm Love; Hipermodernidade.*

Abstract: *Since the myth of the cannibal has been spread off extensively and that it permeates in contemporary culture, in this article it is analyzed, from a myth-critical point of view, the way in which the myth is deployed in the XXI century cinema. As an example, the mytheme of assimilation in the movie Grimm Love (Martin Weisz, 2006) is analyzed, and a discussion about the way it brings together ideas of consumption as metaphor, violence and lack of communication is offered.*

Key-words: *Myth-criticism; Myth of the cannibal; Contemporary cinema; Grimm Love; Hypermodernity.*

Introducción

Cuando arribó a Río de Janeiro, Lévi-Strauss llevaba entre sus libros la *Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil*, de Jean de Léry. Lévi-Strauss se apropió de las cosmovisiones americanas que inspiraron sus trabajos. El relato del pastor calvinista del xvi fue básico para el antropólogo del xx, pues le refirió un proceso histórico de gran relevancia: la colonización europea de Sudamérica. Léry viajó en 1556 con una célebre misión al Nuevo Mundo, la de la “Francia Antártica”, al mando de Nicolas Durand de Villegaignon. Léry da cuenta de la existencia del canibalismo y describe costumbres indígenas. Publicado en 1578, el libro tuvo un éxito inmediato y fue traducido a varias lenguas (RIBEIRO; ARAÚJO MOREIRA NETO, 1999, p. 162). En ese relato se basó también Montaigne para establecer en “Los caníbales” la fábula del relativismo cultural en *Los ensayos* (1595), en donde compara estas prácticas con las europeas: “podemos muy bien llamarlos bárbaros con respecto a las reglas de la razón, pero no con respecto a nosotros mismos, que los superamos en toda suerte de barbarie” (2007, Libro i, cap. xxx).

En esas tierras descritas por Léry, y casi por los mismos años, fue cautivo Hans Staden. Su relato autobiográfico *Warhaftige Historia und beschreibung eyner landtschafft der Wilnen Nacketen Grimmigen Menschfresser Leuthen in der Newenwelt America*, publicado en 1557, “agotaba sus sucesivas reimpressiones convirtiéndose así en uno de los primeros *best-sellers*” (VACAS MORA, 2008, p. 273). Se trata de un relato más sobre el canibalismo.

Una de las claves de estos éxitos comerciales y de su impacto en la manera de concebir el Nuevo Mundo fue la inclusión de grabados e ilustraciones. La *princeps* de Staden tiene en la portada una viñeta que “representa un hombre desnudo [...] comiendo carne, presumiblemente humana; al lado se encuentra una barbacoa donde se asan piernas y otros restos humanos, las cuales han sido cortadas con una hacha. Se trata de una representación de una escena de la vida cotidiana del caníbal” (PINEDA CAMACHO, 2002, p. 158). A Johan Froschauer y Theodore de Bry se deben las más conocidas imágenes del canibalismo americano del xvi, elaboradas sobre esa misma base visual. Para la época era un suceso mediático de alta espectacularidad. El canibalismo se convirtió en un mito debido en parte al enorme peso de su efecto escópico, un efecto que parece renovarse, aunque trastocado por lo patológico, cinco siglos después.

El mito del caníbal

Cobast sostiene que el del caníbal “se ha convertido en un verdadero mito” (2014, p. 38). Estaríamos, si se acepta esta mitificación, ante un mito moderno, lo que obliga a una revisión de sus componentes y los modos de su dinamización, puesto que el mito es un “relato explicativo, simbólico y dinámico [que] presenta un carácter conflictivo, emotivo, funcional, ritual y remite siempre a una cosmogonía o a una escatología” (LOSADA, 2015, “Tipología”, p. 9).

El interés que genera este mito se debe a lo que provoca en la imaginación, ya que trata de la manifestación de los temores al otro, a las costumbres ajenas, pero también al miedo a nuestra propia naturaleza violenta, capaz de consumir, así sea simbólicamente, a nuestros semejantes. He ahí su naturaleza trascendente: cada acto de canibalismo pone frente a frente a la vida y a la muerte.

Uno de los sustratos cosmogónicos del mito se encuentra en Hesiodo:

A los primeros se los tragó el poderoso Cronos según iban viniendo [...] desde el sagrado vientre de su madre [...] para que ningún otro de los ilustres descendientes de Urano tuviera dignidad real entre los Inmortales. Pues sabía por Gea y el estrellado Urano que era su destino sucumbir a manos de su propio hijo [...] Por ello no tenía descuidada la vigilancia, sino que, siempre al acecho, se iba tragando a sus hijos (1992, p. 32).

