

ACADEMICUS

**“Un animal que ha probado la carne humana
no es seguro”: cuerpo, antropofagia y devenir-
animal en *Grave* de Julia Ducournau**

*"An animal that has tasted human flesh is not safe": body,
anthropophagy and becoming-animal in Julia Ducournau's Grave*

Lic. Tomás Gomariz

gomariztomas@gmail.com

Universidad Nacional de La Plata
Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales
La Plata – Argentina

CORRECCIÓN LITERARIA
María Daniela Olariaga

Recibido: 22 de julio de 2022 / Aprobado para publicación: 2 de noviembre de 2022



Copyright © 2018 Etcétera. Revista del Área de Ciencias Sociales del CIFFyH está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional.

Resumen

Este artículo presenta un análisis de la película *Grave* (Francia-Bélgica, 2016) de la directora y guionista Julia Ducournau a partir de algunas coordenadas teóricas que nos guían hacia la problemática de la animalidad y la pregunta por la condición posthumana. Mediante una articulación entre escenas del film, fragmentos de entrevistas a la directora y categorías conceptuales, se sugiere una lectura que destaca la manera en la que el devenir-animal representado por la película cuestiona los límites existentes entre aquello que adscribimos a la categoría de humano y aquello que queda por fuera. El film brinda elementos críticos para articular respuestas posibles al interrogante que deja abierto el fin del sueño antropológico diagnosticado por Michel Foucault. En este contexto, la noción deleuziano-guattariana de devenir-animal irrumpe como una figuración posthumana capaz de desarticular la posición de soberanía promotora de desigualdades asumida por el *anthropos*. El devenir-animal ilustrado por la película impugna el universal carnofalocéntrico estructurante de la subjetividad occidental así como los dualismos que le son subsidiarios. La antropofagia encarnada por la protagonista del film propone un modo de vinculación alternativo que consiste en la hibridación con aquellos afectos, fuerzas e intensidades no-humanos que el sujeto moderno se empeña en abyectizar con el objetivo de entronizar la razón. De este modo, la posibilidad sugerida por la película nos orienta en dirección a un modo de ser y estar en el mundo que problematiza el vínculo sacrificial que se establece con la otredad.

Palabras claves

Devenir-animal, Antropofagia, Cuerpo, Carne

Abstract

This article presents an analysis of the film *Raw* (France-Belgium, 2016) by director and screenwriter Julia Ducournau through some theoretical coordinates that guide us towards the problem of animality and the question about the posthuman condition. Articulating scenes from the film, fragments of interviews with the director and conceptual categories, we propose a reading that emphasizes the way in which the becoming-animal represented by the film questions the existing limits between what we ascribe to the category of human and what remains outside. The film provides critical elements to articulate possible answers to the interrogation left open by the end of the anthropological dream diagnosed by Michel Foucault. In this context, the Deleuzian-Guattarian notion of becoming-animal emerges as a posthuman figuration capable of disarticulating the position of inequality-promoting sovereignty assumed by the *anthropos*. The becoming-animal illustrated by the film challenges the carnophalocentric universal that structures Western subjectivity as well as the dualisms that are subsidiary to it. The anthropophagy embodied by the protagonist of the film proposes an alternative mode of bonding that consists in the hybridization with those non-human affects, forces and intensities that the modern subject insists on abjecting with the aim of enthroneing reason. Thus, the possibility suggested by the film leads us in the direction of a manner of being-in-the-world that problematizes the sacrificial bond established with otherness.

Keywords

Becoming-animal, Anthropophagy, Body, Meat

“Un animal que ha probado la carne humana no es seguro”: cuerpo, antropofagia y devenir-animal en *Grave* de Julia Ducournau

TOMÁS GOMARIZ

Introducción

El presente trabajo propone un análisis crítico de la película *Grave* (Francia-Bélgica, 2016), de la directora y guionista francesa Julia Ducournau, a partir de algunas claves de lectura que nos orientan hacia la cuestión de la animalidad. Este campo de interés ha conocido su mayor desarrollo en las últimas décadas, en el marco de una manifiesta crisis de los humanismos suscitada a partir del necesario cuestionamiento de la idea de “el hombre” como centro onto-teológico del cosmos. Con la modernidad, el ser humano toma el lugar otrora ocupado por Dios y adquiere un privilegio ontológico inédito al emanciparse del resto de lo viviente y de lo no viviente, en tanto ámbitos degradados y eternamente condenados a la mazmorra de la materia. El hombre establece un vínculo sacrificial con los términos subordinados a su insaciable voluntad de dominio (Cragolini, 2016): es una relación de sometimiento de la dimensión material de sí mismo y de los otros, que subyace a modo de fundamento último de la crueldad que recae sobre todos aquellos existentes eyectados del privilegio de lo humano, y que se evidencia particularmente en el trato dado a los animales no-humanos. A su vez, la soberanía autoasignada por el *anthropos* se manifiesta en la devastación de la tierra y la depredación de la naturaleza, procesos mediante los cuales busca afirmar su condición de soberano.

El análisis del film presentado a continuación gravita en torno a algunos de los referentes teóricos que han formulado críticas potentes al humanismo y a la subjetividad moderna, y cuyos esfuerzos suelen ser agrupados como antesala necesaria del planteo posthumanista. El artículo parte de la crítica de Michel Foucault (2002) al “sueño antropológico”, diatriba que esboza la tesis de la muerte del hombre y prepara el terreno para la emergencia de figuraciones posthumanas. En este contexto, nos interesamos particularmente en la noción de “devenir-animal”, propuesta por Gilles Deleuze y Félix Guattari (1988), como figura que pone de manifiesto la profunda continuidad con lo animal que el *anthropos* se empeña en *abyectizar*: tanto el animal como otredad viviente irreductible a la lógica de lo humano, como así también “el animal que somos”, esto es, aquella dimensión no modelada por las exigencias de la cultura que, sin embargo, nos habita. La categoría conceptual deleuziano-guattariana es pensada a la luz de *Grave*, cinta protagonizada por Justine, una joven estudiante que transita un devenir-caníbal al reconocer y asumir aquellas fuerzas, afectos e intensidades que el hombre moderno se esfuerza por excluir en aras de afirmar su racionalidad desencarnada. A partir de una articulación entre escenas de la película, extractos de entrevistas a la directora y categorías teóricas, se propone un análisis que enfatiza la manera en la que el film cuestiona los límites existentes entre aquello que adscribimos al concepto de hombre y aquello que queda por fuera.

Luego, se indaga la problemática de la carne y los modos de intersección y superposición de las violencias de las que son objeto los animales y existentes humanos feminizados que no gozan de las prerrogativas de la masculinidad. En este punto, se retoman textos de Carol J. Adams (2016, 1991), quien analiza el ciclo de objetificación, fragmentación y consumo que enlaza de manera perpetua la matanza de animales y la violencia sexual hacia humanos subalternizados. Se estructura así un régimen carnofalocéntrico, por el cual la subjetividad occidental busca asegurar la entronización del *logos* a través del acto viril de ingesta de carne (Derrida, 2005). A partir de una escena nodal de la película, que consagra la asunción por parte de Justine de sus apetitos antropofágicos, se sugieren dos interpretaciones posibles y de las que se derivan consideraciones ético-políticas disímiles. Nos detenemos particularmente en la segunda interpretación propuesta que, a través de una relectura deleuziano-guattariana del

Manifiesto Antropófago de Oswald de Andrade (2001 [1928]),¹ nos permite trazar una cabal distinción entre la carnofagia masculina y la antropofagia de Justine. Desde este prisma teórico, el film brinda herramientas para pensar una posible ontología antropófaga: la antropofagia como una modalidad del devenir capaz de subvertir el universal carnofalogocéntrico a través de la figuración de existenciarios alternativos a la supremacía del *anthropos*.

