



El viaje del caníbal: Semiosfera e inversión del significado del canibalismo en el cine

The Cannibal's Journey: Semiosphere and the inversion
of the meaning of Cannibalism in film

Jorge Alberto Cid-Cruz

PRIMER AUTOR Y AUTOR DE CORRESPONDENCIA

CONCEPTUALIZACIÓN - ANÁLISIS - INVESTIGACIÓN

METODOLOGÍA - ADMINISTRACIÓN DEL PROYECTO

RECURSOS - SOFTWARE - VALIDACIÓN

VISUALIZACIÓN - REDACCIÓN

cid.jorge@uabc.edu.mx

Universidad Autónoma de Baja California

Mexicali, Baja California, México

ORCID: 0000-0001-9691-2503

Recibido: 10 de abril de 2025

Aceptado: 8 de julio de 2025

Publicado: 29 de septiembre 2025

Resumen

Este estudio examina la evolución del tropo caníbal en el cine como figura narrativa de transformación identitaria. A través del enfoque de la semiótica cultural de Lotman, se analiza un corpus de siete películas que abordan el canibalismo como ritual desde los distintos tropos periféricos como *consumin pasión*, *autocannibalism*, *cannibal clan*. Se excluyen representaciones patológicas o de supervivencia. El análisis fílmico se centra en el lenguaje cinematográfico que compone secuencias puntuales que evidencian irregularidades semióticas clave respecto de la figura narrativa central del *Cannibal Tribes*. Los resultados muestran que, en el cine contemporáneo, el canibalismo ha dejado de representar la otredad exótica para convertirse en una herramienta *poiética* de introspección, particularmente en personajes femeninos. Se concluye que el tropo caníbal ha sido resignificado en el contexto moderno como un dispositivo que explora los límites éticos, afectivos e identitarios del sujeto.

Palabras clave: Tropo caníbal, traducción, semiosfera, operaciones semióticas, representación

Abstract

This study examines the evolution of the cannibal trope in movies as a narrative figure of identity transformation. A corpus of seven films that address cannibalism as a ritual is analyzed from the perspective of various peripheral tropes such as consuming passion, autocannibalism, and cannibal clan, using Lotman's cultural semiotics approach. Pathological or survival representations are excluded. The film analysis is focused on the cinematographic language that makes specific sequences that prove key semiotic irregularities in relation to the central narrative figure of Cannibal Tribes. Results show that in contemporary cinema, cannibalism has ceased to represent exotic otherness and has become a poetic tool of introspection, particularly in female characters. We conclude that the cannibal trope has been reinterpreted in the modern context as a device that explores the ethical, emotional and identity limits of the subject.

Keywords: Cannibal trope, translation, semiosphere, semiotic operations, representation

◆ Introducción

El canibalismo aparece en el cine como tema etnográfico en las primeras décadas del siglo xx. Los relatos de viajeros y comerciantes ingleses que visitaban el sudeste asiático frecuentemente aludían a encuentros con tribus que practicaban el canibalismo y reforzaron imaginarios coloniales de exotismo y peligro. *Gow the Head Hunter* (Salisbury, 1928) es considerada la primera película sobre el tema, presentada como una hazaña cinematográfica en territorios remotos y hostiles, donde prácticas extremas como el canibalismo eran atribuidas a comunidades alejadas de la civilización (*The New York Times*, 1928).

En el cine, el canibalismo se convirtió en un recurso narrativo utilizado para satirizar, ridiculizar o demonizar a culturas no occidentales. En producciones animadas, los caníbales fueron representados como personas incivilizadas fascinadas por los artefactos modernos (como en *Jungle Jitters* [Freleng, 1938]), por la belleza occidental (*Betty Boop: I'll be glad when you're dead You rascal you* [Fleischer y Bowsky, 1932]), o por la música popular (*Walt Disney's Mickey Mouse: Trader Mickey* [Hand y Gillet, 1932]) destacando una supuesta inclinación natural por devorar humanos (como en *Chew Chew Baby* [Sparber, 1958]).

Diversas investigaciones (Arens, 1981; Franco, 2008; Jáuregui, 2008) han evidenciado que el canibalismo ha funcionado históricamente como un discurso de discriminación hacia pueblos indígenas y no europeos. El término “caníbal” proviene de una deformación lingüística adoptada por los colonizadores españoles para nombrar a la tribu Kari'ña de la zona norte de Venezuela, hoy conocidos como caribes. De acuerdo con las cartas y los diarios recogidos por Arens (1981), estas personas eran descritas como pertenecientes a sociedades que comían humanos. Asimismo, Villalta (1948) recopila las epístolas y los diarios de colonos españoles en Mesoamérica, donde se describen actos caníbales en el Nuevo Mundo. Sin embargo, otros estudios (Arens, 1981; Salas, 1920) han desmontado estas afirmaciones, aludiendo a que ésta fue una estrategia de colonización que permitió la esclavitud de los indígenas que se resistían a la evangelización, ya que la iglesia autorizaba la esclavitud en casos de canibalismo.

Estas narrativas cimentaron una diferenciación simbólica entre lo civilizado y lo exótico, lo humano y lo salvaje, lo racional y lo mítico. Así, la figura del caníbal pasó a representar la otredad más radical: una alteridad que genera horror y fascinación, fuera a través del *shock* visceral o mediante su caricaturización. El cine de inicios del siglo xx consolidó esta imagen como una proyección colonial que desvinculaba al sujeto occidental de aquello que consideraba bárbaro.

A partir del siglo xxi, el canibalismo retorna al cine con nuevas connotaciones. Lejos de ser sólo una representación de lo primitivo, el tropo caníbal se reinventa, expandiendo su semiosfera, habilitando lecturas simbólicas más ricas en significados. La violencia, el humor, el drama y el horror se entrelazan en estas representaciones, ampliando el campo de experimentación visual y narrativa. Surge entonces la pregunta central de este estudio: ¿cómo ha mutado el significado del tropo caníbal en el cine? ¿Qué nuevas formas adopta y cuál es su relación con sus representaciones originales?

La hipótesis que guía esta investigación sostiene que el cine contemporáneo ha desplazado el canibalismo de su lugar tradicional en el cine de explotación hacia una figura *poiética*, capaz de articular procesos de transformación individual. Este tránsito implica la disolución de una identidad previa y la conformación de una nueva ética, atravesada por el dolor de la metamorfosis y el acto simbólico de devorar a otro.

Para validar y desarrollar la hipótesis se establecieron los siguientes objetivos específicos de la investigación:

1. Establecer una base conceptual sobre el canibalismo como proceso de hibridación. Para ello será necesario distinguir el canibalismo en tanto ritual de hibridación; de la antropofagia patológica, representada en asesinos seriales y personajes del cine *gore*; y del canibalismo de supervivencia, representado por personajes que se ven forzados a comer carne humana, a veces en forma de necrofagia, para sobrevivir en situaciones extremas.
2. Delimitar e identificar los elementos narrativos y cinematográficos que componen la semiosfera del canibalismo en el cine, a partir de los postulados de Lotman (1996a; 1996b) particularmente en torno a la estructura nuclear, la periferia y las irregularidades semióticas que sirven como ejes de traducción y, por lo tanto, de resignificación. La estructura nuclear se define a partir del supertropo *Cannibal Films*, según su codificación en la plataforma TV Tropes (TV Tropes Community, 2008a; 2008b; 2011; 2012; 2015; 2016; 2022) que incluye variantes como Cannibal Tribe, High Class Cannibal, Consuming Passion y Autocannibalism.
3. Realizar un análisis cinematográfico detallado de secuencias específicas en películas seleccionadas, observando cómo el len-

guaje fílmico articula operaciones retóricas de comparación, diferenciación y disolución del sujeto caníbal, y cómo estas secuencias funcionan como zonas de irregularidad semiótica que permiten resignificar el tropo a partir de procesos de traducción en el sentido de Lotman (1996b), es decir, de generaciones de nuevas significaciones, precisamente por dichas irregularidades.