Los cuadros de Rubens y Goya a propósito de este relato ilustran el distintivo pragmático del mito. Más que nominal, es verbal; más que en el nombre, el mito se concentra en las acciones (DURAND, 2013, pp. 85 y ss.). No estamos solo ante el mito de Cronos, sino ante el mito de la antropofagia, del hecho de devorar. Cronos funciona también como alegoría (algo que podría objetarse aquí), pero el complejo espectacular —efecto escópico— nos sitúa primero frente al asesinato caníbal antes que ante la racionalización que conduce al tema del paso del tiempo.

El mito del caníbal se desarrolla en el marco del descubrimiento de América. El término caníbal nace en esa época: se trata de una deformación de la voz caribe en el idioma de la etnia arawak en caniba, registrada por Colón el 23 de noviembre de 1492: “había en ella [en la isla Bohío] gente que tenía un ojo en la frente, y otros que se llamaban caníbales, a quien mostraban tener gran miedo” (1986, p. 47). La construcción imaginaria del canibalismo se debe en parte a una falla en la comunicación.

Las relaciones entre la historia de Cronos, los relatos de conquista y el desarrollo posterior del mito del caníbal en la literatura y las artes se condensarán al inicio del siglo xx, cuando Freud desarrolla el concepto *kannibalistisch* en Tótem y tabú:

Refiriéndose a esta práctica [...] subraya la creencia que implica: “al ingerir las partes del cuerpo de una persona en el acto de devorarla, uno se apropia de las cualidades que habían pertenecido a dicha persona”. La concepción freudiana del «asesinato del padre» y de la «comida totémica» confiere a esta idea un gran alcance: “Un día los hermanos [...] se reunieron, mataron al padre y lo devoraron, poniendo fin así a la horda primitiva [...] En el acto de devorarlo realizaron la identificación con él, apropiándose cada uno de ellos de una parte de su fuerza”. Sea cual fuere el valor de los puntos de vista antropológicos de Freud, el término «canibalístico» ha adquirido en la psicología psicoanalítica una significación (LAPLANCHE y PONTALIS, 1996, pp. 48-49).

En nuestra época, el mito del caníbal se impregna de una peculiaridad psicoanalítica y, más tarde, psicopatológica (MOROS PEÑA, 2008, pp. 281-315; PANCORBO, 2008, pp. 127-136). En la cultura mediática actual, este sesgo del mito tomó impulso gracias a *El silencio de los corderos* (1988) y sobre todo a la versión cinematográfica (1991) de la novela de Thomas Harris, quien publicó también *Red Dragon* (1981), *Hannibal* (1999) y *Hannibal Rising* (2006), con las que integra la Serie Hannibal Lecter y con las que se generan productos culturales que han hallado tierra benévola, principalmente cinematográficos. Lecter es la figura que aventaja. Si aceptamos la mitificación, Hannibal es para el mito del caníbal lo que Drácula es para el mito del vampiro.

Por esta capacidad de constituirse como un sistema dinámico de relatos simbólicos, por generar personajes prototípicos y por la coherencia de la combinación de sus mitemas, se puede afirmar que el del caníbal es efectivamente un mito.

El mito en la cartelera reciente

El silencio de los corderos (Jonathan Demme, 1991) hizo mundialmente conocido a “Hannibal the Cannibal”. Se trata de un caso de globalización cultural, algo que debe siempre considerar la nueva mitocrítica (LOSADA, 2015, “Mitocrítica”, p. 15). *El silencio...* ganó en las categorías más importantes de los Oscar. Lecter ocupa el primer lugar

en la lista del American Film Institute (AFI, 2003) de “100 héroes y villanos del cine”. El AFI también incluyó la película en su lista “100 películas” (puesto 65) y en la lista “100 Thrills” (lugar 5). Las secuelas no tuvieron, sin embargo, el éxito crítico de la cinta de Demme, pero esta “secuelización” o “precuelización” corresponde a la lógica comercial del cine contemporáneo que no duda en “reciclar a los grandes héroes y su mitología” (LIPOVETSKY y SERROY, 2009, pp. 124-125).