I

El hombre como tal, esto es, constituido de acuerdo con las coordenadas del *subjectum* cartesiano, es una invención reciente. La metafísica moderna es profundamente egológica al otorgar centralidad a un sujeto postulado como fundamento último de sí y de todo lo existente. De esta forma, se patentiza la reinterpretación moderna del tan mentado principio protagórico que estatuye al hombre a la condición de medida de todas las cosas: el hombre adviene al lugar del Dios desaparecido y se atribuye la detentación de un poder de determinación sobre el todo. Es precisamente esta figura de sujeto soberano y autofundado la que constituye el principal blanco de críticas de los filósofos franceses contemporáneos deudores de la obra de Nietzsche. Como parte de esta genealogía de autores, Foucault (2002) señala que el sueño antropológico comienza a exhibir sus primeras fisuras a partir del lúcido pensamiento nietzscheano que detecta el punto en el que Dios y el hombre se pertenecen mutuamente, implicando la desaparición del primero y la potencial muerte del segundo. Con esto queremos decir que la muerte de Dios expone la caducidad de todo fundamento absoluto, la extinción del lugar mismo de fundamento en el que el hombre se ha instalado cómodamente. En este sentido, el destino del *anthropos* está trazado: en la carta de defunción divina

¹ Oswald de Andrade fue un poeta, autor teatral y novelista experimental brasileño. Siendo uno de los nombres más notables del modernismo literario latinoamericano, en 1928 publica el *Manifiesto Antropófago*, texto irreverente que constituye la principal referencia del Movimiento Antropofágico o antropofagismo. A grandes rasgos, esta vanguardia artística originada en Brasil representa una línea estético-política interesada en la fusión del arte y las ideas de la modernidad occidental con las temáticas e imágenes indígenas. Así, elementos foráneos son fusionados con la cultura local y puestos al servicio de valores e intereses ajenos a los de la cultura dominante (Rolnik, 2006). El antropofagismo ha sentado un precedente ineludible para los debates académicos contemporáneos sobre la hibridez y el poscolonialismo (Jáuregui, 2012).

está escrita de forma indeleble la condena a muerte del hombre. Foucault anuncia el carácter inminente de esta muerte que no termina de concretarse, pero que nos revela el estado crítico en el que se encuentra el orden del discurso vigente. El hombre no puede sostenerse como fundamento por su propia condición de finito, finitud que presentifica ante sus ojos el desvalimiento en el que está sumido y el carácter ficticio, artificioso, de toda pretensión de soberanía. No obstante, y a pesar de encontrarse en sus últimos estertores, el hombre insiste en afirmarse como amo y señor, sometiendo a su despotismo a todo lo que es y existe.

En este punto, nos interesa recuperar las contribuciones de Jacques Derrida (2008), quien señala las consecuencias que se derivan de la entronización del hombre como fundamento. El pensamiento occidental se ha estructurado en función de dicotomías en las que el polo inteligible e inmaterial afirma su superioridad ontológica sobre el elemento corpóreo, teniendo lugar una subordinación de la dimensión material de la que se desprenden los más variados y alarmantes efectos. Es a partir de esta lógica dualista, por la cual se oponen de manera irreconciliable materialidad y significación, que se establece una “antropología mundial”, esto es, “una forma para el hombre de hoy de situarse frente a lo que denomina ‘el animal’ dentro de lo que denomina ‘el mundo’” (Derrida, 2008: 71). Derrida denuncia así el modo de subjetivación típicamente occidental (que si bien se asegura en la modernidad, posee antecedentes claros en el pensamiento antiguo y medieval), fundado en la demonización de lo animal, de lo viviente no-humano, de lo no viviente y –en última instancia– de todo elemento material.² Estos términos son despojados de agencia y postulados como entidades inertes que pueblan un mundo concebido como disponible para el hombre, al alcance de su mano. Derrida (2008) plantea que el cogito cartesiano se sostiene en la afirmación de un muerto porque supone la exclusión de lo animal, lo corporal, lo pulsional y lo material en virtud de una razón exaltada como nunca antes. Con la formulación de Descartes, se consolida una idea de *subjectum* que se atribuye un derecho de disponer sobre todo lo que es, algo que se pone de manifiesto

² En este escrito, nos atendremos a la cuestión de lo animal que, a pesar de la diversidad y pluralidad que exhibe a su interior, termina operando como una categoría para referir a todo aquello que no es hombre (Derrida, 2008). Si bien en esta oportunidad nos convoca la problemática de la animalidad, sostenemos el interrogante respecto de la pertinencia de generalizar lo propuesto a la totalidad de lo “no-humano”, tanto viviente como no viviente, orgánico y no orgánico.

principalmente en el trato que reciben los animales, pero también otros modos de lo humano “animalizado”, como las mujeres –más bien, todo cuerpo feminizado– y los niños (Cragolini, 2020). Desde otro espectro teórico, Suely Rolnik (2006) afirma que la forma de subjetividad consolidada entre los siglos XVII y XVIII se corresponde con la figura del “individuo”, caracterizado por su “fe en la posibilidad de controlar la naturaleza, las cosas y a sí mismo por medio de la voluntad y la razón bajo el comando del ego” (p. 188). De acuerdo con Rolnik, y en sintonía con el planteo derridiano, este modo de subjetivación gobernado por el principio de identidad produce una “anestesia de lo vivo”.

A pesar del agotamiento que evidencia la episteme humanista, el hombre continúa aferrado a un sueño del que no quiere despertar porque le permite afirmar su soberanía sobre el conjunto de los existentes. Sin embargo, Foucault (2002) nos advierte acerca de la importancia de aprovechar este momento de crisis para interrogarnos acerca de la posibilidad de forjar otros modos de ser y estar en el mundo. La promesa-amenaza del superhombre no sólo devela el colapso del régimen epistémico que consagra al hombre como centro ontológico, sino también señala “el umbral a partir del cual la filosofía contemporánea pudo empezar de nuevo a pensar” (Foucault, 2002: 332), así como un horizonte posible hacia el cual orientar sus esfuerzos. En palabras del filósofo:

Actualmente sólo se puede pensar en el vacío del hombre desaparecido. Pues este vacío no profundiza una carencia; no prescribe una laguna que haya que llenar. No es nada más, ni nada menos, que el despliegue de un espacio en el que por fin es posible pensar de nuevo (Foucault, 2002: 332-333).

Foucault recupera la figura nietzscheana del superhombre para pensar una fuga posible del humanismo. No obstante, y tal como plantea el filósofo francés, es importante no intentar llenar el vacío que deja el hombre con su desaparición: no debemos agotar las discusiones mediante la apelación a una categoría concreta, claramente delimitada, en un gesto que resultaría “demasiado humanista”. En su lugar, es preciso que seamos capaces de sostener la interrogación y abrirnos a la mirada de devenires azarosos y polimorfos que el pensamiento posthumanista pone en primer plano. En este trabajo, nos interesa detenernos particularmente en

la idea de devenir-animal, propuesta por Deleuze y Guattari (1988), como una figura posthumana que promete asestar un golpe al narcisismo del *anthropos* al evidenciar su profunda continuidad con lo animal y con todo aquello que yace por fuera de las estrechas fronteras que definen lo humano. A los fines de rastrear la potencia teórica y política de esta noción conceptual, se recupera el film *Grave* (titulado *Voraz* en América Latina, *Crudo* en España y *Raw* en Estados Unidos) como pieza audiovisual que permite imaginarizar un constructo cuya aprehensión ofrece resistencias al revelar la insuficiencia de las categorías de las que disponemos.