◆ **Fundamentación teórica** *Configuración conceptual del canibalismo como proceso de traducción*

La idea de traducción aparece en Lotman (1996a) para designar los procesos en los cuales un texto es decodificado. En estos casos pueden ocurrir dos posibilidades, la primera: que la decodificación se corresponde de manera directa y unívoca entre el significado dentro del texto del emisor y el significado comprendido del texto generado en el receptor. En estos casos no hay pérdida ni ganancia de información, por lo que se reconocen como textos eficaces. El segundo caso acontece cuando se genera nueva información dentro de un proceso comunicacional, sea por error, casualidad, diferencia e intraducibilidad entre el texto inicial y el texto final, entre el código de enunciación y el código de traducción.

Lotman (1996b) sugiere que este tipo de casos, entendidos como “ineficaces”, ocurre en textos de arte, por ejemplo, y es lo que posibilita en ellos el acontecimiento de lo nuevo: nuevos significados, nuevos procesos de codificación y nuevos procesos de traducción. Esto permite que la cultura se movilice. Para esta situación, dice Lotman (1996b, p. 7): “la condición mínima consiste en la presencia de dos lenguajes, lo suficientemente cercanos como para que la traducción sea posible, y tan distantes para que no resulte trivial”. Este tipo de textos, concluirá, son más ricos y complejos que cualquier lenguaje, ya que, en éstos, los lenguajes chocan y se yuxtaponen.

Para el caso del canibalismo, más allá de su existencia empírica como práctica cultural, funciona como una construcción simbólica que organiza representaciones de la alteridad. Como afirma Franco (2008, p. 53), “el tema de la antropofagia es un tema que alude al imaginario, a lo simbólico, a la retórica”. En este sentido, el interés analítico no radica en verificar si ciertas culturas practicaron o no el canibalismo, sino en comprender cómo la figura del caníbal delimita los márgenes de la mis-midad cultural: es el otro absoluto, violento, amenazante, radicalmente separado.

Sin embargo, esta representación conlleva una paradoja: el caníbal, en tanto figura narrativa, también posibilita la disolución de esas diferencias. Como explica Jáuregui (2008), el canibalismo posee un valor polisémico precisamente por su capacidad de operar metafóricamente sobre los procesos de constitución y disolución de identidades. En el ritual caníbal, el acto de devorar al otro produce una hibridación: el devorador incorpora características del devorado, transformándose en una nueva entidad simbólica. Esta operación implica la desaparición material de

uno y la reconfiguración subjetiva del otro (Corominas, 2022; Franco, 2008; Jáuregui, 2008). Implica, por tanto, un proceso de traducción de la forma narrativa del caníbal a nuevas formas yuxtapuestas, generadoras de nuevos significados.

De este modo, el canibalismo ritual puede funcionar como un tropo narrativo de los procesos de tránsito identitario. Su violencia no sólo transgrede el “sentido común” al vulnerar tabúes culturales, sino que también remite al dolor físico como umbral de transformación. En términos semióticos, el caníbal encarna una irregularidad cultural que funge como dispositivo de traducción: perturba los límites entre lo humano y lo monstruoso, lo civilizado y lo salvaje, lo interno y lo externo.

Franco (2008) recupera una tipología desarrollada por Alberto Cardín sobre los usos del canibalismo como tropo en el discurso cultural. Estos se resumen en tres grandes funciones narrativas.

1. Como expresión del habla: el canibalismo opera como metáfora de deseo o afecto (“te quiero comer”), particularmente en registros eróticos o afectivos.
2. Como figura liminal: representa la frontera entre lo humano y lo no humano, abarcando lo bestial, lo espiritual o lo metafísico, y marcando el espacio de lo indomable.
3. Como signo de otredad radical: señala al otro como amenaza o fascinación, una alteridad radical que genera terror precisamente por su lejanía ontológica.

Estos tropos generales del canibalismo permiten comprender su eficacia como figura narrativa flexible y potente, capaz de ser reinscrita en múltiples contextos discursivos, incluido el cinematográfico. Desde esta perspectiva, el análisis del tropo caníbal en el cine no se limita a identificar su presencia explícita, sino que funciona como elemento textual de traducción —en tanto ritual de hibridación y disolución—, pues configura nuevas formas de significación y reconfigura la semiosfera cinematográfica, como se expresa en la tabla 1.

Tabla 1. Operaciones semióticas del tropo caníbal como dispositivo de traducción y aplicación cinematográfica

Operación semiótica	Significado simbólico	Conceptualización	Proyección cinematográfica
Comparación	Placer	Degustación sexual	Escenas donde el deseo erótico o afectivo se articula mediante metáforas de consumo (besos agresivos, frases como “te devoraría”, fantasías voraces).
Diferenciación	Representación liminal	Lo salvaje indomable	Aparición de personajes fronterizos entre lo humano y lo monstruoso: clanes caníbales, cuerpos híbridos, ritos de paso.
Disolución	Otredad	Horror y fascinación	Momentos donde el protagonista enfrenta o atraviesa una experiencia de alteridad radical: autofagia, trance caníbal, transformación tras el acto.

Fuente: Elaboración propia.

❖ Diseño metodológico *Delimitación de la semiosfera del canibalismo tribal en el cine*

Este estudio adopta el enfoque de la semiótica cultural de Yuri Lotman para analizar la evolución del tropo caníbal en el cine. Se parte de una estructura semiótica nuclear, identificada en *Gow the Head Hunter* (Salisbury, 1928), donde el canibalismo aparece como signo radical de alteridad. En esta representación inaugural, los exploradores occidentales se enfrentan a tribus exóticas que practican rituales salvajes. A partir de Lotman (1996b), este núcleo se establece como la autodescripción dominante del sistema: los caníbales como comunidades primitivas y bárbaras frente a la racionalidad civilizada.

En términos narrativos, esta estructura nuclear se configura a partir de un *plot* básico que se repite en múltiples ficciones de animación o películas de explotación englobadas en el súper tropo *Cannibal Films*: un grupo de personas occidentales, generalmente exploradores o viajeros, entra a un territorio donde habitan caníbales que los acechan. Los miembros de la tribu sienten desconfianza y curiosidad ante los extranjeros; si hay una protagonista femenina, surge una atracción o amenaza sexual. La víctima, eventualmente, es objeto de un ritual caníbal, dirigido por una figura chamánica o patriarcal. El dilema dramático suele resolverse con la huida o salvación de los personajes civilizados. Esta narrativa refuerza la visión del canibalismo como práctica mágica, bárbara y exótica, donde la hibridación ritual es apenas insinuada y permanece incompleta, para centrarse en el horror, lo salvaje y lo exótico.

A partir de esta matriz nuclear, se delimitan cinco tropos periféricos que tensionan el significado dominante del canibalismo mediante lo que Lotman (1996b) denomina *irregularidades semióticas*: dinámicas que emergen en los márgenes de la semiosfera y que permiten la aparición de nuevos sentidos, en tanto procesos de traducción entre la clave del texto inicial canon, de *Cannibal Films*, y los textos subsecuentes en las variantes mencionadas en la sección de introducción. En este estudio, dichas irregularidades se manifiestan como desplazamientos simbólicos que operan a través de tres ejes principales:

- ◆ Del ritual colectivo a la experiencia individual.
- ◆ De lo ceremonial sagrado al erotismo salvaje.
- ◆ De la violencia bárbara al autoconocimiento estético.

Estas traducciones se articulan mediante operaciones retóricas —como comparación, diferenciación y disolución— que permiten decodificar las tensiones simbólicas entre ritual colectivo, violencia erótica y experiencia subjetiva en los textos fílmicos, las cuales permiten traducir el acto caníbal en signos polisémicos que van del deseo a lo liminal y de la alteridad radical al reconocimiento de lo propio. Así, la metodología propuesta articula los principios de la semiótica cultural con las formas narrativas del cine, haciendo del tropo caníbal un dispositivo para explorar los límites éticos, identitarios y afectivos de la subjetividad contemporánea.

Para identificar estas transformaciones, se seleccionó un corpus de siete películas contemporáneas que tratan el canibalismo como tropo simbólico y no como simple patología criminal o acto de supervivencia. Se excluyeron aquellas obras donde el canibalismo es una actividad psicótica (por ejemplo, *The Silence of the Lambs*, 1991) o una necesidad de supervivencia (por ejemplo, *Supervivientes de los Andes*, 1976).