Hay que dar una idea de la abundancia del tema. No hablaremos del mito en series de televisión, videojuegos o cómics, aunque también es posible hallarlo. En el cine —medio de comunicación de masas por excelencia— el canibalismo se encuentra en auge. En 2013 se estrenó *Canibal* (Manuel Martín Cuenca) con base en un relato de Humberto Arenal, Premio Nacional de Literatura de Cuba. El filme se presentó en San Sebastián y fue ganador en Mejor Actor Protagonista y Mejor Fotografía.

The Road (John Hillcoat, 2009), basada en la novela homónima de Cormac McCarthy, ganadora del Pulitzer, se desarrolla en una época postapocalíptica en la que es difícil encontrar alimento y existen bandas organizadas de caníbales. El protagonista trata de salvar a su hijo, a quien le explica que las personas “buenas” no deben comer seres humanos.

The Woman (Lucky McKee, 2011) relata cómo un abogado captura, esclaviza y tortura a una mujer de un clan caníbal con el pretexto de “civilizarla”. La cinta muestra que el abogado es más cruel y salvaje que la mujer. Hay varias escenas gore de canibalismo. Ganó en la categoría de Mejor Película de Horror en el Toronto After Dark Film Festival y es una secuela de *Offspring* (Andrew van den Houten, 2009) en la que dos personas tratan de escapar del clan.

En *Split* (M. Night Shyamalan, 2016) tres mujeres jóvenes son secuestradas por el personaje principal, que padece personalidad múltiple, para convertirlas en “alimento sagrado”. El canibalismo no es solo un decorado, sino que guía las acciones del personaje, que mantiene cautivas a las chicas con una finalidad trascendente.

Ravenous (Antonia Bird, 1999) conjuga el mito del caníbal con el del wendigo de la mitología algonquina relacionada con el canibalismo. En esta cinta la asimilación del canibalizado aporta poderes sobrenaturales al caníbal. *Bone Tomahawk* (S. Craig Zahler, 2015) es un relato del Viejo Oeste estadounidense en el que una tribu de salvajes caníbales rapta a una mujer que será rescatada por su marido, el sheriff y un par de voluntarios.

Por último, una película que ha causado polémica: *Raw*, de Julia

Ducournau. Se trata de un filme que se proyectó en Cannes 2016 y ganó el premio de la International Federation of Film Critics. Cuenta la historia de una joven vegetariana que se convierte en caníbal. Con esta cinta se verifica un cambio importante para el mito: su transgenerización (junto con *The Neon Demon*, Nicolas Winding Refn, 2016). Ya no serán varones, sino las caníbales las protagonistas.

Es posible enlistar otras cintas, pero consideramos que con estos ejemplos basta para probar el punto.

El mito en el cine hipermoderno

Sorprenden las similitudes entre el mito y el cine. O de otro modo, la manera en la que empatan la razón de ser del primero con la capacidad instrumentalizadora del segundo. Como señalan Serroy y Lipovetsky, la pantalla “no es sólo un invento técnico integrado en el séptimo arte: es ese espacio mágico en el que se proyectan los deseos y los sueños de la inmensa mayoría” (2009, p. 9). Como el mito, el cine es un catalizador de contenidos, de aspiraciones y de temores que halló en los desarrollos tecnológicos ventajas para la expresión de decorados simbólicos que apoyan la conformación estructurada de núcleos de sentido. Debido a su aspiración a ser un arte total, heredada de la fusión de las artes promovida por la ópera, el cine resulta uno de los campos más fértiles para la radicalización (enraizamiento) del mito. Y es particularmente apropiado a la modernidad, puesto que ofrece una legibilidad

rodeada de sueños, de imaginario y de hechizo. En este sentido, el cine ha funcionado como promesa festiva, como catedral del placer de las masas modernas, mediante un espectáculo mágico de imágenes y ficciones. Es lo que hace que los buenos observadores relacionen cine y ópera, ya que los dos emplean grandes maquinarias, artificios, golpes de efecto, la efectividad de la imagen y la emotividad, con vistas a un consumo onírico y fantasmagórico (LIPOVETSKY y SERROY, 2009, pp. 40-41).

Por su habitación en los terrenos del imaginario, el mito en el cine ha sido y sigue siendo capaz de congregarse en torno a la pantalla a millones de individuos cuya vida cultural y democrática orienta.

El cine actual revisa problemas y temas que antes eran omitidos o tratados de manera estereotipada: “Hoy [...] las parejas divorciadas, los solteros, los gays, las lesbianas, los negros, los discapacitados, los marginales, los estilos de vida más heterogéneos se abordan por sí mismos” (LIPOVETSKY y SERROY, 2009, p. 15). Se trata de una estética de lo singular, de lo que tiene que ver con universos imaginarios peculiares, únicos, pertenecientes a la intimidad de individuos difíciles de observar si no es en la pantalla, que escapan a la lógica de la producción en serie. No es extraño que el canibalismo patológico halle un enorme espacio.