La protagonista del film es Justine, una joven de dieciséis años que ha sido vegetariana durante toda su vida y que comienza sus estudios de veterinaria en la misma facultad a la que asiste su hermana Alexia, y en la que se han conocido sus padres. En el *dossier* de prensa del film, así como en distintas entrevistas audiovisuales, la directora comenta que el nombre de su protagonista está inspirado en la novela del Marqués de Sade, *Justine ou les malheurs de la vertu* (en español: *Justine o los infortunios de la virtud*) (1999 [1791]). Esta obra de Sade narra la desgraciada historia de una joven en su tránsito de la virtud al vicio. La Justine de Sade es presentada como la máxima expresión de la virtud, posición que se verá corrompida a partir de diversos vejámenes de los que será objeto y que terminarán por conducirla a una vida al margen de todo precepto moral. De manera similar, la película bajo análisis nos presenta a una Justine que condensa en sí misma las características asociadas a la feminidad abnegada y dócil: se trata de una joven inocente, complaciente, que no ha tenido aún experiencias sexuales, y cuyo deseo pareciera estar ceñido a aquello que sus padres le han trazado como destino. Estos padres vigilan celosamente que Justine no transgreda la dieta vegetariana sostenida por todos los integrantes de la familia, algo que, tras el final de la película, podremos adscribir a una preocupación por mantener a la joven a resguardo de la pulsión antropofágica que acecha a las mujeres del clan. Sin embargo, la incursión de Justine en la universidad supondrá un viraje subjetivo con consecuencias irreversibles. A modo de una reescritura de la obra de Sade, la joven Justine, a distancia de la protección endogámica, experimentará una serie de vivencias que la confrontarán con un deseo hipertrófico hasta entonces ni siquiera sospechado.

Como forma de “bienvenida” a la vida universitaria, los estudiantes más avanzados de la carrera obligan a Justine y a sus compañeros a participar de rituales humillantes. El carácter opresivo de la institución se evidencia desde este momento inaugural, en el que la exigencia despótica de cumplir con el ritual prevalece por sobre la voluntad de Justine y sus compañeros. El rito iniciático del que los estudiantes ingresantes son objeto resulta especialmente inquietante, porque nos confronta con la respuesta a la pregunta: ¿qué pasaría si los humanos recibieran el trato que dispensan hacia los animales? Sin embargo, en la película no tiene lugar una verdadera inversión de las jerarquías ontológicas, puesto que quienes someten y veján a los novatos continúan siendo seres humanos. En todo caso, interesa señalar que los estudiantes más avanzados se sirven de diversas técnicas humillantes para reducir a los estudiantes ingresantes a la condición de animales, y así justificar su abuso: los novatos son extraídos de su entorno seguro, movilizadas en grupo, hacinadas, maltratadas y obligadas a desplazarse en cuatro patas (Ducournau, 2016: 0:08:47). Al ser despojados de un bastión humanizante tan elemental como el bipedismo, los principiantes aparecen ante los ojos de sus victimarios como algo no tan distinto de los animales que utilizan para sus estudios y experimentaciones. De este modo, se produce un cierto aplanamiento por el cual las imágenes de los estudiantes humillados quedan emplazadas al mismo nivel que las correspondientes al caballo amarrado y anestesiado, a la vaca expuesta en salón de clases (Ducournau, 2016: 0:28:40), o al perro despanzurrado sobre la mesa de operaciones (Ducournau, 2016: 0:55:34).

En este punto, interesa remarcar especialmente un segmento del ritual de iniciación en el cual los ingresantes son bañados en sangre animal y forzados a ingerir un trozo de riñón de conejo crudo. Pese a su tenaz resistencia, Justine cede a la presión y prueba la carne por primera vez. A partir de ese momento, comienza a manifestarse en la joven un irrefrenable deseo por devorar carne cruda, extendiéndose sus apetitos rápidamente hacia la carne humana. A lo largo de la película asistimos a la metamorfosis caníbal de la protagonista, el despliegue de sus apetitos antropofágicos, que elegimos leer a la luz de la categoría deleuziano-guattariana de devenir-animal. Podríamos pensar el devenir-animal suscitado en Justine como efecto de este proceso deliberado de animalización que no resultó conforme a lo esperado. Los estudiantes mayores buscaban asegurar su

supremacía sobre los novatos reduciéndolos a una animalidad mansa y dócil. Contra todo pronóstico, Justine fuga del rebaño y deviene en un animal voraz, agresivo y peligroso para sus captores, cediendo ante las exigencias de su pulsión canibálica. Para la perspectiva de análisis escogida, el caníbal emerge como un fenómeno “anomal” (Deleuze y Guattari, 1988), de borde, al no constituir una posición ni puramente humana ni puramente animal, sino, justamente, el punto en el que colapsan ambas categorías y se desmoronan las fronteras que parecían separarlas tan tajantemente. La antropofagia supone la disolución de los diques morales y la interrupción de toda ley simbólica (entendida desde el psicoanálisis como aquella que, precisamente, “humaniza”) al implicar la incursión en uno de los mayores –sino el mayor– tabú: la ingesta del semejante humano.³ Esta práctica involucra la suspensión de aquellos aspectos que, de acuerdo con el pensamiento occidental, singularizan la experiencia humana (como la moral, la razón o la posibilidad de controlar los impulsos). De hecho, en ocasiones se citan ejemplos de consumo intra-especie en el reino animal para remarcar una de las diferencias cruciales entre humanos y animales no-humanos. En este sentido, la antropofagia constituye la principal amenaza de inhumanidad emplazada en el corazón mismo de lo humano, no tanto por tratarse de una práctica efectivamente destructiva de otros seres humanos, sino porque el acto mismo cuestiona los límites entre lo humano y lo inhumano, y nos recuerda la peligrosa proximidad de aquellos aspectos que el *anthropos* se esfuerza por *abyectizar* para entronizarse en su posición de soberanía.

El film propone un giro respecto de la representación habitual del caníbal en el cine de terror. Ya no se trata de hordas de caníbales que poco tienen que ver con “nosotros”, los humanos espectadores identificados con un protagonista humano y no-caníbal, sino que en *Grave* quien experimenta estos afectos e

³ Freud señala que las prohibiciones fundantes de la cultura recaen sobre tres grandes deseos pulsionales: el incesto, el canibalismo y el gusto de matar. En palabras del psicoanalista: “la conducta cultural hacia estos deseos pulsionales, los más antiguos, en modo alguno es siempre la misma; sólo el canibalismo parece proscrito en todas partes, y para el abordaje no analítico ha sido enteramente superado; en cuanto a los deseos incestuosos, todavía podemos registrar su intensidad detrás de su prohibición, y el asesinato sigue siendo practicado, y hasta ordenado, bajo ciertas condiciones, por nuestra cultura” (Freud, 1986 [1927]: 10-11). Para Freud, entonces, el principal tabú recaería sobre la ingesta del semejante humano, lo que cuestiona la primacía que las lecturas lacanianas y poslacanianas han asignado a la interdicción del incesto como ley simbólica que determinaría enteramente el acceso a la cultura.

intensidades inhumanos es el personaje principal. En una entrevista posterior al estreno de la película, Ducournau (2017a) nos recuerda que el canibalismo es una amenaza que nos acecha desde adentro. Resulta interesante que la propia directora realice la asociación entre canibalismo y animalidad al remitir la práctica de la antropofagia a la satisfacción de impulsos que nos habitarían en una dimensión no modelada por las exigencias de la cultura y que suele ser connotada como “lo animal en el hombre”. En otra entrevista, la directora profundiza este aspecto:

I am very interested in this thing about why repress this, and I think the reason why repress this is because it is too present in us; our bodies constantly remind us of that possibility, or at least of that impulse [...] It might be the taboo that is the closest to us, and that is why we want to see [it] the furthest away [Estoy muy interesada en la cuestión de por qué reprimimos esto, y creo que la razón por la cual lo reprimimos es porque está demasiado presente en nosotros; nuestros cuerpos nos recuerdan constantemente esta posibilidad, o al menos este impulso [...] Puede que sea el tabú que está más cerca de nosotros, y por eso lo queremos ver lo más lejos posible] (Ducournau, 2017b - traducción propia).

Nos vemos obligados a reprimir lo animal que nos habita como requisito fundamental para constituirnos como sujetos y poder gozar de las prerrogativas de la humanidad. En ese movimiento, y como sucede en el cine tradicional de *zombies*, el caníbal es imaginarizado como una amenaza externa, a distancia, y se admite la posibilidad de la antropofagia sólo a condición de que sea practicada por un humano no-vivo. Ducournau realiza una torsión fundamental al ubicar el canibalismo en el personaje que, al mismo tiempo, es objeto de nuestra identificación como espectadores. Con esta maniobra, la directora nos recuerda que la antropofagia –y, en este sentido, la animalidad– tiene mucho que ver con nosotros, que nos habita como posibilidad, y que los límites que se le oponen son mucho más precarios de lo que imaginamos.