Los filmes elegidos son:

1. *Cannibal Holocaust* (Deodato, 1980)
2. *Somos lo que hay* (Grau, 2010)
3. *The Cook, the Thief, His Wife and Her Lover* (Greenaway, 1989)
4. *Trouble Every Day* (Denis, 2001)
5. *Bones and All* (Guadagnino, 2022)
6. *Grave* (Ducournau, 2016)
7. *Dans ma peau* (De Van, 2002)

Estas obras se analizan mediante la articulación entre sus elementos narrativos, visuales y simbólicos, a partir de los cinco tropos periféricos del canibalismo:

- ❖ *Cannibal Tribe* representa la continuidad del núcleo, con rituales colectivos y cosmovisión tribal.
- ❖ *Cannibal Clan* transfiere el ritual arcaico al ámbito doméstico, oculto en la familia urbana.
- ❖ *High-Class Cannibal* representa el acto devorador en ambientes sofisticados, otorgando a la violencia un significado de alta cultura.
- ❖ *Consuming Passion* erotiza el deseo caníbal, integrando coito y devoración.
- ❖ *Autocannibalism* internaliza la práctica y la convierte en metáfora de reconfiguración identitaria.

La tabla 2 resume sus características narrativas, desplazamientos simbólicos y posibilidades analíticas.

Tabla 2. Tropos periféricos del canibalismo, caracterización, traducciones y aplicación analítica

Tropo periférico	Caracterización narrativa	Traducción	Proyección analítica fílmica
Cannibal Tribe	Tribu exótica, ritual colectivo, olla comunal, cuerpos tratados como ofrenda. Tensión con lo civilizado.	Ritual colectivo: frontera civilización/barbarie.	Vestuario primitivo, cuerpos ritualizados, fuego, violencia de grupo, relación jerárquica tribal.
Cannibal Clan	Familia urbana ritualista, canibalismo secreto, distribución de tareas: uno caza, otro cocina, otro ejecuta el ritual.	Familia tribal: canibalismo secreto suburbano.	Casa como escenario ritual, comedor central, rituales encubiertos, tensión doméstica.
High-Class Cannibal	Individuo sofisticado, entorno burgués, canibalismo <i>gourmet</i> . Lo estético sustituye lo ritual.	Ritual culinario: estetización del acto.	Restaurantes, cenas lujosas, lenguaje culto, iluminación dirigida, música clásica.

Consuming Passion	Deseo erótico intenso que desemboca en devoración. Coito y canibalismo simultáneos.	Erotismo: violencia afectiva.	Escenas íntimas violentas, montaje piel/carne, deseo que se transforma en agresión.
Autocannibalism	El sujeto se devora a sí mismo. Autonomía llevada al límite. Crisis y reconfiguración identitaria.	Dolor corporal: conocimiento de sí.	Autolesión, primeros planos del cuerpo, diálogo interior, pérdida de control sobre el cuerpo.

Fuente: Elaboración propia, a partir de una reelaboración de categorías narrativas identificadas en TVTropes.com; bajo el enfoque de Lotman.

Cabe destacar que se incorpora TV Tropes como recurso analítico, en tanto que constituye un repositorio de conocimiento colectivo propio de la cultura de Internet, donde comunidades de usuarios y fanáticos organizan, categorizan y comentan contenidos provenientes de múltiples dispositivos mediales. Esta plataforma representa lo que Jenkins (2006) define como cultura de la convergencia, en donde las audiencias ya no sólo consumen, sino que también son productoras activas de significados. En este sentido, TV Tropes da actualidad epistémica a los productos culturales, como el cine, al reflejar estructuras narrativas persistentes y sus transformaciones dentro del imaginario contemporáneo (Jenkins, 2006; Lévy, 2004).

Este enfoque metodológico posibilita comprender cómo el canibalismo cinematográfico ha transitado desde su sentido original —ligado al exotismo y la barbarie— hacia representaciones que abordan lo íntimo, lo afectivo y lo ético. De este modo, la semiosfera del canibalismo ritual se plantea como un espacio dinámico donde las formas narrativas periféricas introducen condiciones para el desplazamiento y la traducción de significados dentro del sistema cultural cinematográfico.

◆ Resultados *Descripción analítica para la resignificación del canibalismo en el cine*

Cannibal Holocaust (Deodato, 1980), del supra género cine de *explo-tación*, derivado directamente del género *Mondo*. Se presenta como un documental que sigue a un antropólogo encargado de investigar la desaparición de cuatro jóvenes aventureros, quienes viajaron a una región del Amazonas para documentar el modo de vida de supuestas tribus caníbales. La película es una mezcla de falso documental y ficción dramática que mezcla escenas del reportaje sobre el rescate, entrevistas a los familiares de los documentalistas y el contenido de unas cintas fílmicas recuperadas.

La secuencia clave (véase la figura 1) ocurre cuando los jóvenes documentalistas atacan la villa de una de las tribus mediante prácticas de

intimidación con armas de fuego. Aterrorizan a los habitantes, los encierran y los queman. Alan, el protagonista, menciona a cámara que en esa región prima la ley del más fuerte y que eso quieren demostrar. Por su parte, los documentalistas intimidan a los miembros de la tribu, se burlan de ellos y en un punto hacen alusión a las masacres en Camboya, identificando a los documentalistas con los genocidas.

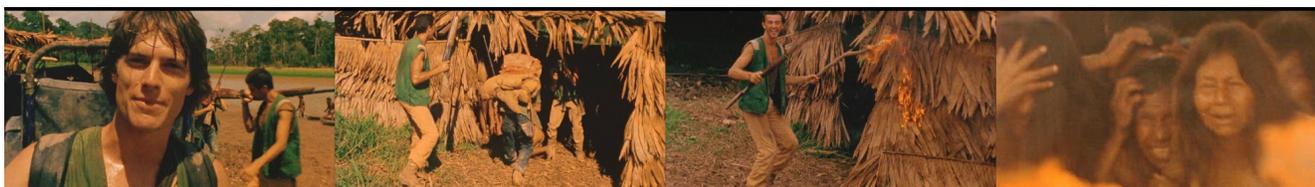


Figura 1. Escena de la masacre de una tribu indígena.
Fuente: *Cannibal Holocaust* (Deodato, 1980).

Toda la escena es rodada con cámara en mano. Se busca reubicar el punto de interés mediante el enfoque selectivo. En primeros planos aparece el fuego, y de fondo, en segundo o tercer plano, vemos la acción principal: miembros de la tribu corriendo o asustados, los documentalistas intimidando o filmando. La música extradiegética es un vals melancólico que se intensifica a medida que la escena crece en tensión y la cámara enfatiza el terror de la tribu y muestra algunos cuerpos calcinados. La escena nos muestra el sadismo del que son capaces los documentalistas mientras deja una sensación de impotencia y tristeza. Esta escena es clave porque es la cúspide del intercambio de papeles: los documentalistas estadounidenses son los salvajes. Para entonces ya vimos a los documentalistas cometer tortura animal, mirar morir a un miembro de la expedición y comportarse indiferentes, violar colectivamente a una nativa, adueñarse de la villa e infringir temor en sus habitantes. El arco narrativo de los documentalistas se cierra cuando estos son atrapados por la tribu del árbol para matarlos, desollarlos y comerlos frente a la cámara. La chica es violada por los hombres y matada por las mujeres. La última escena de ese arco es un primerísimo plano al rostro de Alan, quien cae muerto frente a la cámara.

Cannibal Holocaust representa el tropo *Cannibal Tribe* y posee operaciones retóricas de comparación entre los documentalistas norteamericanos y las tribus del Amazonas y el proceso de disolución consiste en convertir al sujeto occidental en el salvaje indomable.

Somos lo que hay (Grau, 2010) narra la reconfiguración estructural a la que se enfrenta una familia de clase baja que practica el canibalismo ritual en la Ciudad de México, luego de la muerte del patriarca. A modo de ficción y cercano al drama, con una estilística de cine latinoamericano, la película presta atención a los roles tradicionales de género, la precarización de la clase baja y los conflictos familiares, así como a la violencia generalizada de la Ciudad de México de finales de la primera década del

siglo XXI. La fotografía es fría, con planos fijos y movimientos de cámara suavizados. Se privilegia el plano medio y los primeros planos, ya que se centra en el espacio social inmediato representado por la familia; y en el espacio psicológico de los personajes. Los raros planos generales se usan para dar contexto. Las acciones principales se llevan a cabo dentro de la casa, cuyos decorados muestran una vida descuidada y acumuladora, también oscura y fría, con tonos terrosos, donde se da la impresión de que los personajes viven avejentados, en el polvo, sugiriéndose pobreza y descuido. Todo lo anterior es consecuente con el tropo *Cannibal Clan*.