El cine ha cambiado. Lipovetsky y Serroy distinguen cuatro “edades”, una de las cuales, a partir de los años ochenta, es la “hipermoderna”. *Grimm Love* pertenece a esta etapa, caracterizada por el trastocamiento de “todas las dimensiones del universo cinematográfico” (2009, p. 22). Este cine es hipercapitalista, se desarrolla hipermediáticamente en medio del hiperconsumo, lo que lo inscribe en la “pantalla global” (LIPOVETSKY y SERROY, 2009, p. 22). El cine es un arte para el consumo de masas, por su producción, por su técnica y por su elaboración, pero sobre todo, por su diversidad. Lipovetsky y Serroy citan a Morin, quien indica en su *L'Esprit du temps* que cada película busca “una difícil síntesis de tópico y originalidad” (2009, p. 37). Los autores no consideran que el cine es “post”, sino “hiper”, pues no abandona la modernidad sino que pasa a otra fase de ésta. Todo se vuelve desmesurado: “Tecnologías genéticas, digitalización, ciberespacio, flujos económicos, megalópolis, pero también porno, conductas de riesgo, deportes extremos, proezas, manifestaciones colectivas, obesidad, adicciones: todo crece, todo se vuelve extremo y vertiginoso, «sin límite»” (2009, p. 49). Siguiendo a Deleuze (de quien retoman las categorías de “imagen-tiempo” e “imagen-movimiento”), Lipovetsky y Serroy introducen para lo extremo, lo vertiginoso y lo ilimitado del cine hipermoderno las categorías de “imagen-exceso”, la “imagen-multiplejidad” y la “imagen-distancia” (2009, p. 68-70): ultraviolencia, nuevos monstruos, sexo; hibridismo, metarrepresentación, relatos “múltiplej”; autorreferencialidad, cine dentro del cine, metalenguaje, respectivamente.

¿No es acaso el canibalismo un tema extremo, vertiginoso y sin límite? Las películas que enlistamos, ¿no son o buscan ser la “síntesis de tópico y originalidad” de la que habla Morin?

Rohtenburg

Grimm Love tiene por título original *Rohtenburg*. Esta aleación nominal no es casual: fue en ese pueblo alemán en el que los hermanos Grimm se inspiraron. En la cinta se menciona que los Grimm vivían cerca, en Kassel, con lo que se relaciona a estos escritores con la geografía del protagonista. Desde luego, no puede pasarse por alto la alusión a la literatura de estos autores que incluyeron el canibalismo en sus relatos. Estas referencias a los Grimm son significativas, pues se vuelven parte de la “imagen-distancia”, concepto clave para referirse a la autorreferencialidad hipermoderna: al tiempo que el cine suprime la distancia respecto de la imagen, atrapando al espectador en sus redes, crea otra distancia de orden cognoscitivo que lo hace estar y no estar al mismo tiempo; dentro por lo sensorial (apoyado por los efectos especiales) y fuera por el alejamiento respecto de lo que ve porque lo ha visto en otro lado.

El argumento es el siguiente: Katie Armstrong se siente atraída por la historia de Oliver Hartwin, quien hace un acuerdo con Simon Grombeck: el segundo será comido por el primero. En Alemania, ella escribe su tesis sobre el caso. Estudiando el pasado de ambos, descubre que vivían en una extrema soledad interior debido a su infancia y sus padres. Se muestra cómo los dos desarrollaron fantasías que resultaron coincidentes en el foro de internet donde se encontraron y donde acordaron llevarlas a la práctica. Al final, Katie consigue una copia de la cinta que grabó Oliver y se enfrenta a la realidad captada en video.