II

La preocupación respecto de aquello que podemos devenir nos reenvía directamente al pensamiento de Deleuze y Guattari. En su interpretación de la obra foucaultiana, Deleuze (1987) se pregunta por la posibilidad de emergencia de procesos de subjetivación inéditos basados en el reconocimiento y la inclusión de aquellas fuerzas constitutivas excluidas por el hombre moderno. A su criterio, las fuerzas en el hombre y las fuerzas en el animal no presuponen formas antitéticas determinadas, sino que es el modo particular de investimento de estas fuerzas el que produce determinadas composiciones históricas y contingentes. La forma-Hombre, entonces, supone una precisa relación de fuerzas que se configura de acuerdo con ciertas coordenadas de producción subjetiva. De este modo, la subjetividad moderna se constituye en base a una ilusión de autonomía, por la cual se cierra sobre sí misma y se dirige a lo que no es “yo” en términos de dominio, negando el atravesamiento de una multiplicidad de otras fuerzas connotadas como inhumanas. De acuerdo con Deleuze, el superhombre que Foucault recupera para pensar una posible fuga del sueño antropológico emerge como una nueva forma que no encuentra su fundamento en la infinitud divina, pero tampoco en sí mismo. Se trata de un modo de ser inédito que se relaciona de otra manera con lo viviente y lo no viviente: el superhombre se reconoce atravesado por una diversidad de fuerzas que no pretende dominar, sino que aspira a convivir con ellas. A este respecto, el filósofo nos dice:

¿Qué es el superhombre? Es el compuesto formal de las fuerzas en el hombre con esas nuevas fuerzas. Es la forma que deriva de una nueva relación de fuerzas [...] El superhombre es, según la fórmula de Rimbaud, el hombre cargado incluso de animales (un código que puede capturar fragmentos de otros códigos, como en los nuevos esquemas de evolución lateral o retrógrada). Es el hombre cargado de rocas o de lo inorgánico (allí donde reina el silicio). Es el hombre cargado del ser del lenguaje (de “esa región informe, muda, insignificante, en la que el lenguaje puede liberarse” incluso de lo que tiene que decir) (Deleuze, 1987: 169-170).

La figura del superhombre se desprende de esta nueva relación de fuerzas y emerge como una existencia impura, contaminada, mezclada con fuerzas de lo

viviente y de lo no viviente, orgánicas e inorgánicas, que desempeñan un papel en el plano mismo de su constitución. Cada individuo es una multiplicidad infinita o, más bien, múltiples fuerzas profundamente interrelacionadas que entran en composición produciendo un agenciamiento individuado bajo la forma de un cuerpo. A este respecto, Deleuze y Guattari señalan: “[a] las relaciones que componen un individuo, que lo descomponen o lo modifican, corresponden intensidades que lo afectan, aumentan o disminuyen su potencia de acción, que proceden de las partes exteriores o de sus propias partes” (Deleuze y Guattari, 1988: 261). De este modo, los autores ponen en primer plano la concepción spinoziana del cuerpo, que entiende que los cuerpos se definen por lo que pueden, esto es, por los afectos de los que son capaces, y no por sus órganos, funciones, género o especie (Deleuze y Parnet, 1980). De lo que se trata, entonces, es de afectos, de la capacidad de un cuerpo de afectar y ser afectado:

Nada sabemos de un cuerpo mientras no sepamos lo que puede, es decir, cuáles son sus afectos, cómo pueden o no componerse con otros afectos, con los afectos de otro cuerpo, ya sea para destruirlo o ser destruido por él, ya sea para intercambiar con él acciones y pasiones, ya sea para componer con él un cuerpo más potente (Deleuze y Guattari, 1988: 261).

Deleuze y Guattari horadan la concepción molar esencializante que identifica al cuerpo con una forma única y estable, al ubicar aquellos aspectos del cuerpo no reductibles a la representación, las formas y las identidades. Desde una perspectiva molecular, el cuerpo constituye una pura dispersión de fuerzas y flujos sin origen ni destino preestablecidos. Frente a la lógica molar que se aproxima al cuerpo como una totalidad integrada y constituida conforme a las exigencias de la representación binarizante y jerarquizante, los autores atribuyen eficacia crítica a la idea de cuerpo como flujo de elementos moleculares resistentes a todo intento de segmentación y administración. Esta concepción nos habilita a imaginar figuraciones alternativas en respuesta a la pregunta de qué *puede* un cuerpo. De acuerdo con los autores, este cuerpo –librado de las constricciones de la molaridad– admite infinitas variaciones de configuración irreductibles a las formas y funciones normativamente prescriptas. En este sentido, Deleuze y Guattari

(1988) admiten la posibilidad de producir una fuga respecto de las limitaciones de la subjetividad y la corporalidad propias de la rígida molaridad. Los autores identifican un vector de potencia capaz de dismantelar las formas de subjetivación modernas en la proliferación y experimentación de flujos deseantes, afectaciones e intensidades azarosas e insubordinables a la lógica de lo humano. Las líneas de fuga imaginadas por los filósofos no siguen una trayectoria guionizada hacia un destino determinado, no son reactivas ni predictivas sino más bien un movimiento radical de devenir que comporta un carácter emancipatorio (Windsor, 2015), al involucrar la conexión con un sustrato molecular refractario a todo intento de captura.

Deleuze y Guattari (1988) conciben múltiples devenires posibles, como el devenir-mujer, el devenir-niño, el devenir-animal o el devenir-molecular. Estos devenires, que no podrían ser ordenados jerárquica o secuencialmente, se caracterizan por tender hacia lo minoritario y por el hecho de no decantar en una nueva posición molar-identitaria. Es por esto que los autores señalan que no existe algo así como un devenir-hombre, ya que “el hombre es mayoritario por excelencia” (p. 291), al constituir la instancia de dominación homogénea y constante de todo otro orden: mujeres, niños, animales, vegetales, etcétera. A los fines del presente análisis, circunscribimos nuestro interés a la figura del devenir-animal, que supone la capacidad de un cuerpo de experimentar los afectos de un animal. En la composición de elementos disímiles que confluyen en un cuerpo, los autores destacan la participación de fuerzas y afectos, que generalmente son adscritos al animal y que aquí nos interesa recuperar. El devenir-animal no consiste en una transición de un punto a otro de una serie claramente identificable (de “hombre” a “animal”), sino que remite a ese tránsito perpetuo que tiene lugar en un espacio liminar y espectral entre lo humano y lo animal. Devenir-animal no es imitar a un animal determinado, de manera mimética, y tampoco remite al pretendido “punto de llegada” al que se arribaría tras un proceso de metamorfosis, sino a aquello que transcurre en ese “entre”.

En *Grave*, el cuerpo de Justine adquiere relevancia como escenario en el que se presentifica el devenir-animal. La directora representa con maestría el despliegue de intensidades, afectos y cambios físicos suscitados en la joven protagonista a través de la implementación de primeros planos explícitos y de la

agudización de sonidos corporales. Esto se aprecia con claridad en la escena posterior a la secuencia del ritual de iniciación (Ducournau, 2016: 0:22:37): Justine ha probado la carne por primera vez a raíz de la ingesta obligada del trozo de riñón de conejo. Durante la noche se la ve inquieta, la aquejan intensos picores que logran desvelarla. Al iluminar la habitación, descubre que su cuerpo está cubierto por un extenso sarpullido. Podemos pensar esta erupción en la piel no como manifestación somática de un evento de orden psíquico, sino como expresión inaugural de un proceso que rebasa la tradicional distinción entre lo corporal y lo anímico. El sarpullido nos indica a los espectadores que “algo” se está gestando, posiblemente desencadenado a partir de aquel primer bocado de carne cruda. De inmediato, la directora introduce el plano de un caballo galopando (Ducournau, 2016: 0:24:26), que refuerza el simbolismo sugerido. A pesar de que el caballo se encuentra sujetado por arneses, su galope intenso contrasta radicalmente con la imagen inicial que tenemos de él en la película, donde aparece inmovilizado y sedado (Ducournau, 2016: 0:15:07). El simbolismo resulta claro: previo al rito iniciático, lo animal en Justine se encuentra adormecido, latente. Tras comer el trozo de carne cruda, la animalidad despierta. El caballo al galope representa el comienzo de este despertar aún constreñido por ataduras que, sin embargo, se ven débiles e incapaces de contener toda su fuerza.