La secuencia clave implica la separación de las tramas de Alfredo, el primogénito, y su familia. Alfredo, confundido por no saber si asumir el rol de líder o no, sale de la casa y encuentra un grupo de chicos. Se siente atraído por uno de ellos y los persigue por diferentes lugares de la ciudad. El grupo se percata y posteriormente nos enteramos de que jugaban a ser atrapados. Más tarde se descubre la orientación homosexual de Alfredo. Ya en la discoteca, se da el encuentro entre él y el chico de su interés romántico, el segundo lo seduce. En un momento le dice a Alfredo que irá al baño y que lo espere, pues “hay muchos cazadores y todos quisieran comerte” (Grau, 2010, 00:51:57). La secuencia continúa con la crisis de Alfredo retirándose hacia el metro, luego de que el otro chico intentara besarlo en el baño. Eventualmente, Alfredo asume su homosexualidad, seduce al chico y se lo lleva a casa, su objetivo es usarlo para el ritual (véase la figura 2).



Figura 2. Escena de la “cacería” de Alfredo.
Fuente: *Somos lo que hay* (Grau, 2010).

Esta película presenta una mezcla de *Cannibal Clan* y *Consuming Passion*, contextualizado en un momento de violencia y bestialización de la clase precarizada en México en la primera década del siglo XXI. Presenta operaciones retóricas de diferenciación y disolución, la primera en tanto que el deseo sexual ocurre en una relación homosexual, y lo segundo con el resquebrajamiento de la familia, de la cual tan sólo la hija menor sobrevivirá, lo que da a entender que es ella quien puede continuar con la tradición caníbal de la familia.

En *The Cook, The Thief, His Wife and Her Lover* (Greenaway, 1989), Albert Spica, un violento y misógino mafioso, dueño de un restaurante que acaba de abrir, descubre el engaño de su esposa, quien se ha enamorado de Michael, un comensal asiduo al restaurante. Ambos han mantenido su romance debido a la ayuda de Richard, el *chef*. Destaca la

personalidad de Albert, quien presume de tener el mejor restaurante, con el mejor *chef* y la comida más deliciosa. Sin embargo, a los ojos del *chef* y de su propia esposa, Albert carece de conocimientos culinarios y del suficiente entendimiento de la alta cultura para reconocer las delicias gastronómicas que se sirven en el lugar. Albert “compensa” su falta de buen gusto con arrogancia y prepotencia desmedidas.

Estilísticamente, la película tiene un marcado estilo pictórico, principalmente de la pintura holandesa del siglo de oro y del teatro operístico. Los planos son abiertos y rara vez hay primeros planos. Cuando los hay enmarcan bodegones de ingredientes de comida, enfatizando el estilo pictórico como recurso narrativo cinematográfico, o bien se centran en detalles necesarios para la trama. El recurso del *travelling lateral* sirve para cambiar de escenarios y remarcar el contraste entre escenas. Conforman un conjunto de planos secuencia y transiciones simultáneas que estructuran el arco narrativo de la historia: La cocina verde con elementos en contraste de tonos rojos, donde conocemos a los personajes principales y su carácter. El comedor rojo, donde se desarrolla la personalidad violenta de Albert, la indiferencia de la esposa y se presenta al amante. El baño blanco, donde la esposa y el amante se conocen. La librería en tonos ocres y el hospital en amarillo.

La secuencia clave (Greenaway, 1989, 1:12:51) inicia después de que Albert se entera de que Georgina y su amante se ocultan para tener encuentros sexuales. Comienza con un primer plano a Patricia, quien soñolosa tirada bajo la mesa, luego de que Albert le enterrara un tenedor. El movimiento de cámara en *tilt-up* se detiene en Albert, quien se sienta a comer en una clara composición de simetría triangular. Albert explota y comienza a buscar a Georgina. La cámara lo sigue en un paneo hasta que se pierde en el fondo. Un *travelling lateral* nos muestra el interior del baño, siguiendo la búsqueda desesperada de Albert, quien no duda en romper todo lo que se encuentra a su paso. Un *dolly out* nos muestra el interior de una furgoneta, donde hay alimentos del mar en estado de putrefacción. Con corte, sigue un plano conjunto que encuadra a Georgina, Michael y Richard, quien les advierte que Albert se ha dado cuenta. Fuera del plano, se escuchan los gritos de Albert buscando a Georgina.

La secuencia continúa con un plano general desde el interior de un cuarto frío, donde se ocultan Georgina y Michael encuadrados en contra luz. Luego un plano conjunto en la alacena donde Albert se encuentra con Richard preguntando por Georgina, y un plano general, donde se ve a Albert al fondo destrozando la cocina, y en primer plano a Richard observando estoico toda la acción. Después se ve un plano general del exterior del restaurante, donde se acerca una de las furgonetas a la entrada. Hay un primer plano de Albert, quien continúa destrozando, ahora, los enseres de cocina. Entonces grita que los encontrará y se lo comerá [a Michael]. Se muestra un plano conjunto, donde se encuadra la parte

trasera de la furgoneta, los ayudantes abriendo las puertas, Michael y Georgina asqueada por la putrefacción de su interior. Ambos suben y escapan (Greenaway, 1989, 1:18:16) (véase la figura 3).



Figura 3. Escena de la rabieta de Albert.

Fuente: *The Cook, The Thief, His Wife and Her Lover* (Greenaway, 1989).

En esta película se desarrollan los tropos *High Class Cannibal* y *Consuming Passion*, aunque este último se muestra en su forma metafórica, entre los amantes. Para el primer tropo, vemos que Albert manifiesta su poder mediante la violencia. Sabemos que abusa sexualmente de su esposa y que ella ha sido retenida a la fuerza. El poder de Albert no se destaca por una sapiencia intelectual ni refinada, todo lo contrario. En tal sentido, el tropo *High Class Cannibal* es subvertido, ya que Albert es forzado por Georgina a comer del cadáver de Michael. En este sentido, el sujeto de poder, pero ignorante, que disfrutaba torturando al sujeto sin poder, tiene que responder a su juramento de comerse a Michael, mostrándose débil y proyectando su bestialidad. El tropo *Consuming Passion* es más sutil, ya que se da como diálogo sobre la alta cultura y el canibalismo entre Georgina y Richard. De tal modo que en la película están presentes las tres formas de canibalismo constitución-disolución: sexualidad, bestialidad y alteridad radical.

En Trouble Every Day (Denis, 2001) se da un montaje convergente y un juego de algunos planos generales, muchos primeros planos y planos en conjunto. Esta mezcla entre drama y suspenso, con algunos guiños al *gore*, nos muestra dos historias que tienen como protagonistas a dos caníbales: uno femenino y el otro masculino.

La fotografía tiene una paleta de colores fríos, lo que ayuda a enfatizar el tono melancólico y de soledad en la que se encuentran los protagonistas y sus respectivas parejas, a excepción de las escenas de canibalismo, donde el color rojo y la temperatura cálida de la fotografía comunican pasión violenta. Destacan los planos detalle, principalmente en los laboratorios, donde hay rimas a las sinfonías urbanas, esta vez sinfonías de laboratorio.