Rohtenburg está narrada desde la perspectiva de la estudiante, quien intenta comprender qué los impulsó. Ella cree poder *entenderlos*, debido a que también se siente sola, desconcertada respecto del sentido de la vida en el mundo contemporáneo. De manera desafortunada, el presunto afán de Katie se traiciona, puesto que al ver el video con el que Oliver documentó su canibalismo no puede resistirlo (una escena muestra la cabeza de Simon en una mesa en primer plano y a Oliver en otra, de espaldas, serruchando el cuerpo decapitado) y lo destruye en medio de llanto y movimientos de cabeza que desaprueban los hechos. Desde nuestro punto de vista, este final no se corresponde con la propuesta de *entendimiento* que pareciera ser la premisa de la película. Tal vez esta decepcionante coda demuestre que puede más el tabú cuando se trata de canibalismo que el deseo de comprensión profunda de sus mecanismos; que es más fuerte el pacto con la masa cultural que el de-

seo de la tolerancia cultural (incluso legislativa) basada en la premisa del relativismo del que habló Montaigne.

Al inicio hay una advertencia: “lo que están por ver está inspirado por una historia real que ocurrió en Alemania no hace mucho tiempo”. Esta sustitución del clásico “Érase una vez” que nos aleja por esta nueva que nos acerca es relevante: se corresponde con la “imagen-exceso” en cuanto se propone lograr un efecto emocional con esta localización. Ya no es un lugar en el que el espectador no puede ser tocado, sino un espacio cercano, que nos alcanza a todos. Tampoco es un espacio primitivo, con pueblos primitivos: Alemania es uno de los países con mayor desarrollo, por lo que su identificación busca este efecto de contraste.

La película fue prohibida en Alemania debido a que trata del caso de la vida real de Armin Meiwes (1961), el “Caníbal de Rothenburgo” y de su víctima Bernd Jürgen Brandes, quienes se conocieron en un foro de internet en 2001. Meiwes es el caníbal y Brandes el canibalizado. La prohibición se basó en una demanda de Meiwes, quien alegaba que violaba sus derechos a la privacidad (Landler). Tres años después, la restricción se retiró en virtud de que el propio Meiwes firmó un contrato de comercialización de la historia (Comenetz). Lo cierto es que tuvo una cobertura mediática global. Y es interesante destacar que la película parece haber sido hecha para audiencias globales, angloparlantes, puesto que a pesar de que la mayor parte del elenco es alemana, está hablada en inglés. Esto coincide con lo que Lipovetsky y Serroy indican respecto del cine actual: se trata ahora de compañías globales con capitales de orígenes mixtos interesadas en participar de las ganancias de la espectacularidad local (2009, pp. 23-24).

La “imagen-exceso” en *Grimm Love* radica en que explota esta “anomalía paroxística”, pues permea en ella el deseo de aprovecharse de estos “nuevos monstruos” (LIPOVETSKY y SERROY, 2009, pp. 83-84). Lo monstruoso siempre ha acompañado al mito del caníbal. No es humano quien se come a sus semejantes. Licaón lo sabe bien. La “monstruolización” del caníbal es normalmente obligada. Hannibal Lecter fue llamado por la prensa italiana (tanto en el cine como en la serie de televisión creada por Bryan Fuller), precisamente “Il mostro”, una *creatura orribile*. Por ello, no es extraño que *Grimm Love* haya tenido su *première* en el London FrightFest Film Festival y que haya obtenido premios en festivales de fantasía y horror (Fangoria FrightFest y Sitges, que constituyen un par de las manifestaciones con más impacto mediático del género).

La historia de Meiwes también alentó la creación de otras películas,

como *Dein Herz in meinem Hirn* (Rosa von Praunheim, 2005), *Cannibal* (Marian Dora, 2006) y *Diary of a Cannibal* (Ulli Lommel, 2006). El caso, como idóneo proveedor de “imagen-exceso”, exigió ser explotado de inmediato.

El mitema de la asimilación

El postulado es sencillo: el canibal se apropia de la fuerza, el valor, la inteligencia u otras cualidades del canibalizado. El mitema de la antropofagia, indispensable para el mito, no se revisa aquí propiamente, aunque se relaciona indisolublemente con el anterior. Otros mitemas son el de la alteridad, el del cautiverio y el del desgarramiento o desmembramiento. El concepto de mitema es fundamental para la mitocrítica. El término, como se indicó, fue usado por Lévi-Strauss (1987, pp. 233 y ss.) para designar con él las unidades mínimas de un mito. La localización del mitema en las secuencias narrativas del filme permite correlacionar al componente simbólico con su invariante. Losada hace una descripción de la función de los mitemas y de sus combinatorias; los mitemas “pueden aparecer en uno o varios mitos, pero [...] deben mantener entre sí determinadas relaciones o leyes de funcionamiento, es decir, entablar una relación combinatoria fija. Esto explica la pluralidad de manifestaciones de un único mito, que permanece identificable como tal mientras no sean modificadas sustancialmente las combinaciones que lo integran” (LOSADA, 2015, “Estructura” p. 33). En *Grimm Love* la combinación es estable en cuanto a las intenciones, desarrollo y conclusión de la trama y, al mismo tiempo, del proceso de canibalización de Simon.