A pesar de la invocación reiterada de la figura del caballo, el tránsito de la protagonista no culmina en una categoría animal identificable, sino que persiste en su estado de inconformidad. El film nos hace testigos de un transcurrir que no se cristaliza en una nueva identidad molar. Justine no atraviesa un proceso para arribar a una nueva posición identitaria, sino que se mantiene en un territorio fronterizo, excediendo toda posibilidad de aprehensión, captura o domesticación. En palabras de Deleuze y Guattari:

Los devenires animales no son sueños ni fantasmas. Son perfectamente reales. Pero, ¿de qué realidad se trata? Pues si devenir animal no consiste en hacer el animal o en imitarlo, también es evidente que el hombre no deviene "realmente" animal, como tampoco el animal deviene realmente otra cosa. El devenir no produce otra cosa que sí mismo [...] Lo que es real es el propio devenir, el bloque de devenir, y no los términos supuestamente fijos en los que se trasformaría el que

deviene. El devenir puede y debe ser calificado como devenir animal, sin que tenga un término que sería el animal devenido (Deleuze y Guattari, 1988: 244).

Devenir-animal supone habilitar nuevas modalidades de afectación, experimentar los afectos de un animal, afectar y dejarse afectar como un animal. Justine vulnera y sobrepasa de manera extrema los límites que definen lo humano, cediendo ante sus apetitos voraces. Renuncia a sus privilegios antrópicos y, transgrediendo toda consideración moral, emprende una desesperada búsqueda de satisfacción. Deja de ocupar el territorio seguro de la identidad molar y se entrega a un movimiento fluido que se abre paso a través de intensidades desterritorializadas, de posiciones moleculares inestables, intercambiables azarosas, no identitarias. El devenir supone escapar de un modo de existencia molar, configurado como identidad, y experimentar otros modos de afectación sin reterritorializarse en una nueva instancia fija. Fugarse de lo humano equivale a habitar una zona de ininteligibilidad, de “anomalidad”, que posibilita la proliferación de otros modos de existencia. Estas modalidades no están limitadas por las constricciones propias de las formas de subjetivación modernas, sino que implican la suspensión de la voluntad de dominación de la alteridad que somos y el reconocimiento de la multiplicidad que nos atraviesa. En este punto, es preciso anticipar que el devenir-animal que propone la película no redundante, necesariamente, en una convivencia pacífica con los demás seres, sino en el reconocimiento y asunción de aquellas fuerzas que nos habitan, incluso las más agresivas y antisociales.

III

En su cuestionamiento de los límites existentes, entre aquello que adscribimos al concepto de hombre y aquello que queda por fuera, el film problematiza las fronteras que separan el cuerpo humano de la carne. Una de las principales consecuencias del proceso de animalización ilustrado por la película radica en la desjerarquización del cuerpo humano y su presentación como un pedazo de carne. Si la distancia entre el hombre y el animal no es tal (como nos recuerda la

secuencia del rito deshumanizante), nada resguarda a los humanos de sufrir el mismo destino que los animales no-humanos. El canibalismo nos perturba al cuestionar la relación entre depredador y presa, comensal y comestible: los humanos víctimas del antropófago reciben el mismo tratamiento que se les da cotidianamente a los animales no-humanos, al despojarlos de toda dignidad y presentarlos como un trozo de carne inerte. A los ojos de Justine, nada diferencia la pechuga de pollo cruda (Ducournau, 2016: 0:36:43) del dedo de su hermana Alexia (Ducournau, 2016: 0:46:08). Ambos son carne disponible para calmar su ansia. El giro operado por la directora radica en dar cuenta de la continuidad entre las dos situaciones a través de la intensificación de los sonidos producidos por el acto de devoración implicado en ambas escenas, recurso que refuerza la explicitud de las imágenes y genera repugnancia en el espectador.⁴

La escena del dedo parecería comportar un grado de explicitud mucho mayor que la escena de la pechuga, aun cuando, en última instancia, en ambos casos se trata de actos de carnofagia. Aunque desde un punto de vista formal las escenas son prácticamente idénticas, la secuencia donde Justine cede por primera vez ante sus apetitos caníbales es vivenciada con particular repulsión por implicar al cuerpo humano. En el acto antropofágico se presentifica la condición cadavérica de aquello que se está incorporando, a diferencia de lo que sucede ante la ingesta del animal. En el caso de la devoración de la pechuga de pollo se pone en juego lo que Adams (2016) denomina “estructura del referente ausente”, proceso simbólico por el cual se crea la ilusión de que la carne es sólo un “alimento” natural y necesario, invisibilizando al animal que está detrás de la carne y ocultando el proceso de tortura y sacrificio que posibilita que su cadáver llegue a los comensales. Conforme a este proceso, la carne aparece neutralizada, despojada de todo indicio de crueldad y, en todo caso, puede generar cierta repugnancia al ser presentada sin cocinar. Por el contrario, el rechazo ante la escena del dedo está dado por la presencia incontestable del referente humano. La repulsión absoluta se deriva del hecho de que los espectadores no logran separar ese trozo de carne, que es el dedo, de su dueño, un humano que podría ser cualquiera de nosotros.

⁴ De hecho, diversos medios de comunicación se hicieron eco de la noticia de que el estreno del film en el Festival Internacional de Cine de Toronto había ocasionado náuseas y desmayos en un buen número de espectadores. Este hecho, más allá del grado de sensacionalismo de los portales encargados de su difusión, contribuyó enormemente a dar publicidad a la cinta.

Tras producirse el descuartizamiento del cadáver animal, las partes de su cuerpo son renombradas como paso necesario de un proceso de neutralización de la matanza (Adams, 2016). De esta forma, se asegura el ocultamiento del referente, que deja de ser vaca y pasa a ser hamburguesa, o deja de ser ave y pasa a ser pechuga. Del mismo modo, se desmiente la condición cadavérica de las partes de los animales ingeridas al cocinarlas y aderezarlas. Así, la carne se presenta inocua, sin pelo, piel o sangre que nos recuerde al animal vivo y entero que yace como referente oculto. Este proceso se ve facilitado por el hecho de que los comensales humanos no se procuran sus propias presas, sino que la objetificación y fragmentación animal tiene lugar en mataderos apartados sobre los que nada sabemos. De acuerdo con Adams (2016), es precisamente este ciclo de objetificación, fragmentación y consumo el que enlaza en nuestra cultura la matanza de animales y la violencia sexual hacia mujeres, niños y otros existentes subalternizados. El sujeto soberano, encarnado por el sujeto humano masculino, ejerce con despotismo un autoasignado derecho de vida y de muerte sobre todo lo viviente, y principalmente sobre aquellas otredades que conservarían una mayor vinculación con el sustrato material por transgredir los parámetros de lo humano formulados en base a un ideal de sujeto racional, unitario, autocentrado y consciente de sí mismo. De este modo, aquellos existentes que resultan inferiorizados por su pretendida falta de razonamiento y sujeción al orden corporal devienen destinatarios de un sinnúmero de violencias y vejaciones. Quedan así alineados animales no-humanos y humanos que no gozan del privilegio ontológico conferido a la masculinidad: el sujeto masculino ejerce su poder despótico sobre ambos términos, operando en ambos casos un idéntico borramiento de los referentes violentados.