La secuencia clave es cuando Shane (el caníbal masculino) encuentra a Coré (la caníbal) en la casa luego de que ella terminase de comer a uno de los chicos a quien sedujo (Denis, 2001, 1:10:33-1:14:58). Con un juego de *close-up overshoulder* a un plano entero se muestra a Coré bajando por la escalera de manera cabizbaja, en contraplano al rostro de Shane,

quien se esconde tras una puerta. La cámara se centra en contrastar ambos rostros: Shane, tranquilo, observa desde la oscuridad, mientras Coré entra a la cocina. En un juego de planos detalle vemos que Coré prende un cerillo, mira el fuego y huele el humo. Hay un corte. Se muestra un primerísimo plano al rostro de Leo (esposo de Coré), quien vuelve a casa en motocicleta. Seguido del corte vemos a Shane y Coré abrazándose en un plano conjunto (para este momento de la historia ya sabemos que se conocían). El abrazo pasa de la sensación de alivio de Coré, al forcejeo. Un contraplano nos muestra a Shane asfixiando a Coré. La cámara los sigue hasta el piso, donde termina por matarla. La cámara sigue a Shane hasta que sale por una puerta al fondo. Un fuego que nunca vemos alcanza el cuerpo de Coré y la calcina. Un par de planos detalle nos muestran el fuego consumiendo la casa. La escena, que hasta entonces había tenido sonido diegético, se complementa con el sonido de unos violines melancólicos. Y la cara de Leo, mirando a través del fuego, sin mostrar emoción. La siguiente escena comienza con un primerísimo plano del rostro de Shane, acariciando la nuca de su esposa, los dos acostados en la cama (véase la figura 4).



Figura 4. Escena del encuentro entre Shane y Coré.
Fuente: *Trouble Every Day* (Denis, 2001).

Si bien la película no se detiene en dar explicaciones a por qué los personajes actúan de esa manera, deja entrever que el canibalismo en los protagonistas surgió por un experimento fallido, derivado de las investigaciones de Leo, cuando éste fue contratado por Shane, algunos años atrás. También sugiere que hubo un posible romance entre Coré y Shane y que luego su sociedad se desintegró. Los tropos *High Class Cannibal* y *Consuming Passion* están presentes. Para el primer tropo, Shane es un adinerado científico que le robó la investigación a Leo, en cuyo proceso tanto Shane como Coré experimentaron con ciertas sustancias. También es un caso de personas con superioridad intelectual, asociado a las clases altas. Que el experimento haya derivado en el desarrollo del impulso sexual caníbal integra los elementos de *Consuming Passion*. Tanto Shane como Coré devoran a sus víctimas mientras mantienen relaciones coitales con ellas, la violencia se intensifica en el orgasmo.

Sin embargo, la secuencia elegida resulta clave porque permite articular las dos versiones de este tropo: la mirada masculina y la mirada femenina. La primera en el sentido de Mulvey (1975): las mujeres son mostradas de tal modo que provoquen un fuerte impacto visual y erótico. Mientras que la segunda se puede entender como una forma fluida de

mirar lo masculino, sin que caiga en una definición tajante de masculinidad romántica, protectora y orientada a la fantasía sexual (Coles, 2023). Veremos a Shane abusando y devorando a la recamarera de un hotel, para finalmente volver con su mujer, a quien le cumplió el sueño de viajar a París. En tal sentido, la mujer, como devoradora sexual, muere, mientras que el hombre se mantiene vivo, sigue su vida con su pareja y aprende a buscar víctimas. En suma, la constitución-disolución de Shane como caníbal dentro de su matrimonio pasa por el asesinato de su contraparte femenina. Esta película presenta deseo sexual, bestialidad y alteridad.

Bones and All (Guadagnino, 2022) es la película más reciente de esta revisión y posee elementos de los tropos *Consuming Passion* y *Cannibal Clan*, pero mezclados con el romance adolescente y el subgénero *coming of age*. Destaca una cinematografía en tonos cálidos que tienden al verde y van en sintonía con el entorno semirrural de las locaciones y la nostalgia que usualmente se proyecta en películas adolescentes. Destacan el cuidado en la composición de los encuadres, planos conjuntos y primeros planos. Los planos generales y grandes planos generales se usan para mostrar los escenarios por donde transita la protagonista y con ello enfatizar que experimenta un viaje físico y emocional.

La película presenta las tres operaciones semióticas como dispositivo de traducción: comparación, diferenciación y disolución. El personaje protagonista aprenderá y aceptará su condición caníbal, no sin antes experimentar los horrores y algunas dulzuras que ello conlleva. Se presentan los siguientes tres tropos del cine de canibalismo: *Cannibal Clan*, *Consuming Passion* y *Autocannibalism*. Del primer tropo se centra en la actividad caníbal en entornos urbanos precarizados. Los personajes también se presentan como precarizados y en algunos casos muy poco aseados. Sin embargo, la irregularidad está en que estos clanes se construyen por similitudes éticas y no por lazos familiares, como en *Somos lo que hay*. De hecho, hay una búsqueda por la conformación de clanes. Sully intenta convencer a Maren de que se acompañen. Maren busca en Lee a esa persona en quién confiar. Jake y Brad son una pareja de un "eater" y un normal, quienes representan la degradación más deshumanizada, ya que uno ha asumido sin escrúpulos su impulso bestial, mientras que el otro ha desarrollado una suerte de parafilia en la perversión.

El tropo *Consuming Passion* se presenta como el ápice de la película: Lee es herido por Sullivan y le pide a Maren que se lo coma. Ella lo hace como un acto de dignidad. Maren experimenta el éxtasis en una situación contradictoria porque busca la dignificación y amor hacia Lee. Se deduce que este acto representa la transformación total en Maren, pues es cuando ella acepta su impulso bestial. Es aquí cuando se completa la constitución-disolución de Maren, quien ahora posee la alteridad de Lee: su sufrimiento y su capacidad para sobrevivir como caníbal.

El tropo de autofagia es poco desarrollado, sólo se presenta como última opción frente al impulso irrefrenable de comer carne humana. Este tropo es representado por la madre de Maren, a quien descubrimos sin brazos y en un psiquiátrico. Se asume que ella fue quien se comió a sí misma. Sin embargo, consideramos que ésta es la secuencia clave de la película (Guadagnino, 2022, 1:19:32-1:23:48), ya que implica la inversión de significación del tropo *Cannibal Clan*, al mismo tiempo que presenta los límites del impulso caníbal en la autofagia y los actos en el nombre del amor filial.

La secuencia clave comienza en el interior de un hospital (Guadagnino, 2022, 1:20:40), la cámara en mano sigue a Maren, quien mira en el fondo de una habitación a quien se supone es su madre. Con un corte, la cámara en mano nos muestra, desde el punto de vista de Maren, que la enfermera parece acariciar a alguien que está oculta tras el muro de la esquina. El mismo punto de vista, con cámara en mano, descubre a la enfermera con una mujer con dos muñones superiores, cabello corto, arrinconada en una silla. Es la madre de Maren, quien no puede articular palabras y se mueve con ansiedad, buscando protección en la esquina de la habitación. Desde ese plano en primera persona vemos que la enfermera le pregunta a la mujer si quiere que le entregue una carta que escribió hace tiempo. Se acerca a la cámara y se la entrega. La cámara enfoca el remitente: “for my daughter”.

A partir de aquí el juego de planos y contra planos se concentrará en mostrar a Maren desde un primer plano en tercera persona y a su madre vista por cámara en mano desde el punto de vista de Maren. Mientras esto pasa, la voz de su madre, en *voiceover*, leerá con intencionalidad el contenido de la carta. A medida que el contenido de la carta se vuelve más personal y doloroso, el punto de vista de Maren se moverá de un primer plano a un primerísimo plano del rostro de su madre, quien intenta esconderse bajando la mirada. Un plano conjunto nos muestra a Maren lo más cerca que ha podido estar de su madre mientras lee la carta. Finalmente, en la carta, su mamá le dice a Maren que el mundo del amor no quiere monstruos como ellos, así que le pide que le permita ayudarla a salir de él. Entonces, el punto de vista de Maren, el cual tiene en primer plano a su madre, mira que ésta se abalanza hacia la cámara de forma violenta. Un primer plano en tercera persona encuadra el momento en que su madre intenta morderla. Finalmente, la enfermera la detiene, Maren sale corriendo y su madre le grita: “Maren, die!” (véase la figura 5).

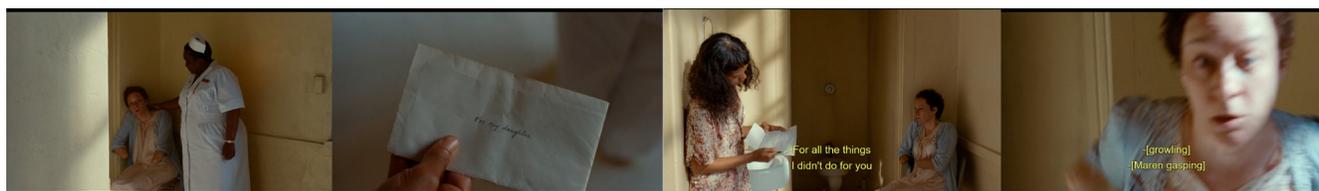


Figura 5. Escena del encuentro de Maren con su madre.
Fuente: *Bones and All* (Guadagnino, 2022).