La primera aparición del mitema ocurre poco después de los siete minutos, luego de que Katie le explique a su hermana el propósito más psicológico que legal de su tesis. Se pregunta de qué tamaño será la soledad de Simon y Oliver para haber llegado al extremo de crear vidas secretas para poder ser entendidos. Oliver, en la escena siguiente, aparece a solas, a la mesa, comiéndose a Simon, como lo sugiere la voz en off que revela su pensamiento: “*This house. I couldn't stand to stay here by myself. But I'm not by myself. I'm with you*”. Es importante hacer notar que, tanto en la vida real como en la película, el canibal de Rothenburg consumió a lo largo de varios meses las partes almacenadas del cuerpo de la víctima, y que esta escena es una recreación de esas comidas. La asimilación, aquí, se transforma en compañía.

En una clase a la que asiste Katie, un profesor intenta dar explicaciones psiquiátrico-bioquímicas del comportamiento canibalístico, mientras la estudiante dibuja una casa. De este modo, se da prioridad más a lo psicológico, a lo emocional, que a lo científico. La casa se convierte con esta redundancia en un símbolo asimilatorio en toda la película. La casa de Hartwin será el lugar en el que padezca el abuso de su madre. La casa, a final de cuentas, acaba también con la vida de esa chantajista emocional, puesto que la casa la consume y la ahoga en el sótano, permitiendo así la liberación del deseo de Hartwin. Más adelante, Katie visitará esa casa, y una vecina la animará a que entre. Así, la casa es símbolo de la vida interior del caníbal, y las escenas de la canibalización, tanto las de la cinta dirigida por Weisz como la del video grabado por el personaje, la tendrán como lugar ritualizado y cargado de semantizaciones de la intimidad. La casa, pues, como escenario principal del espacio escópico.

La asimilación también es planteada desde el punto de vista erótico. En la cama, la pareja de Simon Crombeck dibuja un símbolo de infinito, pero aclara que significa más bien la unión sexual, dos que se convierten en uno, la “completud” (*completeness*). Sin embargo, él no puede lograr la completud que Simon desea, pues lo que quiere es ser mutilado, traicionado, ingerido, asimilado, algo que no buscará con su pareja, sino con un prostituto, al que le pedirá que le arranque el pene, aunque éste se negará. Ni la pareja estable ni el sexo comprado podrán satisfacerlo. Oliver sí accederá, y así, de manera sinecdóquica se anuncia el deseo de ser parte del otro que asimila.

El deseo de comprensión que guía la investigación de Katie es también otra forma del mitema de la asimilación. Al visitar la casa de Oliver toma fotografías y mira todo como si quisiera apropiarse de ese espacio, y más aún, como si su intención fuese hacerse con la intimidad del caníbal. Ella quiere interiorizarlo para comprenderlo, y así, con-fundirse con él y con los hechos. Ella busca orden, propósito, “*something to fill that dark hole inside of her*”, como señala al inicio de la cinta. ¿No es este vacío lo que se quiere llenar con eso otro externo que se asimila, como cuando se quiere llenar el estómago con lo que se come?

Respecto de la asimilación se debe resaltar también una escena que muestra a Oliver viendo algo en la televisión. Una vez más, la pantalla, o cine dentro del cine. Se trata de un video que deja oír el dolor de una persona, pues se escuchan gritos, quejas y llanto. Se trata de algo llamado *Pictures of Death*, que es una manera de llamar a *Faces of Death*, de

1978, dirigida por John Alan Schwartz, y que no es otra cosa sino una colección de videos de televisión o películas caseras en super-8 cuyo único común denominador es que muestran la muerte. Parece pues, que también a través de los medios masivos (cine, video) Oliver asimiló lo que vio y lo modeló respecto de sus fantasías. Es una forma de ingerir con los ojos y asimilar con la imaginación.