La ritualización que circunda a la producción y al consumo de carne sintetiza los principales atributos del sujeto-*ipse* soberano “consumidor del mundo, devorador de todo lo que es” (Cragolini, 2020: 186), que pretende avasallar toda ajenidad a través de su incorporación o ingesta. El existente humano masculino encarna estos atributos y los hipertrofia hasta las últimas consecuencias: para consolidar su posición subjetiva viril debe reducir a su mismidad –vía devoración– a toda otredad que ose cuestionar su supremacía, que lo confronte con su vulnerabilidad irreductible o que le recuerde su cercanía a una

dimensión material que no cesa de desmentir. Derrida (2005) acuña el concepto de “carnofalocentrismo” para hacer referencia a un rasgo estructural de la producción de subjetividad occidental, por el cual “[se] instala la figura viril en el centro determinante del sujeto”, lo que supone el aseguramiento y la entronización del *logos* a través del consumo de la carne. El privilegio del que gozan los humanos se magnifica en los sujetos masculinos que afirman su posición de superioridad ontológica a través de la ingesta cadavérica. Por su parte, los existentes eyectados del privilegio de lo humano, como es el caso de los animales y de los cuerpos feminizados, son continuamente reducidos a su condición de carne disponible para el sacrificio. La carne es un alimento masculino y el consumo de carne, la actividad masculina por excelencia, puesto que permiten constatar y reforzar la virilidad individual y colectiva (Adams, 2016).

IV

En el film, Ducournau realiza un nuevo giro al proponer un personaje femenino que encarna la voracidad carnívora tradicionalmente asociada a la masculinidad. Sin embargo, y como se desarrolla a continuación, la antropofagia de Justine no es equivalente a la carnofagia masculina. El devenir-caníbal –o animal, según la lectura propuesta– de Justine coincide con sus primeras experiencias sexuales. El desarrollo o incursión sexual de la protagonista se despliega a la par de sus apetitos voraces antropofágicos: ambos vectores parecen manar de una misma fuente, al punto de que el acto sexual involucra la ingesta o devoración del otro en un sentido casi literal. Luego del primer acto antropofágico propiamente dicho, y de presenciar un accidente de tránsito producido por su hermana Alexia –también caníbal– para proveerse de cuerpos para la ingesta (Ducournau, 2016: 0:50:54), Justine se muestra turbada, acechada por impulsos cada vez más intensos que es incapaz de dominar. Si bien en principio logra resistir la tentación de consumir los cadáveres humanos obtenidos por Alexia, en lo sucesivo asistimos a un viraje en su posición subjetiva. Lejos de la fragilidad y la docilidad que la caracterizan al comienzo del film, Justine empieza a manifestar una voracidad en la que se confunden e hibridan sus apetitos carnívoros y sus apetitos sexuales. Esto queda

claro en la escena en la que observa a su compañero Adrien jugando al fútbol (Ducournau, 2016: 0:56:24). La cámara representa la mirada lujuriosa de la protagonista, que examina el cuerpo semidesnudo de su compañero en un acto escópico que oscila entre el deseo sexual y el ansia de devoración. Quiere poseerlo sexualmente, pero también incorporarlo a través de la ingesta canibálica. El sangrado de nariz de Justine parece dar cuenta de un punto de exceso, como si los afectos e intensidades animales que habitan su cuerpo hubieran alcanzado un límite a partir del cual se ven compelidos a procurarse algún tipo de salida.

En adelante, Justine deja de oponer resistencia a los impulsos que la avasallan. La entrega de la joven a sus apetitos caníbales se torna evidente a partir del plano siguiente: observamos un velo que reviste un bulto yacente sobre una camilla y que, al desplazarse el velo hacia un lado, deja al descubierto el cuerpo de un animal (Ducournau, 2016: 0:57:55). El animal en Justine está despierto y hambriento. La escena que sigue inmediatamente al plano del velo –una de las más significativas de la película– refuerza la lectura sugerida: la joven se encuentra frente al espejo, bailando al ritmo de la canción de rap que suena en sus auriculares (Ducournau, 2016: 0:58:22). En ella, voces femeninas distorsionadas hacen referencia a “comer los huesos” de un amante durante la noche de bodas y tener sexo con su “bello cadáver”, letra que expone, una vez más, el anudamiento entre sexualidad y antropofagia. A continuación, Justine se pinta los labios de un rojo furioso (que leemos como una alusión a la sangre) y besa su reflejo en el espejo. El emplazamiento de la cámara detrás del espejo habilita una doble lectura: se está devorando a sí misma, pero al mismo tiempo está devorando a los espectadores. En una entrevista, la directora comenta a propósito de esta escena:

We needed to linger on this moment because it's when Justine becomes conscious of her body for the first time. Raw is often described as a film about people who devour each other, and in the case of this scene, Justine is eating up her own reflection. That's why the camera is placed behind the mirror and we see her eating the screen as if she's going to eat the audience as well. She wants to get more and more strength, so she looks in the mirror and consumes herself [Necesitábamos detenernos en este momento, porque es cuando Justine toma conciencia de su cuerpo por primera vez. *Grave* se describe a menudo como una película sobre personas que se devoran unas a otras, y en el caso de esta escena, Justine se está comiendo su propio reflejo.

Por eso la cámara se coloca detrás del espejo y la vemos comerse la pantalla como si fuera a comerse también al público. Quiere tener más y más fuerza, así que se mira en el espejo y se consume a sí misma] (Ducournau, 2017c - traducción propia).

Leída a la luz de este extracto, la escena puede generar desconcierto. ¿Cómo interpretar este deseo de Justine de incrementar su fuerza, al punto de terminar consumiéndose a sí misma? A nuestro criterio, la secuencia habilita una interpretación bífida, dos lecturas posibles, aunque prácticamente opuestas. Por un lado, una primera interpretación podría leer en la escena el desarrollo paroxístico de la voracidad caníbal de la protagonista, expresado por el deseo de ingesta de todo lo que es o existe, incluso de sí misma y de aquello que yace más allá del muro imaginario entre espectador y espectral. Desde esta lectura, la escena consagraría la asunción por parte de Justine de la posición de sujeto soberano movilizado por un ansia hipertrófica de devoración del todo, con la única novedad de que se trata de un personaje femenino quien asume esta posición históricamente detentada por sujetos masculinos. Esta interpretación nos llevaría a pensar que el film sólo promueve una mera inversión de las jerarquías sin arribar a un verdadero cuestionamiento de la matriz productora de subjetividades aniquiladoras de la otredad. Al asumir el lugar de sujeto devorador de todo lo que existe, Justine terminaría emplazada precisamente en la misma posición que su existencia animal prometía subvertir, reintroduciendo y llevando hasta sus últimas consecuencias la posición subjetiva de depredación del otro. Justine destrona al amo, sometiéndolo al mismo trato que históricamente ha dado a los demás existentes, pero rápidamente toma su lugar y ansía devorarlo todo. Si nos atenemos a esta lectura, la potencia comportada por la posibilidad sugerida por el film resultaría atenuada por la re-entronización de un soberano cada vez más voraz. Así, el tránsito de Justine, lejos de permanecer en un territorio fronterizo resistiendo toda posibilidad de captura, habría decantado en una nueva identidad molar incompatible con la figura del devenir-animal.

Sin embargo, esta primera interpretación encuentra con rapidez sus límites, que nos obligan a moderar las consideraciones vertidas en el párrafo anterior. La voracidad de Justine no es equiparable a la voracidad carnofalocéntrica del

sujeto universal, porque ese universal se funda en una serie de prohibiciones estructurantes y una de ellas –la más fundamental– recaer precisamente sobre la antropofagia. A diferencia del sujeto-*ipse* soberano, Justine no devora otredades o existentes subalternizados, sino que sus víctimas encarnan la instancia mayoritaria asociada con la masculinidad por el pensamiento deleuziano-guattariano. La joven inicia un devenir que conmueve su inscripción en el terreno de lo humano y la emplaza en el límite con lo animal, librándose a la experimentación de fuerzas e intensidades que el hombre moderno *abjectiza* en su pretensión de asegurar la entronización de su razón abstracta y desencarnada. Justine da rienda suelta a una sexualidad indistinguible de sus apetitos antropofágicos y somete a los varones al mismo tratamiento que éstos dispensan hacia los demás existentes que pueblan el mundo. El recurso narrativo comporta cierto sesgo revanchista, de búsqueda de venganza, que hace colapsar las dicotomías depredador-presa, cazador-cazado, comensal-comestible, abusador-abusado. Si la ingesta de Justine puede leerse en clave de venganza contra los hombres, esta es una razón más para distinguir su antropofagia de la devoración falocéntrica: mientras que la carnofagia masculina perpetúa las estructuras de poder, la antropofagia de Justine conmueve las bases mismas del sujeto masculino universal. Establecida esta distinción crucial entre el afán de dominio del sujeto soberano y el canibalismo de Justine, estamos en condiciones de promover una lectura alternativa que no termine impugnando la hipótesis del devenir-animal sostenida a lo largo del artículo.

De acuerdo con esta segunda interpretación, los apetitos de Justine no obedecerían a una voluntad de dominación propia del carnofalogocentrismo, sino que esa ansia de devoración –que la lleva a consumirse incluso a sí misma– podría vincularse con la idea de antropofagia sugerentemente introducida por Oswald de Andrade en su *Manifiesto Antropófago* (2001 [1928]). Con una marcada impronta modernista, el manifiesto revisita la práctica caníbal de los tupinambás y extrae su fórmula para pensar la lógica de hibridación cultural como forma política de creación y resistencia. En la producción del mito del salvajismo primitivo en oposición a la razón europea, se ha destacado al canibalismo como aquello que proyecta al existente que lo practica por fuera de los límites simbólicos o de lo humano, justificándose así su dominación y exterminio (Le Breton, 2009). Frente a esta construcción colonial del canibalismo como paradigma de la alteridad que

urge domesticar, el antropofagismo de Andrade nos permite retornar a esta práctica y elevarla a la condición de metáfora para imaginar un modelo alternativo de subjetividad. Tal como plantea Jáuregui (2012), no es posible precisar una definición unívoca de antropofagia, ya que Andrade nunca la formuló, por lo que se trata de una categoría conceptual pasible de ser apropiada, resignificada y transformada, es decir, consumida y devorada. A los fines del presente análisis, elegimos recapturar esta categoría bajo la mirada que proporciona Rolnik (2006) y que nos orienta hacia la conceptualización de una “subjetividad antropofágica” (Scherbosky, 2010). Desde esta óptica, la antropofagia de Andrade constituye una línea de fuga respecto de los modelos identitarios molares propios de la subjetividad occidental. Se trata, entonces, de un modo de ser y estar en el mundo caracterizado no por la subsunción de la diferencia a la identidad –a lo Uno–, sino por la fusión, hibridación y metabolización con aquello incorporado y deglutido. No se trata, entonces, de una anulación o aniquilación de la alteridad, que la tornaría homogénea al sí-mismo, sino de una apertura e incorporación de la otredad para hibridarla con la ipseidad en un movimiento por el cual se terminarían difuminando esas distinciones. En este sentido, la práctica antropofágica tupinambá retomada por Andrade no tiene como fin la alimentación, sino que se trata de un ritual por el cual se busca adquirir el valor y la fuerza del enemigo incorporado (Scherbosky, 2010). Es por esto que no cualquier enemigo es devorado sino aquel más valioso o cuyas cualidades se pretende incorporar.⁵ Al decir de Rolnik:

No se ha de devorar a cualquier otro. La elección depende de evaluar cómo su presencia afecta al cuerpo en su potencia vital: [...] tragar al otro como una presencia viva, absorberlo en el cuerpo de modo que las partículas de su admirada

⁵ Desde una lectura psicoanalítica, podría decirse que en el acto de devoración se consuma una identificación por la cual el yo se apropia de las cualidades del objeto incorporado (Freud, 1986 [1913]). Interesa señalar que Freud denomina fase oral o “canibática” a la organización del desarrollo libidinal en la que prevalece la meta de la incorporación del objeto vía devoración. En sus palabras: “[u]na primera organización sexual pregenital es la *oral* o, si se prefiere, *canibática*. La actividad sexual no se ha separado todavía de la nutrición, ni se han diferenciado opuestos dentro de ella. El objeto de una actividad es también el de la otra; la meta sexual consiste en la *incorporación* del objeto, el paradigma de lo que más tarde, en calidad de *identificación*, desempeñará un papel psíquico tan importante” (Freud, 1978 [1905]: 180).

y deseada diferencia sean incorporadas en la alquimia del alma, y así se estimule el refinamiento, la expansión y el devenir de uno mismo (Rolnik, 2006: 184).

Desde la perspectiva de Rolnik, claramente influenciada por el pensamiento de Deleuze y Guattari, el acto antropofágico posibilita la co-creación del cuerpo-subjetividad a partir de la incorporación de partículas del otro, propiciando la activación de afectos, fuerzas e intensidades impredecibles. El cuerpo-subjetividad se abre a un otro, cuya presencia viva produce bloques de sensaciones o afectos que son capaces de intensificar o debilitar las fuerzas vitales del sí-mismo. Es a partir de esta incorporación antropofágica de la alteridad que tiene lugar un proceso de transformación de la subjetividad, de desplazamiento, por el cual el sí-mismo deviene-otro. Se produce así una ¿subjetividad? impersonal que es, a la vez, multiplicidad y devenir. Una subjetividad antropofágica que es devoración, hibridación, mixtura, simbiosis y producción incesante de conexiones y agenciamientos aberrantes entre vectores heterogéneos, humanos y no-humanos. Así, tiene lugar un pasaje de la antropofagia literal (la práctica humana por la cual se ingieren semejantes humanos) a la ontología antropófaga (Goddard, 2016): la antropofagia como un modo de ser, de devenir, por medio de la incorporación de alteridades, la metabolización de las singularidades, la desterritorialización y la creación de nuevas posibilidades de existencia.

El devenir-animal de Justine patentiza la vinculación entre la antropofagia y la creación de alternativas con la posición de dominio del *subjectum* occidental. La antropofagia de la joven no puede ser pensada en sintonía con el acto de ingesta sarcófaga mediante la cual el sujeto masculino busca asegurar su posición de dominio, sino como aquello que subvierte las bases del universal carnofalogocéntrico. Como dijimos, Justine no devora otredades subalternizadas, sino que sus apetitos se dirigen a aquellos que detentan las prerrogativas del sujeto masculino universal. Desde Andrade, y a partir de la relectura deleuziano-guattariana propuesta por Rolnik, podemos pensar que, a través del consumo antropofágico, Justine intenta extraer la fuerza de la posición de sujeto soberano privilegiadamente detentada por la masculinidad. Como expresa Ducournau, Justine “quiere tener más y más fuerza”, no para emplazarse en el lugar que es preciso derribar, sino para expropiar la fuerza del enemigo y usarla en su contra. El

incremento de la fuerza de Justine equivale al incremento de la potencia vital, a la intensificación de las potencias que habitan ese cuerpo-subjetividad, a la composición de un cuerpo más potente, al aumento de sus capacidades de afectar y ser afectado por la composición con otros cuerpos. De este modo, su antropofagia está al servicio de arrebatarse la fuerza a ese otro, no para constituirse en esa posición, sino para terminar de desmantelarla. Tal como señala Oneto (2011), la devoración antropofágica debe verse más como una actitud de expropiación de sí mismo que como la actitud opuesta (de apropiación del otro). Es por esto que Justine termina consumiéndose a sí misma en el espejo: para concretar el acto antropofágico de devoración del otro, del sujeto masculino universal, debe abdicar ella misma de la posición de sujeto. Justine subvierte al sujeto universal y las lógicas que le son subsidiarias a partir de gestar su propia disolución como sujeto. Así, se entrega a un devenir-animal que desestabiliza los binomios categóricos del humanismo. Se trata, en suma, de dejarse interpelar por elementos que vienen de afuera y que, sin embargo, nos habitan, como aquellos afectos e intensidades que adscribimos al animal. Justine abdica de la posición de sujeto molar-identitaria y se arroja a una existencia intersticial que difumina las fronteras entre lo humano y lo animal, el yo y el otro, el sujeto y el objeto (de la devoración), en tanto dualismos fundantes de la subjetividad moderna.