Esta escena desata la crisis de Maren, quien descubre que su madre enloqueció al punto de comerse sus brazos, y reconoce que su novio mató a un hombre con familia para que ambos se lo comieran. Para este momento ya ha visto que hay todo tipo de “eaters”. Desde los más violentos que crean comunidades, a los más solitarios que buscan de compañía. Entonces ella decide emprender un camino separada de Lee, a quien volverá a encontrar hacia el cierre de la historia. Básicamente, la secuencia muestra a Maren como una persona plenamente individualizada.

El viaje por los estados del medio este de Estados Unidos representa el viaje de transformación de Maren, quien hace consciente que su impulso se había manifestado desde muy temprana edad y busca a su madre con la intención de reconocerse. Al mismo tiempo, aprende que el olfato le permite saber quién es caníbal o quién está a punto de morir, y también aprende algunos fundamentos morales: no comerse a otros semejantes y no matar para comer, sino esperar a que alguien muera. En su proceso personal, conoce otro tipo de caníbales, con otros principios, pero se forja la idea de que sus vidas son solitarias, por lo que es importante saber con quiénes otros, semejantes, se pueden crear lazos. Aprende que se pueden sobrepasar los límites éticos, que puede haber gente que no tiene el impulso y, a pesar de ello, practicar canibalismo, o bien que lo hacen de una forma libre de cualquier atadura moral. El viaje de Maren es un viaje que consiste en el llamado, el aprendizaje y la construcción de una ética caníbal que culmina cuando come a Lee, en un acto de conmiseración y amor. Pero al mismo tiempo es capaz de entender que se pueden cometer actos horribles basados en el impulso, que no se está exento de ellos, que incluso se cae en ellos como proceso de aprendizaje. Y que el amor, si bien no la hizo libre, sí le permitió reconstituirse.

Grave (Ducournau, 2016), con montaje secuencial, nos mostrará el despertar caníbal y el proceso de aprendizaje de una chica que solía defender los derechos animales. Abundan los planos medios, los planos en conjunto y los primeros planos porque la película se centra en la dimensión psicológica del personaje y de sus relaciones inmediatas. La composición de los encuadres presenta, en su mayoría, centralidad y regla de tercios, lo que brinda orden y armonía a imágenes que por su contenido gráfico pueden resultar *shockeantes*, lo que provoca sensaciones encontradas de agrado y desagrado por igual. La temperatura de color es fría con azules claros para los exteriores, los espacios médicos y los momentos violentos. Por otro lado, son amarillos cálidos para la habitación, principalmente en los momentos más íntimos entre las dos hermanas.

En la película, luego de que Justine muerde al chico que besa por primera vez, en un juego de retos, vuelve a su habitación y se acurruca en el cuerpo de Adrien, su amigo homosexual, quien le hace preguntas sobre si tiene parafilias y qué tan fuertes son. Ella se retira. La escena clave comienza justo cuando ella vuelve a la habitación (Ducournau, 2016, 1:08:54-1:10:47), un plano medio la muestra posicionada en el centro del encuadre. Ella responde: “Es malo”, indicando que su parafilia

es algo grave. Lo siguiente es un conjunto de primeros planos laterales a planos en conjunto de los personajes besándose furtivamente. Con cortes abruptos y un movimiento de cámara en mano buscando reencontrarse el cerradísimo plano, se muestran las dinámicas de dominación y placer. En el momento que Justine domina la situación, la cámara nos mostrará desde un *overshoulder* contrapicado la reacción confusa de Adrien, quien se encuentra atrapado entre Justine y la base de la cama. Este plano se entrelaza con contraplanos de Justine, encuadrada en un primer plano frontal, cuyo gesto parece entre furia y éxtasis. En cierto momento, Adrien parece intentar controlarla sin éxito. Finalmente, un primer plano en conjunto muestra a Justine mordiendo su propio brazo hasta sangrarse, mientras experimenta el orgasmo. La escena que comenzó en tonos azules muy fríos termina con una iluminación amarilla al rostro de Justine, quien mira hacia la cámara con un gesto severo que puede ser de dolor y furia por igual. Mientras su brazo sangra, Adrien le acaricia la cabeza (véase la figura 6).

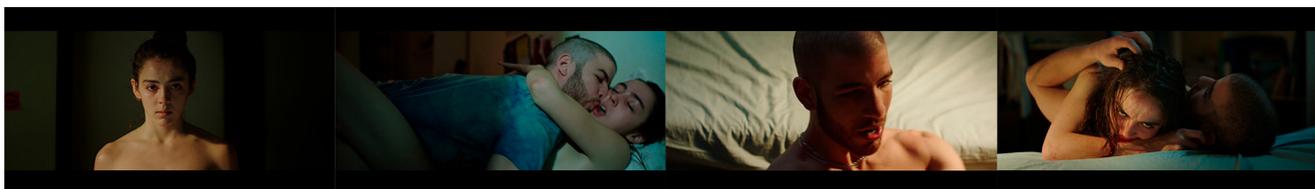


Figura 6. Escena del acto sexual de Justine con su amigo.
Fuente: *Grave* (Ducournau, 2016).

Los tropos que aparecen en esta película son *Consuming Passion* y *Auto-cannibalism*. El primero está presente cuando Justine (la protagonista) besa a un chico (Ducournau, 2016, 1:05:16) y cuando tiene sexo por primera vez (Ducournau, 2016, 1:08:50), aunque se deja ver en otros momentos (Ducournau, 2016, 0:42:17, 0:54:59, 0:56:35). El segundo caso está presente en la escena clave de la película, ya que combina ambos tropos y es donde se crea la resolución ética de la protagonista.

Por otro lado, *Dans ma peau* (De Van, 2002) es una película independiente y grabada con bajo presupuesto. Es escrita, dirigida y actuada por Marina de Van, por lo que se puede considerar cine de autor. La película está narrada con un montaje lineal, en el cual veremos el acercamiento de la protagonista a la experiencia de la autofagia, el proceso de asimilación de lo que se volverá una obsesión y el desenlace que culminará en su reorganización psíquica (comparación, diferenciación y disolución). Está contada con planos medios a planos detalles. Salvo por algunas escenas, toda la historia ocurre en espacios interiores, la mayoría de las veces a media luz. Destaca un montaje hacia el final de la película que toma tintes de videoarte, donde se intercalan encuadres a salpicaduras de sangre en una habitación, objetos punzantes, piel y material para fotografía.

La secuencia clave (De Van, 2002, 44:04 - 49:51) comienza cuando Esther, junto a su jefe del trabajo, tiene la más importante cena de negocios con unos clientes. Hasta el momento, Esther ha manifestado tener una gran capacidad laboral y este encuentro es la oportunidad de ascender en su carrera. Sin embargo, a medida que avanza la escena, la encontramos distraída y ansiosa, dado que al mirar los platos de sus compañeros comensales comienza a tener la necesidad de comer su propio cuerpo. Mientras, la conversación avanza en una serie de primeros planos a cada a uno de los participantes.