Solo asimilando a alguien es posible ver al otro y hacerse ver. Oliver declara que luego de la muerte de su madre algo está creciendo dentro de él, y que quiere que alguien *lo vea*. Dice que está seguro de que habrá alguien deseando verlo. En ese diálogo interior que sostiene poco después con el Simon asimilado —le vemos cortando un trozo de su carne—, Oliver le dice: “*They lived nearby. In Kassel. The Brothers Grimm. They looked out at the woods and they saw things... things most people couldn't see. Kind of like you and me. We don't have to talk. Just being together is enough*”. La asimilación vuelve innecesario al lenguaje. Escapa a la lógica de la comunicación lingüística. El acto de devorar algo querido, o hacer eso que se ha querido por mucho tiempo, es algo que solo Oliver podría *saber*; he aquí el grado de asimilación máxima: solo él puede *asimilar* por completo.

Simon y Oliver coinciden en internet. Como puede deducirse se trata de una búsqueda de un agente. Se comunican por correo electrónico. Simon se ofrece como víctima. Oliver, al ver una fotografía del cuerpo que se le presenta, responde: “*You look delicious! I want you to be in me*”. Cibernéticamente, queda expresado y registrado (la conversación en la vida real fue utilizada como evidencia del caso) el deseo de interiorización e incorporación, es decir, otro filón del mitema.

“La época hipermoderna es contemporánea de una auténtica inflación de pantallas. Nunca hemos tenido tantas, no sólo para ver el mundo, sino para vivir nuestra vida”, afirman Lipovetsky y Serroy (2009, p. 268). *Grimm Love* concluye con un mensaje posteado por Oliver en el foro de internet en el que se encontró con Simon. Lo último que se ve —significativo de esta hipermodernidad— es el ordenador esperando respuesta.

“Since then, he is always with me”: Conclusiones

Es posible afirmar que la película, como obra de arte, también ha *asimilado* a la vida real, se ha apropiado de ella para hacerse, para realizarse en estos tiempos hipermodernos a los que parece adaptarse perfectamen-

te. El video de que se habla en el filme y que se supone llega a manos de Katie efectivamente existe y sirvió como evidencia en el juicio contra Meiwes, el caníbal de Rotemburgo. De acuerdo con “Docs: Interview with a Cannibal”, el video contiene más de cuatro horas de grabación de las cuales los miembros del jurado solo quisieron ver diecinueve minutos. En el documental se dice que quienes lo vieron se sintieron físicamente mal por mucho tiempo y que requirieron terapia. El abogado de Meiwes afirma que dicho video va “*beyond the imagination*”. Este acto metaimaginario, este ver sin ver que en *Grimm Love* remite a lo hipotético, este efecto de “cine dentro del cine”, reduplica el efecto escópico que resulta benéfico para el mito, como se argumentó. La película recrea solo dos de las escenas del video más espectaculares del caso, pero bastan para recrear en el personaje de Katie al jurado del caso real; Katie se transforma en el jurado mismo cuando ya no queda nada a su imaginación.

“*Since then, he is always with me*”, afirman Armin Meiwes en la prisión de Kassel y Oliver Hartwin en *Grimm Love*. Ambos esperan así conjurar la enorme soledad que se vive en una sociedad que, no obstante, les ha dado la oportunidad de tener este contacto/contrato en virtud de la posibilidad de tener dos vidas: la que se posee en la vida real y la que se inventa en internet. Aunque pueda tratarse de un pretexto para eufemizar el asesinato y el canibalismo, no es menos cierto que el deseo de “completud” está presente en una época tan convulsa como la que vivimos, en la que parece renovarse una especie de nuevo mito del andrógino hipermoderno: alguien en permanente búsqueda de alguien que lo llene, y, sobre todo, que lo acompañe. Es nuestro tiempo el que podría decir lo mismo con respecto del mito del caníbal en el cine del siglo xxi, puesto que parece no haber vuelta atrás: “*Since then, the myth is always with me*”.

“*If Hollywood’s Hannibal Lecter thrilled you, the true story of the real cannibal will sicken you*”, dice un reportero a las afueras de la prisión en la que se encuentra Meiwes, en la ciudad en la que vivieron los hermanos Grimm. Lo interesante de la frase, formulada en una clásica toma del periodismo televisivo, con el comunicador mirando de frente a la cámara y el reclusorio de fondo, es que sintetiza esta asimilación entre la imaginación y la realidad, esta especie de digestión de la que se nutre el mito en la hipermodernidad. Lipovetsky y Serroy afirman que “los mejores analistas” señalan que el cine contemporáneo tiene muchas características a las que les han puesto la etiqueta de postmodernas, pero

que aunque el “diagnóstico es exacto, la denominación no [puesto que] lejos de experimentar una modernidad ‘post’ o agotada, dio fe de su hinchazón” (68). El mito solo se verifica en la interacción dinámica de al menos dos mitemas. Uno de ellos, el de la antropofagia. Otro el de la asimilación. Ambos se realizan, en plenitud, siempre *postmortem*, lo que provoca una “hinchazón” escópica. El mito del caníbal es a la vez *postmortem and hypermodern*. Por ello, es plausible concebir al del caníbal como el primero de los mitos hipermodernos. Con plena conciencia formulamos esta aseveración osada. Lo que persigue es estimular la curiosidad de otros investigadores respecto de este mito que seguirán encontrando en las pantallas.

BIBLIOGRAFÍA

AFI's 100 Greatest Heroes & Villains (2013). American Film Institute. Disponible en: <www.afi.com/100Years/handv.aspx>. Acceso el: 20 jul. 2017.

COBAST, Éric. **100 mitos de la cultura general**. Madrid: Akal, 2014.

COLÓN, Cristóbal. **Los cuatro viajes del almirante y su testamento**. Madrid: Espasa-Calpe, 1986.

COMENETZ, Jacob. Film on German cannibal may be shown: court. **Reuters**, 26 may. 2009. Disponible en: <<http://www.reuters.com/article/us-germany-cannibal-idUSTRE54P56I20090526>>. Acceso el: 20 jul. 2017.

DURAND, Gilbert. **De la mitocrítica al mitoanálisis**. Figuras míticas y aspectos de la obra. Barcelona: Anthropos, 2013.

DOCS: Interview with a Cannibal. Barcroft TV. 4 feb. 2016. Disponible en: <www.youtube.com/watch?v=ym6TWmXw_fE>. Acceso el: 20 jul. 2017.

GRIMM Love. Dirección: Martin Weisz. Producción: Marco Weber, Vanessa Coifman. Escrita por: T. S. Faull. Intérpretes: Keri Russell; Thomas Kretschmann; Thomas Huber. Alemania: Lightning Entertainment Group, c2006. 1 DVD (87 min.). HESIODO. **Teogonía**. Madrid: Gredos, 1982.

LANDLER, Mark. Cannibal Wins Ban of Film in Germany. **The New York Times**, 4 mar. 2006. Disponible en: <www.nytimes.com/2006/03/04/movies/MoviesFeatures/cannibal-wins-ban-of-film-in-germany.html>. Acceso el: 20 jul. 2017.

LAPLANCHE, Jean; PONTALIS, Jean-Bertrand. **Diccionario de psicoanálisis**.

Buenos Aires: Paidós, 1996.

LÉRY, Jean de. **Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil, autrement dite Amerique**. La Rochelle: Antoine Chuppin, 1578. Disponible en: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k52545t.r>>. Acceso el: 20 jul. 2017.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Antropología estructural**. Barcelona: Paidós, 1987.

LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. **La pantalla global. Cultura mediática y cine en la era hipermoderna**. Barcelona: Anagrama, 2009.

LOSADA, Jose Manuel. Estructura del mito y tipología de su crisis. En LOSADA, José Manuel; LIMPSCOMB, Antonella (eds.). **Myths in Crisis. The Crisis of Myth**. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2015. pp. 32-62.

---. Mitocrítica y metodología. En LOSADA, José Manuel (ed.). **Nuevas formas del mito**. Berlín: Logos Verlag, 2015. pp. 9-27.

---. Tipología de los mitos modernos. En LOSADA, José Manuel (ed.). **Nuevas formas del mito**. Berlín: Logos Verlag, 2015. pp. 187-221.

MONTAIGNE, Michel de. **Los ensayos**. Barcelona: Acantilado, 2007. Edición para Kindle.

MOROS PEÑA, Manuel. **Historia natural del canibalismo**. Madrid: Nowtilus, 2008.

PANCORBO, Luis. **El banquete humano**. Una historia cultural del canibalismo. Madrid: Siglo xxi, 2008.

PINEDA CAMACHO, Roberto. Historia de Hans Staden entre los antropófagos de Brasil. **Maguaré**, 15-16, 2002, pp. 154-186.

RIBEIRO, Darcy; ARAÚJO MOREIRA NETO, Carlos (comps.). **La fundación de Brasil. Testimonios 1500-1700**. Venezuela: Ayacucho, 1992.

VACAS MORA, Víctor. Cuerpos, cadáveres y comida: canibalismo, comensalidad y organización social en la Amazonia. **Antípoda**, No 6, enero-junio 2008, pp. 271-291.