Reflexiones finales

A la luz de los aportes teóricos recogidos en el presente artículo, el film *Grave* de Julia Ducournau nos brinda elementos críticos para ensayar algunas respuestas al interrogante que deja abierto el fin del sueño antropológico. La problematización del lugar de excepcionalidad asignado al hombre a lo largo de la historia occidental nos confronta con el desafío de imaginar formas inéditas de ser y estar en el mundo, irreductibles a los modos de subjetivación modernos. En este sentido, el devenir-animal de Justine irrumpe como una figuración liminar capaz de desarticular la posición de soberanía promotora de desigualdades asumida por el *anthropos*.

Si la primera interpretación de la secuencia del espejo lee en la transformación de Justine un reaseguro de la supremacía del sujeto-*ipse* soberano, al exhibir su condición de lugar vacante susceptible de ser ocupado por cualquier existente humano, la segunda interpretación se afirma en sintonía con nuestra hipótesis inicial. Con ella, entendemos que el devenir-animal de la protagonista impugna el universal carnofalogocéntrico estructurante de la subjetividad occidental, así como los dualismos que le son subsidiarios. Entonces, mientras que el acto carnofágico del sujeto masculino universal busca reducir aquello que se ingiere a la mismidad, aniquilando la diferencia de ese otro a partir de su subsunción a la propia representación, la antropofagia de Justine supone devorar al otro para hibridarse con él.

La antropofagia se impone como una alternativa a la idea de subjetividad individuada que se dirige a la alteridad en términos de dominación y exterminio. En este sentido, adquiere una nueva significación aquello que el padre de Justine le dice a la joven para justificar el sacrificio del perro al que han inculcado de la ingesta del dedo de Alexia: “un animal que ha probado la carne humana no es seguro” (Ducournau, 2016: 00:49:56). Del mismo modo, el antropófago resulta una figura amenazante –“no segura”– para la soberanía del *anthropos*, al desestabilizar los territorios seguros de la identidad molar y emplazarse en una zona espectral entre lo humano y lo animal, que le recuerda al sujeto masculino universal la farsa de su autoasignada supremacía. Emerge una ¿subjetividad? antropofágica fundada en la contaminación, la mixtura con el otro, para incorporar sus diferencias y componer un cuerpo más potente, deviniendo otra cosa. De este modo, el devenir posthumano sugerido por el film nos orienta en dirección a un modo de ser y estar en el mundo que problematiza el vínculo sacrificial que se establece con la otredad, proponiendo un modo de vinculación a partir de la hibridación con aquellos afectos, fuerzas e intensidades no-humanos que el sujeto moderno se empeña en domesticar.

Bibliografía

Adams, C. J. (2016). *La política sexual de la carne. Una teoría crítica feminista vegetariana*. Madrid: Ochodoscuatro.

Adams, C. J. (1991). Ecofeminism and the eating of animals. *Hypatia*, vol. 6, núm. 1, pp. 125-145. <https://doi.org/10.1111/j.1527-2001.1991.tb00213.x>

Andrade, O. (2001 [1928]). Manifiesto Antropófago. En: *Escritos antropófagos*. Buenos Aires: Corregidor.

Cragolini, M. B. (2020). Carne sobre carne: de la carne de la mujer y de la carne del animal. En: Geirola, G. (comp.), *La elocuencia del cuerpo. Ensayos en homenaje a Isabel Sarli*, pp. 179-201. Buenos Aires: Argus-a.

Cragolini, M. (2016). Esa enfermedad en la piel de la tierra que es “el hombre”. *Estudios Nietzsche. Revista de la Soc. Española de Estudios sobre Friedrich Nietzsche*, núm. 16, pp. 13-25. <https://doi.org/10.24310/EstudiosNIETen.vi16.10813>

Deleuze, G. (1987). *Foucault*. Barcelona: Paidós.

Deleuze, G. y Guattari, F. (1988). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos.

Deleuze, G. y Parnet, C. (1980). *Diálogos*. Valencia: Pre-Textos.

Derrida, J. (2008). *El animal que luego estoy si(gui)endo*. Madrid: Trotta.

Derrida, J. (2005). “Hay que comer” o el cálculo del sujeto / Entrevista por J. L. Nancy. *Revista Confines*, núm. 17, pp. 149-170.

Ducournau, J. (2017a). “Raw is a comedy, drama and horror crossover” / Entrevista por J. Shepherd. PressReader. <https://www.pressreader.com/india/the-sunday-guardian/20170402/282690457035822>

Ducournau, J. (2017b). Interview with director Julia Ducournau for “Raw” / Entrevista por B. Hayes. Movies.ie. <https://www.movies.ie/interview-director-julia-ducournau-raw>

Ducournau, J. (2017c). *It's Still In Us: Julia Ducournau on “Raw”* / Entrevista por M. Fagerholm. Roger Ebert. <https://www.rogerebert.com/interviews/its-still-in-us-julia-ducournau-on-raw>

Ducournau, J. (Directora). (2016). *Grave* [Voraz]. [Película]. Francia-Bélgica: Petit Film; Rouge International; Frakas Productions; Ezekiel Film Production; Wild Bunch.

Foucault, M. (2002). *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Freud, S. (1986 [1927]). El porvenir de una ilusión. En: *Obras Completas, vol. XXI*, pp. 1-56. Buenos Aires: Amorrortu.

Freud, S. (1986 [1913]). Tótem y tabú. Algunas concordancias en la vida anímica de los salvajes y de los neuróticos. *Obras Completas, vol. XIII*, pp. 1-164. Buenos Aires: Amorrortu.

Freud, S. (1978 [1905]). Tres ensayos de teoría sexual. *Obras Completas, vol. VII*, pp. 109-224. Buenos Aires: Amorrortu.

Goddard, J. C. (2016). Metafísicas caníbales. Viveiros de Castro, Deleuze y Spinoza. *Cuadernos de Filosofía Latinoamericana*, vol. 37, núm. 114, pp. 205-211. <https://revistas.usantotomas.edu.co/index.php/cfla/article/view/3142>

Jáuregui, C. (2012). Anthropophagy. En: McKee Irwin, R. y Szurmuk, M. (eds.), *Dictionary of Latin American Cultural Studies*, pp. 22-28. Florida: University Press of Florida.

28

Le Breton, D. (2009). Éste es mi cuerpo. Comer carne humana. *Boletín de Antropología de la Universidad de Antioquia*, vol. 23, núm. 40, pp. 395-408. <https://doi.org/10.17533/udea.boan.6491>

Oneto, P. D. (2011). Geofilosofía e antropofagia: Esboço de leitura deleuzo-guattariana do pensamento modernista de Oswald de Andrade. *Periferia*, vol. 3, núm. 1. <https://doi.org/10.12957/periferia.2011.3408>

Rolnik, S. (2006). Antropofagia zombie. *Brumaria*, núm. 7, pp. 183-202.

Sade, D. A. F. (1999 [1791]). *Justine o los infortunios de la virtud*. Barcelona: Cátedra.

Scherbosky, F. (2010). La subjetividad antropofágica: Aportes para una concepción devorativa de la vida. *Estudios de Filosofía Práctica e Historia de las Ideas*, vol. 12 núm. 2, pp. 23-31.



Windsor, J. (2015). Desire lines: Deleuze and Guattari on molar lines, molecular lines, and lines of flight. *New Zealand Sociology*, vol. 30, núm. 1, pp. 156-171.

Sobre el autor

TOMÁS GOMARIZ es Licenciado y Profesor en Psicología por la Universidad Nacional de La Plata (UNLP), Maestrando en Estudios Interdisciplinarios de la Subjetividad por la Universidad de Buenos Aires (UBA), y Becario Doctoral por el CONICET con lugar de trabajo en el Centro Interdisciplinario de Investigaciones en Género (CInIG) del Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales (IdIHCS, UNLP/CONICET). Integra el grupo QUIASMO, coordinado por el Dr. Ariel Martínez, orientado al estudio del cuerpo a la luz de la articulación crítica entre los psicoanálisis y los materialismos ontológicos contemporáneos.