Un primer plano frontal al rostro de Esther es seguido de un plano detalle desde el punto de vista de ella a su plato, donde vemos sus manos torpemente manipulando el filete que intenta comer, al punto de que toca uno de sus dedos con el tenedor. Eventualmente, la secuencia de planos mostrará el rostro de Esther y las manos peleando entre sí, dando a entender que una de sus manos se mueve independientemente de su conciencia. Mientras esto ocurre, Esther intenta seguir la conversación. Un plano detalle desde el punto de vista de Esther muestra una de sus manos intentado aquietar a la otra, la cual está agarrando grotescamente el filete de carne. Un movimiento de cámara en forma de paneo vertical va de las manos peleando al antebrazo. Ahí descubrimos que el brazo de Esther está separado del resto de su cuerpo. El encuadre vuelve al primer plano del rostro de Esther, quien se muestra enajenada de la conversación y sutilmente desconcertada. Luego un plano general en conjunto nos muestra de perfil a Esther y, sobre la mesa, su brazo separado de su cuerpo. Esther lo mira. Un corte a plano detalle nos muestra que con la otra mano toca su brazo separado para darse cuenta de que está insensible. Mientras la conversación continúa, el mesero se acerca para retirarle el plato. Con un movimiento tosco, Esther evita que lo agarre, asumiendo que el mesero quiere llevarse su brazo separado. Quienes están en la mesa voltean a ver la situación, pero no prestan atención al brazo separado. Esto nos indica que es sólo Esther quien lo ve de esa manera. Un contra plano general en conjunto muestra a Esther, ahora de frente a la cámara, cuyo brazo está sobre la mesa, ella de manera discreta lo quita de ahí. Nuevamente observa su brazo y se da cuenta de que está nuevamente adherido a su cuerpo. Eventualmente, la necesidad por comer de su cuerpo la lleva a abandonar la mesa para encerrarse en la bodega del restaurante (véase la figura 7).



Figura 7. Escena de Esther en la cena con los clientes.
Fuente: Dans ma peau (De Van, 2002).

La relevancia de esta escena es que proyecta la dimensión subjetiva del personaje, la aleja de cualquier impulso biológico, como en las películas anteriores, y la proyecta hacia el descubrimiento de su propia humanidad, el desconocimiento de sí misma. Se hace patente un proceso de reintegración que implica la separación con su mundo social-afectivo y profesional para explorar, desde la autoetnografía y la práctica estética, la dimensión emocional de su persona.

Una vez elaborado el análisis de las películas en su dimensión narrativa y semiótica, se resume el ejercicio analítico (véase la tabla 3).

Tabla 3. Resumen analítico de tropos caníbales y traducción semiótica

Película	Tropo(s) caníbales	Operación retórica	Elementos narrativos y audiovisuales	Traducción semiótica
<i>Cannibal Holocaust</i>	<i>Cannibal Tribe</i>	Comparación, disolución	Documental falso, cámara en mano, música extradiegética melancólica.	El sujeto civilizado es traducido como salvaje: inversión de roles.
<i>Somos lo que hay</i>	<i>Cannibal Clan, Consuming Passion</i>	Diferenciación, disolución	Fotografía fría, planos cerrados, contexto urbano precarizado.	La familia como clan ritual urbano; el deseo homoerótico es la traducción de lo patriarcal a lo diferente.
<i>The Cook, The Thief, His Wife and Her Lover</i>	<i>High Class Cannibal, Consuming Passion</i>	Comparación, disolución	Estética pictórica, planos abiertos, <i>travelling</i> lateral.	El poder ignorante se traduce como bestialidad; el amor, como pasión devorador <i>voyeurista</i> .
<i>Trouble Every Day</i>	<i>High Class Cannibal, Consuming Passion</i>	Comparación, disolución	Fotografía fría, <i>close-ups</i> , plano detalle laboratorio.	La alta cultura se traduce a la ciencia devoradora; el deseo femenino y masculino se cruzan en un mismo tropo, la fuerza devoradora masculina persiste, la fuerza devoradora femenina es aniquilada.

<i>Bones and All</i>	<i>Cannibal Clan, Consuming Passion, Autocannibalism</i>	Comparación, diferenciación, disolución	Tonos cálidos, planos generales, viaje iniciático.	Traducción afectiva del canibalismo como amor; clan ético sin lazos saguúneos.
<i>Grave</i>	<i>Consuming Passion, Autocannibalism</i>	Diferenciación, disolución	Cámara cerrada, planos psicológicos, uso del color emocional.	Autodescubrimiento de la otredad corporal: traducción del deseo a pulsión se hereda de madre a hija.
<i>Dans ma peau</i>	<i>Autocannibalism</i>	Comparación, disolución	Plano medio, montaje subjetivo, estética de videoarte.	Traducción autobiográfica de la alienación subjetiva hacia una reintegración psicológica en forma de expresión artística. El canibalismo como manifestación estética.

Fuente: Elaboración propia.

La tabla 3 integra la semiosfera analizada de *Cannibal Films*. Se consideran los elementos narrativos que caracterizan los tropos periféricos; los elementos del lenguaje cinematográfico que les dan estructura interna; las irregularidades semióticas que hacen que cada película presentada ofrezca elementos para la resignificación del tropo caníbal. La segunda parte de la tabla expone las operaciones retóricas de disolución-constitución que se presentan en cada película. Para ello, se establecen tres momentos narrativos: la comparación, la diferenciación y la disolución. Para el primer caso, el acto caníbal, o bien quien lo ejecuta, es o se compara con el canibalismo mismo, la cotidianeidad suburbana, la pretensión de alta cultura, la relación sexual, a partir de afinidad moral, etc. La diferenciación se da en el determinar una otredad previa o posterior que demarca el posicionamiento de los personajes principales y la disolución se presenta como la resolución narrativa con respecto al canibalismo o al caníbal en sí.

◆ Conclusiones

Se elaboró un tejido de exposiciones argumentales que apuntan a explicar el tropo caníbal como un tropo *poiético*, es decir, de generación de sentido respecto de la alteridad. Éste se ha desplazado de su representación eurocéntrica original hacia la violencia del reconocimiento del individuo contemporáneo civilizado, el cual se presenta ahora como un extraño de sí mismo.

Cada tropo periférico representa una irregularidad semiótica que tensiona los límites del canon nuclear, ya sea desplazando la violencia hacia el erotismo (*Consuming Passion*) o transformando el ritual en experiencia subjetiva (*Autocannibalism*). Este análisis evidencia el desplazamiento de lo colectivo a lo individual, de lo ceremonial al erotismo salvaje, de la violencia salvaje a una forma de autoconocimiento bastante sofisticada. El canibalismo en el cine ha funcionado como dispositivo semiótico de traducción identitaria y cultural, donde la transformación resulta violenta, primero ejerciéndose sobre los otros, para luego ejercerse sobre uno mismo.

Los diferentes textos cinematográficos expuestos evidencian una paradoja, aquella donde el canibalismo parece dejar de enfatizar la diferencia para enfocarse en la semejanza, en la inversión de los significados, donde el salvaje no es más aquel extraño de un mundo que se quedó atrapado en el neolítico. En todo caso, el caníbal o la caníbal comienza a tener características propias de la civilización moderna, o bien, surge una forma de canibalismo en el centro de la civilización moderna, que va mutando y al final de este proceso, al menos hasta ahora, se representa con el propio sujeto occidental devorándose a sí mismo. Pero no como consecuencia explícita del exceso de individualidad, particularmente en *Dans ma peau*, donde esta relación no se manifiesta como simple exceso de individualidad, sino como ejercicio autobiográfico de reconocimiento.

“El canibalismo funciona como un *mito* no sólo del colonialismo, sino de las disciplinas que producen saber sobre la Otredad” (Jáuregui, 2008, p. 19), lo que significa que el canibalismo es un tema esencialmente sobre la representación y asimilación de la alteridad y que ésta puede ser representada tanto por la ciencia —como en el caso de la Antropología o la Medicina—, como en el campo del arte, particularmente de la cinematografía.

En este sentido, podemos decir que el viaje del caníbal es análogo al viaje del héroe, con la condición de que el caníbal pasa por un proceso de comparación, diferenciación y disolución en su condición caníbal, es decir, como forma del deseo sobre el otro, la representación liminal de sí mismo y la asimilación de su propia otredad. Apunta a confrontar al individuo, particularmente al individuo femenino con su potencial de hibridación y como fuente de traducción de significados a nuevas informaciones.

El trazado de la semiosfera, a través de identificar irregularidades y escenas clave que apuntan a la transformación de los personajes en el conjunto de películas analizadas, permite dar cuenta de la evolución del tropo en sí. El canibalismo en el cine ha cambiado en el mismo sentido en que la cultura popular cambia. Es decir, el canibalismo como tema cinematográfico refleja parte de los temas existenciales de la cultura del consumo.

De los caníbales exóticos en selvas recónditas en el cine *exploit* de finales de los setenta, al placer erótico del Otro; a la autofagia como forma de transformación personal.

En este punto, el cine deja de tener una mirada lejana y etnográfica para centrarse en el espacio interior, en la intimidad y el espacio psicológico de los caníbales. Algo que llama la atención sobre este giro de significaciones es la influencia de la “mirada femenina” en la representación cinematográfica. Claramente el cine de explotación muestra héroes blancos, rescatando “bimbos”. Pero en las películas como *Trouble Every Day*, *Bones and All*, *Grave* y *Dans ma peau*, el canibal femenino posee una pulsión canibal y también manifiesta una dimensión afectiva más profunda que la de sus contrapartes masculinas. Su dimensión psicológica y emocional adquiere relevancia, ya que las películas exploran el aspecto subjetivo de los personajes.

El aspecto de la mirada femenina —expuesto en Coles (2023), en el sentido de alentar una representación cinematográfica del deseo femenino y su sexualidad, y en el sentido de *Soloway* (TIFF Originals, 2016), mediante una cámara subjetiva que explora el interior de los protagonistas— es consistente con las irregularidades semióticas identificadas y, por ello, esenciales para las posibles traducciones que derivan de ello. Todo lo anterior ha sido necesario para que el tropo canibal se desplace completamente de su origen excluyente de *Gow*, *The Head Hunters* y sexualizante del tropo *Cannibal Films* a su potencial *poético* en los filmes del siglo XXI. 📍

Referencias

- Arens, W. (1981). *El mito del canibalismo: Antropología y antropofagia*. Argentina: Siglo XXI.
- Cardona, R. (Director). (1976). *Supervivientes de los Andes*. [Película]. Avant Films S.A. / Conacine.
- Coles, H.C. (2023). *Desire in Bridgerton: Defining the female gaze* [Tesis de honor]. Georgia: Georgia Southern University. Recuperado el 25 de febrero de 2025 de <https://digitalcommons.georgiasouthern.edu/honors-theses/844>
- Corominas, A. (2022). Antropófagos: ¿placer o rito? *Real Academia Europea de Doctores*. Recuperado el 12 de abril de 2025 de <https://raed.academy/antropofagos-placer-o-rito/>
- Demme, J. (Director). (1991). *Silence of the Lambs*. [Película]. Orion Pictures / Strong Heart.
- Denis, C. (Director). (2001). *Trouble Every Day* [Película]. Canal+.
- Deodato, R. (Director). (1980). *Cannibal Holocaust* [Película]. F.D. Cinematográfica.

- De Van, M. (Director). (2002). *Dans ma peau* [Película]. Lazennec et Associés.
- Ducournau, J. (Director). (2016). *Grave* [Película]. O'brother.
- Fleischer, D. y Bowsky, W. (Directores). (1932). *Betty Boop: I'll be glad when you're dead you rascal you* [Animación]. Paramount Pictures.
- Franco, F. (2008). El "otro" como caníbal: Un acercamiento a los indios Caribes. Estudio sobre el origen del mito de la antropofagia de Julio César Salas. *Fermentum. Revista Venezolana de Sociología y Antropología*, 18(41), 36-59. Recuperado el 10 de agosto de 2024 de <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=70517459004>
- Freleng, F. (Director). (1938). *Jungle Jitters* [Animación]. Leon Schlesinger Productions.
- Grau, J. M. (Director). (2010). *Somos lo que hay* [Película]. Foprocine.
- Greenaway, P. (Director). (1989). *The Cook, the Thief, His Wife & Her Lover* [Película]. Allarts.
- Guadagnino, L. (Director). (2022). *Bones and All* [Película]. Metro Goldwyn Mayer.
- Hand, D. y Gillet, B. (Directores). (1932). *Walt Disney's Mickey Mouse: Trader Mickey* [Animación]. Walt Disney Productions.
- Jáuregui, C.A. (2008). *Canibalia: Canibalismo, calibanismo, antropofagia cultural y consumo en América Latina*. Madrid: Iberoamericana/Vervuert.
- Jenkins, H. (2006). *Convergence culture: Where old and new media collide*. Nueva York: New York University Press.
- Lévy, P. (2004). *Inteligencia colectiva: Por una antropología del ciberespacio*. La Habana: Centro Nacional de Información de Ciencias Médicas.
- Lotman, I.M. (1996a). *La semiosfera: Vol. 1. Semiótica de la cultura y del texto*. Madrid: Cátedra.
- Lotman, I.M. (1996b). *La semiosfera: Vol. 2. Semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio*. Madrid: Cátedra.
- Mulvey, L. (1975). Visual pleasure and narrative cinema. *Screen*, 16(3), 6-18. <https://doi.org/10.1093/screen/16.3.6>
- Salas, J.C. (1920). *Los indios caribes: Estudio sobre el origen del mito de la antropofagia*. Madrid: Editorial América. Recuperado el 10 de agosto de 2024 de <https://archive.org/details/los-indios-caribes-estudio-sobre-el-origen-del-mito-de-la-antropofagia/page/n5/mode/2up?view=theater>

- Salisbury, E.A. (Director). (1928). *Gow the Head Hunter* [Documental]. Salisbury Productions. Recuperado el 12 de agosto de 2024 de https://archive.org/details/gow-the-head-hunter_1928
- Sparber, I. (Director). (1958). *Chew Chew Baby* [Animación]. Paramount Cartoon Studios.
- The New York Times*. (1928, diciembre 25). "GOW" a tribal picture: Head-hunter film depicts customs in south sea islands. *The New York Times*. Recuperado el 6 de marzo de 2025 de <https://www.nytimes.com/1928/12/25/archives/gow-a-tribal-picture-headhunter-film-depicts-customs-in-south-sea.html>
- TIFF Originals. (2016, septiembre). *Joey Soloway on the female gaze | Master class | TIFF 2016* [Archivo de video]. Recuperado el 25 de noviembre de 2025 de <https://www.youtube.com/watch?v=pnBvppooD9I>
- TV Tropes Community. (2008a). Cannibal Clan. Recuperado el 16 de agosto de 2024 de <https://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/CannibalClan>
- TV Tropes Community. (2008b). Cannibal Tribe. Recuperado el 16 de agosto de 2024 de <https://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/CannibalTribe>
- TV Tropes Community. (2011). Autocannibalism. Recuperado el 17 de agosto de 2024 de <https://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/Autocannibalism>
- TV Tropes Community. (2012). Cannibal Film. Recuperado el 16 de agosto de 2024 de <https://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/CannibalFilm>
- TV Tropes Community. (2015). Literal Maneater. Recuperado el 25 de noviembre de 2024 de <https://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/LiteralManeater>
- TV Tropes Community. (2016). Consuming Passion. Recuperado el 25 de noviembre de 2024 de <https://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/ConsumingPassion>
- TV Tropes Community. (2022). High-class Cannibal. Recuperado el 20 de septiembre de 2024 de <https://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/HighClassCannibal>
- Villalta, B. (1948). *Antropología ritual americana*. Buenos Aires: EMECÉ.

◆ Sobre el autor *Jorge Alberto Cid-Cruz*

Diseñador-investigador y creador audiovisual radicado en Mexicali, especializado en enfoques pedagógicos, metodológicos y tecnológicos aplicados al diseño gráfico, la comunicación visual y el pensamiento proyectual. Su trabajo integra pensamiento de diseño, inteligencia artificial, realidad aumentada y visualización de datos como ensamblajes técnico-conceptuales para la formación de diseñadores en contextos sociotécnicos complejos.

Ha desarrollado metodologías que vinculan modelos de comunicación y *medialabs* con procesos educativos orientados a la innovación, la transdisciplinariedad y la reflexión crítica. Su investigación también se extiende al análisis cinematográfico, con énfasis en la ciencia ficción, el cine de terror, la representación de género, la historia del internet y las tipologías del documental, desde enfoques semióticos y culturales.

Complementa su actividad académica con prácticas artísticas en videoproyección, *video mapping* y *VJing*, explorando narrativas visuales complejas y entornos performativos. Esta dimensión creativa amplía su aproximación crítica al diseño como experiencia y como medio.

Sus publicaciones se encuentran en revistas indexadas y repositorios como *Google Scholar* y *ResearchGate*, donde contribuye con perspectivas integradoras sobre tecnología, educación, diseño y cultura visual contemporánea.



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional