

2. ANIMALES Y CINE:
EL ANIMAL NI VIVO NI MUERTO

LA MUERTE DE UN ANIMAL¹

The death of an animal

Akira Mizuta Lippit
 University of California, Irvine
 lippit@usc.edu

Resumen: Este artículo explora los vínculos entre la muerte animal y el cine, especialmente en relación a sus normas y procedimientos que exponen una ética de representación muy concreta, contraria a la que cabe pensar en relación a la muerte humana. En este sentido, el artículo analiza el rol del aviso que aparece al final de tantas películas, “Ningún animal ha sido dañado”, para precisar de qué manera este parergon se determina a partir de un doble movimiento: si en el adentro, en el tejido diegético, se representan diversas violencias y muertes animales, en el afuera se busca proteger la integridad de los mismos, ubicándose en el umbral, distinguiendo claramente ficción del hecho, y funcionando como lo que Derrida ha llamado *animot*.

Palabras clave: **animalidad / muerte / cine / animot**

Abstract: This paper explores the links between animal death and cinema, especially regarding the fact that its rules and procedures exhibit a very concrete representation ethics, contrary to what is conceivable in relation to human death. In this sense, the article analyzes the disclaimer’s role that appears at the end of so many films, “No animal has been harmed”, to specify how this parergon is determined by a double movement: if on the inside, in the diegetic tissue, animal violence and death are depicted, on the outside it seeks to protect their integrity, standing in the threshold, distinguishing clearly fiction from fact, functioning like what Derrida has called *animot*.

Keywords: **animality / death / cinema / animot**

Un animal escribe

Ningún animal fue dañado en la realización de esta película. Agregado a películas en las que animales (incluyendo peces y a veces insectos) parecen haber sido lastimados o matados, el aviso [*disclaimer*] sancionado por la Asociación Humana Americana (AHA) subraya la impresión persuasiva de la

1. Este artículo, que nos fuera enviado por Akira Mizuta Lippit para formar parte de este Dossier, fue publicado en una versión reducida como “The Death of an Animal” en *Film Quarterly*, University of California Press, Vol. 56, No. 1, Autumn, 2002, pp. 9-22.

realidad en el cine y su efecto en la representación de la violencia². Su propósito es el de reasegurar a la audiencia que pese al semblante de violencia, ningún daño ha sido infligido en ningún animal en el mundo real *fuera de la película*, y el de proteger a las distribuidoras de reclamos legales. El realismo cinematográfico, sugiere el aviso, no es contiguo a la realidad exterior. La AHA, una agencia externa, provee la garantía vigilante de que el mundo dentro de la película, *esta película*, no es lo que parece. Aunque su autonomía ha sido cuestionada, la AHA está llamada a servir como un cuerpo independiente exterior que determina con su sanción el borde preciso entre el interior y el exterior de la película. “Ningún animal fue dañado” ocupa esta misma frontera. El aviso de la AHA inscribe en la película una observancia ética que protege, por así decirlo, el interior; la dimensión diegética de la película, del mundo exterior.

“Ningún animal fue dañado” divide así las dimensiones interiores y exteriores de la película, distinguiendo los mundos dentro y fuera de ella, ficción de hecho. En el adentro los animales parecen ser heridos; en el afuera están protegidos. En cuanto se acercan a su final y comienzan los créditos, películas que han mostrado violencia contra animales desautorizan –en aquellos momentos finales, en el umbral de la diégesis– esa violencia contra los animales³. “Ningún animal fue dañado” marca la intervención de una frase lin-

2. Sólo películas que han sido clasificadas “aceptables” por la Asociación Humana Americana (AHA) tienen permitido utilizar el aviso. “Animal” significa”, de acuerdo a las guías de la AHA, “toda criatura sintiente incluyendo aves, peces, reptiles e insectos”. La Oficina Regional del Oeste de la Unidad de Película y Televisión de la AHA, que abrió en Los Ángeles en 1940, ha asumido, desde 1980, el rol de monitorear animales en películas y producciones de televisión. De acuerdo a su sitio *web*: “En 1980 la industria del entretenimiento confió a la AHA la autoridad exclusiva de proteger animales utilizados en películas y televisión a través de un contrato con el Gremio de Actores de la Pantalla. Nosotros prevenimos el maltrato de los actores animales revisando guiones y trabajando con entrenadores y productores previamente a la producción y estando presentes en los sets cuando una actividad animal significativa tiene lugar”. El código de la AHA dictamina que ningún animal puede ser “matado, herido, explotado o molestado”. Junto a las especificaciones, los peces sólo pueden ser mantenidos fuera del agua por treinta segundos. A los monitoreos de la AHA les fueron concedidas leyes de poderes policiales en 1997. Aunque incluso ningún pez aparece en la película *Schizopolis* (*Schizopolis*, 1996) de Steven Soderbergh, la misma abre con la declaración: “Ningún pez fue dañado durante la realización de esta película”.

3. Pero no contra seres humanos. En *Vidas al límite* (*Bringing Out the Dead*, 1999) de Martin Scorsese, las siguientes líneas aparecen en el penúltimo crédito: “La Asociación Humana Americana estuvo en el set para monitorear la acción animal. Ningún animal fue dañado”. Las sentencias son seguidas por lo que parece ser un número de inspección. La película, que muestra escenas de daño y muerte humanas, numerosos cadáveres y fantasmas, contiene sólo dos escenas con animales. Una incluye un perro doméstico lamiendo la mano del protagonista de la película, Frank Pierce (Nicholas Cage), y la otra muestra peces tropicales de un acuario volcado, asfixiándose y retorciéndose en el piso. Sin nada más, el énfasis en la seguridad de los animales en una película que apenas muestra animales y que, en cambio, retrata una colección sin fin de daños humanos produce una extraña sensación del desplazamiento.

güística que intenta encuadrar la figura y el límite de responsabilidad de la película y sus ficciones. *Se postula*, por así decirlo, para el animal que no puede hablar, que no puede defender sus derechos. Un tipo de derecho animal, o escritura. Este aviso y la entera secuencia de créditos señalan el retorno de la película al orden del lenguaje. Éste funciona como un *parergon*, un marco que rodea y define la película. En una lógica espacial peculiar para los marcos, el *parergon* ocurre tanto dentro como fuera de la película, y sirve como una transición para el espectador del mundo del cine –que es también, pero no exclusivamente, lingüístico– al mundo del lenguaje.

“Un *parergon*”, dice Jacques Derrida, “se ubica contra, al lado y además del *ergon*, del trabajo hecho [*fait*], del hecho [*le fait*], de la obra, pero no es ajeno, afecta el interior de la operación y coopera con él desde cierto afuera”. El *parergon* encuadra el trabajo, lo traduce, lo retrata –en el caso de las películas– como lenguaje. Un lenguaje contaminado, sin embargo, por el mismo hecho de que éste afecta el trabajo desde una topología única “desde cierto afuera”⁴. Las artes fotográficas infligen, de acuerdo a Francis Bacon, una brutalidad específica, un “leve distanciamiento del hecho”, que devuelve al espectador “más violentamente al hecho”⁵. El hecho abre a una vasta exterioridad, y la fotografía y la película acercan esa exterioridad al encuadrar (el leve distanciamiento de) la violencia. Bacon, cuyo trabajo también muestra un elemento de violencia animal, sugiere que el leve desplazamiento de la realidad realza la impresión de la realidad violenta. El *parergon* establece tal distanciamiento. Abre un intersticio entre el adentro y el afuera, sin ser parte de ninguno, en contacto con ambos. A la vez imaginario y material, el *parergon* implementa una economía de realidad que no está basada ni en el hecho ni el lenguaje, sino en el fantasma de su contacto. Un híbrido quimérico, el *parergon* consta de carne y palabras que convergen, en este caso, en la figura del animal, viniendo “contra, al lado y además” de él.

La secuencia de créditos en la que el aviso aparece abre un espacio entre el mundo de la película, el mundo en el que la película toma lugar, su diégesis, y el mundo al que el espectador regresa. Aquellos mundos son distinguidos por el *parergon*, por la ley de este *parergon* y la ley de la *parergonalidad* como tal. La secuencia de créditos, que pasa lista de las cuentas de la película, pero también de sus sistemas de creencias, establece dicha ley. Los estándares éticos que regulan esos dos reinos difieren, al parecer, en torno a

4. J. Derrida, *The Truth in Painting*, trad. G. Bennington y I. McLeod, Chicago, University of Chicago Press, 1987, p. 54 [trad. al español de M. C. González y D. Scavino, *La verdad en pintura*, Buenos Aires, Paidós, 2005, p. 65].

5. F. Bacon, en D. Sylvester, *The Brutality of Fact: Interviews with Francis Bacon*, Oxford, Alden Press, 1987, p. 30 [trad. al español de J. M. Álvarez Florez, *La brutalidad de los hechos: Entrevista con Francis Bacon*, Barcelona, Polígrafa, 2009].

la pregunta de la violencia hacia animales. El lenguaje, y las economías del dar crédito y del acreditar que están sostenidas por éste, re-establecen los límites éticos que sirven, para el espectador, como un pasaje o pasaporte de la escena de la muerte animal al mundo de los seres humanos, de lo que se cree que es, un mundo de lenguaje⁶.

La inscripción parergonal, que no es un lenguaje, ni todavía o ya no solamente un lenguaje, retrata la ética como un *zoon*, un *zoologos*, un lenguaje viviente obligado por una íntima relación con la animalidad. Derrida ha llamado a esta peculiar relación del lenguaje con la animalidad “*l’animot*” [*el animote**]. El término encarna, para Derrida, una crítica de los usos del animal en el lenguaje, la ética y la filosofía. En *El animal que luego estoy si(gui)endo*, Derrida escribe:

Las decisiones interpretativas (con todas sus consecuencias metafísicas, éticas, jurídicas, políticas, etc.) dependen así de lo que se presupone en el singular general de esta palabra, “el Animal”. Estuve tentado, por consiguiente, en un momento dado, para indicar mi camino, no solamente de conservar esta palabra entre comillas como una cita para analizar sino de cambiar de palabra de inmediato, para marcar muy bien que se trata también de una palabra, solamente de una palabra, de la palabra “animal” [*du mot “animal”*], de

6. John Waters ha respondido a la demanda por el tratamiento ético de los animales con una desviación del lenguaje a otro modo de oralidad, el comer. Acusado de maltratar gallinas durante una escena en *Pink Flamingos* (*Pink Flamingos*, 1973) en la que una es decapitada por una pareja durante una relación sexual, Waters insistió que después de completar la escena, el equipo la cocinó y comió. Las economías del sacrificio y del comer suplantaron aquí la ética de un retorno al lenguaje. El animal fue dañado, pero después comido. En *Shock Values*, Waters escribe: “Incluso mis audiencias de culto piensan que esa escena fue un poco demasiado. A este día todavía no puedo entender el escándalo. Dos personajes en la película (Danny Mills, Cookie Mueller), están teniendo sexo de mentira con un gallo vivo entre sus cuerpos. De algún modo la cabeza de la gallina se arranca y, sin sorpresas, muere. Antes de que corras a reportarme a la ASPCA [Sociedad Americana para la Prevención de la Crueldad hacia los Animales], déjame informarte que el elenco cocinó y comió esta misma gallina inmediatamente después de la filmación, por lo tanto haciéndola, bueno, éticamente moral, digamos” (J. Waters, *Shock Value*, New York, Dell, 1981, pp. 7 y 8). Waters continúa con su lógica sacrificial y su propia forma de aviso: “¿Acaso la mayoría de la gente que está horrorizada con esta escena no come pollo? ¿Cómo piensan ellos que este llega a sus platos? ¡Los pollos no tienen ataques cardíacos, por Dios! Conseguí esta gallina en una tienda de ‘aves recién matadas’, así que en realidad le di un respiro de su sentencia. No sólo la gallina fue ‘cogida’, por así decirlo, sino que también se hizo famosa en una película a salir. Nosotros en realidad hicimos la vida de esta gallina mejor. Después de todo, los animales nacen para ser comidos –ese es el orden natural de las cosas. Yo nunca querría comer ninguna comida que no hubiera dado su vida para mí” (*Idem*).

* Traducción tentativa al español propuesta por C. de Peretti y C. R. Marciel: en J. Derrida, *El animal que luego estoy si(gui)endo*, Madrid, Trotta, 2008 [N. de los T].

forjar otra palabra singular; a la vez próxima y radicalmente extraña, una palabra quimérica que contraviene la ley de la lengua francesa, el *animot*⁷.

La diferencia entre *animaux* [animales] y *animote* opera sólo en el dominio visual, gráfico y escrito del lenguaje, pero cuando se la dice, esa diferencia se esfuma en la fusión sonora de la homonimia. El término de Derrida registra el quiebre entre los usos singulares y plurales de “animal” como palabra, pero también entre imagen y sonido, entre carne y palabra, entre lenguaje y su lugar salvaje. Como las multiplicidades que son dichas para deambular en el interior del animal, el *animote* lleva una multiplicidad dentro de una singularidad, un caos multilingual y *agramatical* en su gramática⁸. Como Derrida sugiere, una palabra fuera de la ley que quiebra las leyes del lenguaje (francés), fuera de la ley del lenguaje.

“Ningún animal fue dañado” es un tipo de *animote*, una frase singular/plural que legisla la fantasía de la muerte animal mientras advierte que ningún animal en el mundo fuera de la película fue herido. (Ningún animal *real*, ningún animal que habita el plano de lo *real*, fue herido.) El *animote* sitúa los límites entre los mundos interiores y exteriores en la forma de una palabra que es a la vez animal y no-animal. Un lenguaje del afuera. La noción derrideana de *animote* también puede ser pensada como una *animetáfora* –un tropo de animalidad que es en sí mismo profundamente anti-metafórico y *anatópico*– que expone la imposibilidad de una relación retórica entre animalidad y lenguaje⁹.

El aviso animal ilumina la ansiedad que el aparente daño de un animal provoca, especialmente en una película de narrativa dramática, donde los efectos de realidad son, tal vez irónicamente, los más fuertes. Los modos de diferir del

7. J. Derrida, “The Animal That Therefore I Am (More to Follow)”, trad. D. Wills, *Critical Inquiry*, vol. 28, Winter, 2002, p. 409; “L’animal que donc je suis” en: M.-L. Mallet (ed.), *L’animal autobiographique: Autour de Jacques Derrida*, Paris, Galilée, 1999, pp. 291 y 292 [trad. al español de C. de Peretti y C. R. Marciel, *El animal que luego estoy si(gui)endo*, ed. cit., p. 58]. El título de Derrida juega con el *cogitatum* de Descartes, pero también con el doble sentido del verbo conjugado “suis”, que puede ser leído tanto como “soy” o “siguiendo”: “El animal que luego soy, que sigo”. El título es en sí mismo un *animote*.

8. Sobre la inherente multiplicidad de los animales, ver G. Deleuze y F. Guattari, *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, trad. B. Massumi, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1987, pp. 232-309 [trad. al español de J. V. Pérez, *Mil mesetas. Capitalismo y Esquizofrenia*, Valencia, Pre-textos, 1988, pp. 239-316]. “Nosotros decimos que todo animal es en primer lugar una banda, una manada. Que, más que caracteres, todo animal tiene sus modos de manada” (*Ibid.*, p. 239) [*Ibid.*, p. 246].

9. Para una sostenida discusión de *animetáforas*, ver A. M. Lippit, *Electric Animal: Toward a Rhetoric of Wildlife*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2000, pp. 162-197. En *Electric Animal*: “Animal y metáfora, una metáfora hecha carne, una metáfora viviente que es por definición no una metáfora, sino una antimetáfora –una “animetáfora” (*Ibid.*, p. 165).

realismo en las películas narrativas y documentales ofrecen un notable contraste en el tratamiento de la muerte animal, requiriendo, en el caso de la película de ficción, un aviso legal o encuadre que separe el trabajo del mundo. Promovido por una larga historia cinematográfica en la que los animales fueron regularmente lastimados y a veces matados durante la producción, el aviso informa tanto la frecuencia de las representaciones violentas como los avances en las tecnologías cinematográficas que han hecho innecesaria la escenificación de una verdadera violencia. La frase performa una función legal, protegiendo a los distribuidores de reclamos de crueldad innecesaria hacia los animales. “Ningún animal fue dañado” también brinda un propósito taxonómico, separando los dos principales géneros fílmicos, ficción y documental.

El aviso, aplicado a las películas dramáticas que han pasado la revisión de la AHA, no aparece regularmente en esas películas –por ejemplo, películas sobre la naturaleza– donde el status aparentemente confiable de realidad ha sido puesto en primer plano. Las películas de instituciones animales *Primate* (*Primate* 1974) y *Zoo* (*Zoo* 1993) de Frederick Wiseman son dos ejemplos, como lo son numerosos documentales y programas de TV sobre vida salvaje¹⁰. Aquellos trabajos documentales, que exhiben violencia contra animales por personas así como por otros animales, derivan su valor de la adherencia estricta a la realidad, sobre la premisa de que los animales *han* sido heridos en la realización de la película¹¹. Más allá de una disconformidad con las historias y géneros de la pelícu-

10. *Gorilas en la niebla* (*Gorillas in the Mist*, 1988) de Michael Apted, cuyo propósito es el de retratar la vida de la investigadora de primates Dian Fossey y hace ostensible la violencia infligida sobre gorilas en la vida real, funciona como una película de género mixto. Pese a que numerosos animales son heridos en la narrativa de la película y a que Dian Fossey fue ella misma en realidad asesinada, ningún aviso aparece al final de la película, tal vez porque la práctica es más reciente. Luego de dramatizar el asesinato de Fossey, filmada en siluetas para ocultar la identidad del atacante, la película termina afirmando que “su muerte permanece como un misterio”. Los créditos sí incluyen referencias a varias fundaciones y grupos de conservación de la vida salvaje.

11. En *Nanuk, el esquimal* (*Nanook of the North*, 1922), habitualmente considerada como la primera gran película documental, Robert Flaherty manipula *a priori* las expectativas que se iban a acumular en el género naciente. En dos secuencias clave de caza, Flaherty altera la realidad. Durante una cacería de morsas, Nanuk –cuyo nombre significa “el oso”– y su grupo cambiaron sus rifles por arpones debido a la insistencia del director de replicar una autenticidad que ya no existía. En la cacería de focas, Nanuk saca de un hoyo una “Ogjuk”, o foca grande, que ya estaba muerta antes de que la filmación comenzara. Richard Barsam describe la lucha con la foca muerta como “chaplinesca” (*The Vision of Robert Flaherty: The Artist as Myth and Filmmaker*, Bloomington, Indiana University Press, 1988, p. 21). La autenticidad de las matanzas animales de Flaherty está comprometida con su deseo de capturar una realidad que nunca antes se materializó en cámara. Escenificando un regreso al pasado, re-escenificando el pasado en el presente, Flaherty transforma a *Nanuk* de un documental de la vida salvaje que representa seres humanos primitivos, naturaleza severa, y animales salvajes o una etnografía de pueblos remotos, en lo que Fatimah Tobing Rony llama una “taxidermia”. “La taxidermia busca hacer lucir lo que está muerto todavía vivo” (*The Third Eye: Race, Cinema, and Ethnographic Spectacle*, Durham, NC, Duke

la, la frase también revela una ansiedad totémica, una que supera la preocupación humanitaria por los animales como criaturas vivientes y que expone una inquietud sin igual por la muerte del animal como espectáculo y como tal.

¿Cuál es la diferencia, si es que la hay, entre matar animales y seres humanos? ¿Acaso diferentes éticas de representación guían esas dos formas de violencia? Ningún aviso comparable aparece para los seres humanos, “ningún ser humano fue dañado en la realización de esta película”¹². Si las audiencias del cine necesitan ser tranquilizadas respecto de que ningún animal fue dañado, ¿por qué no hay una tranquilización similar aplicada para seres humanos que parecen haber sido heridos o matados, ya que la violencia contra seres humanos ocurre mucho más frecuentemente en la narrativa cinematográfica *mainstream*? La contraparte humana para este aviso asume una forma diferente: “Cualquier parecido con personas vivas o muertas es pura coincidencia”. Diferentes tabúes parecen restringir la representación humana y animal: los animales no pueden ser dañados, los seres humanos individuales no pueden ser copiados. El interdicto contra copiar la forma humana, especialmente en la era de la reproducción mecánica (desde el autómatas hasta la fotografía), es familiar, y ha sido bien documentado en las historias anecdóticas de la fotografía y el cine. Además del propósito legal, nuevamente para evitar cargos de riesgo y abuso, el aviso humano sugiere un rastro de ansiedad religiosa o irracional, un miedo al doble, al *Doppelgänger* [“el que

University Press, 1996, p. 101). Los términos de Rony, que André Bazin también utiliza para describir la fotografía, sirve como una metáfora elocuente de esta película en particular, pero también para todas las películas que preservan sus sujetos en un archivo fantástico de animación suspendida (“Nanuk el oso”, quien murió de inanición dos años después, es sobrevivido por esta película; en un sentido sobrevive *como la película* que lleva su nombre). La inestabilidad de ficción y hecho, seres animales y humanos en *Nanook* es subrayada por la confusión de los Inuits con su comunidad animal. Rony afirma sobre los “Esquimales”: “Por su dieta de carne cruda han sido descriptos semejantes a animales, salvajes y caníbales. También serían comparados repetidamente con sus perros de trineo” (*Ibid.*, p. 105). La retórica que busca situar a los Inuits como animales está sustituida por el parergon taxidérmico fílmico, que retrata cada objeto animal, animetáfora, sintética y perpetuamente vivo.

12. Los seres humanos *son* a veces dañados e incluso matados en la producción de películas. Entre las instancias notables está el malogrado intento de Brandon Lee de retratar un híbrido humano-animal muerto-vivo en *El cuervo* (*The Crow*, 1994), película que ha sido completada y lanzada póstumamente. En esta película de Lee, el protagonista Eric Draven muere dos veces. Lee mismo fue matado cuando un arma de utilería se disparó accidentalmente durante la producción. Las escenas sin terminar de Lee fueron manufacturadas fílmicamente. “La magia del cine digital”, escribe Leonard Maltin, “le permitió aparecer en el resto de la película” L. Maltin (ed.), *Leonard Maltin's and Video Guido*, New York, Signet, 1997, p. 289). La invocación de Maltin de una “magia del cine” parece funcionar aquí tanto coloquial como supernaturalmente. Tanto diegéticamente como extradiegéticamente, Lee sobrevivió a su propia muerte, se mostró muerto-vivo, como un animal. Esta declaración aparece al final de *El Cuervo*: “Los animales usados en esta película no fueron en ningún modo maltratados y todas las escenas en las que aparecen fueron bajo estricta supervisión con suma preocupación por su manejo”.

camina al lado”*), o a la reflexión del espejo, lo que en el psicoanálisis es a veces llamado “espectrofobia”. A través de una lógica hecha posible por el psicoanálisis, se puede decir que ambos tabúes –copiar seres humanos y matar animales– forman un sistema integrado. Copiar la figura humana equivale a una forma de matar si es visto como una eliminación de la singularidad pensada para establecer la identidad humana. Matar un animal particular sugiere que la individualidad animal perturba la representación frecuente de los animales como packs u hordas constituidas. Los dos modos de violación están conectados por la singularidad adscrita a la humanidad y la multiplicidad que es dicha para determinar la animalidad. Llevando esta lógica un paso adelante, imitar a otro ser humano es asaltar esa singularidad individual y forzarla a devenir, como un animal, múltiple; matar a un animal individual es garantizar su singularidad, permitiéndole devenir único, devenir-humano. Los dos avisos comparten una disposición estructural como frase lingüística adjunta a películas en la secuencia de crédito suplemental, donde las deudas fílmicas son reconocidas. Ambas frases determinan –siguiendo otra etimología de la palabra “crédito”– sistemas de creencias, incluso de fe. Ambos repelen una ansiedad producida por la película –no sólo su contenido o narrativa, sino su extraña [uncanny**] materialidad que conduce al espectador fuera del lenguaje hacia una experiencia de éxtasis, de sostenerse afuera, de breve psicosis. Muerte, mimesis, éxtasis, psicosis, y espectáculo son algunos de los *animotes* que convergen hacia las figuras animales y humanas inscriptas en el parergon¹³.

* Traducción tentativa al español propuesta por A. Nolla Fernández y J. A. Molina Foix en: J. A. Molina Foix (ed.), *Alter ego: Cuentos de dobles (una antología)*, Madrid, Siruela, 2007 [N. de los T].

** La palabra remite directamente al concepto alemán “unheimlich”, tan trabajado por Sigmund Freud y Martin Heidegger, cuya traducción es particularmente compleja [N. de los T].

13. La violencia contra seres humanos y animales se combina en el especular idioma del racismo, donde las distinciones entre humanidad y animalidad colapsan. La paliza de 1991 al “motorista negro” Rodney King por miembros del Departamento de Policía de Los Ángeles, por ejemplo, ilustra el momento de convergencia entre violencia y espectáculo humano y animal. Rodney King –a veces un “gorila”, otras “semejante a un oso”, y como él mismo lo describió luego “como una vaca siendo degollada”– fue golpeado *como un animal*. La fuerza de este episodio, no obstante, surgió no sólo de la violencia racista como tal, sino del status de su visibilidad y aparente invisibilidad. Al respecto, ver A. M. Lippit, “Rodney Kingdom: Mnemotechnics and the Animal World”, *Women & Performance*, vol. 9, n° 2, t. 18, 1997, pp. 53-80. *La milla verde (The green mile)*, 1999) de Frank Darabont ilustra la confusión entre raza, humanidad y animalidad. Basada en una novela de Stephen King (que también escribió *Cementerio de animales*), esta película está montada casi enteramente en “el corredor de la muerte” [death row], llamado en la narrativa “la milla verde”. Una especie de interior al aire libre, un corredor que conduce a una exterioridad última. La narrativa trata de un “gigante” afroamericano, falsamente condenado de violar y asesinar a dos chicas blancas. El convicto, John Coffey (Michael Clarke Duncan) posee, como Jesucristo, con quien comparte iniciales, el poder de curar a los enfermos al tomar la dolencia dentro de su propio cuerpo, “devolviéndola”, como él lo llama. Coffey, descrito en la película como “una fuerza de la naturaleza” y asumido como “retardado”, posee sólo poderes mínimos de

Otro espectro asedia la representación de la violencia contra los animales, especialmente la violencia que conduce a la muerte. De acuerdo a una peculiar lógica para el pensamiento occidental desde Epicuro a Heidegger, los animales son incapaces de una muerte propia. Esto es así porque se dice que los animales no tienen conocimiento de la muerte en cuanto tal, ellos simplemente perecen sin experimentar la muerte como muerte¹⁴. De acuerdo a esta creencia, no hay muerte propia para el animal. Georges Bataille ofrece este resumen: “Lo que nos marca [a la humanidad] tan severamente es el *conocimiento* de la muerte, que los animales temen pero no *conocen*”¹⁵. Para aquellos que sostienen esta visión, la inhabilidad de los animales para conocer la muerte se sigue de la percepción de la ausencia de lenguaje entre ellos. El lenguaje trae consciencia y con ella, la consciencia de la consciencia y su ausencia, o muerte. En este sentido, tener lenguaje es tener muerte. Sin lenguaje, de acuerdo a este sofisma, los animales no tienen consciencia ni muerte. Cabe señalar definitivamente, como muchos han intentado hacer, que el animal sí tiene lenguaje. Las concepciones filosóficas del lenguaje, vinculadas a insostenibles nociones de subjetividad, consciencia, y sí mismo [*self*], han fallado en admitir el lenguaje de los animales como lenguaje. Quizás esto es lo que *animote* quiere decir para Derrida, una expansión del lenguaje, un fuera del lenguaje, parergonal, que habla desde el lugar de una exterioridad irreductible.

Otro lugar que se abre desde la exterioridad del lenguaje puede ser encontrado en los *topoi* del cine, que, como el animal, complican las economías de

lenguaje. En una secuencia central guardias de la prisión y reclusos lloran la muerte de un pequeño ratón, pisoteado hasta morir por un guardia sádico. Utilizando su don, Coffey trae al ratón de vuelta a la vida. En *La milla verde*, el racismo del sistema judicial y el ritual de muerte de los hombres negros son elididos por JC, que elige sanar secuencialmente a un guardia de prisión, a un ratón y a la esposa del alcalde de la prisión mientras los reclusos del corredor de la muerte son electrocutados uno tras otro. En medio de esta carnicería, JC resucita sólo al ratón. La economía afectiva de *La milla verde* recuerda al amor Nazi, que es capaz de una afeción profunda hacia animales mientras se perpetúa un genocidio. La película termina con un aviso: “La Asociación Humana Americana estuvo en el set para monitorear la acción animal. Ningún animal fue dañado”.

14. Para una discusión sostenida de este axioma y la crisis a la que conduce, ver Lippit, *Electric animal*, ed. cit., pp. 27-73.

15. G. Bataille, *The Accursed Share*, trad. Robert Hurley, New York, Zone, 1991, vols. 2 y 3, p. 82 [A la fecha sólo hay traducción al español del volumen 1: *La parte maldita*, trad. F. Muñoz de Escalona, Barcelona, Icaria, 1987]. La propia posición de Bataille con respecto a esta idea es más ambivalente que la de algunos de sus predecesores. Para Bataille, la repulsión de la muerte distancia a los seres humanos de sí mismos, necesitando del erotismo, haciendo regresar el ser autoconsciente a sí mismo. El conocimiento de la muerte, que facilita el conocimiento de sí, engendra la repulsión por la muerte, y por extensión al sí mismo, que tiene entonces que ser transformado de vuelta en un deseo de vida a través del eros.

muerte. Esto es, no la muerte propia del animal, no la muerte como tal en el cine. Ambos medios asediados por la sombra de la muerte y la ausencia del lenguaje, demarcan un espacio más allá de las convenciones del lenguaje y la muerte. La muerte de un animal en la película es entonces un espectáculo imposible –especulativo y espectral, vinculado al cine a través del proceso mágico de la animación. Contra la imposibilidad de la muerte animal, el cine provee vida artificial, *anima*, animación y la posibilidad de reanimación. La película, quizás la tecnología emblemática de fines del siglo XIX, evita que los animales mueran verdaderamente alguna vez al reproducir de forma individual cada muerte animal en una cripta fantástica. Multiplica y repite cada muerte única hasta que su singularidad ha sido borrada, su comienzo y su fin son fusionados en un *loop* espectral. El cine reconcilia la paradoja de la muerte animal (los animales mueren pero son incapaces de la muerte) a través de una fantasía de reanimación, proyectada hacia dentro y luego hacia fuera del aparato¹⁶.

Una máquina de fantasía

Como una máquina, el cine provee no sólo un espectáculo, sino también un vehículo para la proyección. Definida por Jean Laplanche y J.-B. Pontalis como una “operación por medio de la cual el sujeto expulsa de sí y localiza en el otro (persona o cosa) cualidades, sentimientos, deseos, incluso “objetos», que no reconoce o que rechaza en sí mismo”, la proyección puede ser vista también como un mecanismo que neutraliza el dilema de la muerte animal¹⁷. La proyección cinematográfica vino a ser suturada a una forma de proyección cultural que postuló en el espacio y en los fotogramas de la película una ontología

16. *Cementerio de mascotas* (*Pet Sematary*, 1989) de Mary Lambert y su secuela *Cementerio de mascotas 2* (*Pet Sematary 2*, 1992) realizan la fantasía de la reanimación animal al introducir un cementerio animal zombie, donde los animales muertos, una vez enterrados, regresan a la vida. Eventualmente, también son enterrados allí cadáveres humanos en un esfuerzo por traerlos de vuelta. Un protagonista describe el cementerio, que es designado de acuerdo al deletreo fonético de un niño “sematerio” [*sematery*], como un “lugar donde los muertos hablan”. La transición de reanimación animal a humana ocurre cuando el hijo menor de la pareja protagonista es matado en un accidente y enterrado en el *sematerio* (en verdad más allá de éste, en un camposanto “indio”). Siguiendo el regreso de un gato doméstico, el niño, que para empezar apenas habla, señala su estado alterado con una voz descorporalizada (producida en una cámara de resonancia) que parece existir fuera de él. Esta voz zombie consiste principalmente en sonidos de risa y algunas palabras. *Cementerio de mascotas* termina con un aviso exagerado: “Ningún animal fue dañado *en ninguna forma* durante la realización de esta película” (énfasis agregado).

17. J. Laplanche y J.-B. Pontalis, *The Language of Psycho-Analysis*, trad. D. Nicholson-Smith, New York, Norton, 1973, p. 349 [trad. al español de F. G. Cervantes, *Diccionario de psicoanálisis*, Barcelona, Paidós, 1996, p. 306].

animal. Desde su origen el cine proyectó la vida y la vitalidad –el principio de la animación– y asumió tempranamente el rol de un zoológico tecnológico fantástico. Dos modos de proyección, fílmica y psíquica, enlazan el cine a los animales, la tecnología a la vida. Hervé Aubron defiende la relación inherente del cine con el animal, vinculado históricamente a los espectáculos postindustriales. “El animal inevitablemente cuestiona los orígenes del cine porque el animal fue su primer modelo. Pero también porque el cine fue fusionado con animales en sus primeros escenarios”. La rápida proliferación de los parques zoológicos y ferias a finales del siglo XVIII y el siglo XIX coincide con la industrialización y el advenimiento del cine. “Aprisionados, exhibidos, entrenados (y a veces incluso manipulados) para la visión del público, el animal y la imagen animada parecen formar dos espectáculos contemporáneos”¹⁸. Al final del siglo XX, Temple Grandin vinculó la animalidad al pensamiento visual, a la capacidad de “pensar con imágenes”¹⁹. Su visualidad y cinematografía animal –*cinemalidad*– la condujo al matadero para implementar un modo de matar animales que ella llama “matanza humana”. En un registro más especulativo, el animal habita el cine a través de su principal mecanismo de animación –hacer mover, vivir, animal.

Animal eléctrico

Entre los primeros espectáculos de cine, animales y electricidad se alza *Electrocutando a un elefante** (*Electrocuting an elephant*, 1903) de Thomas Edison. En un esfuerzo por sabotear el desarrollo de los generadores eléctricos CA (corriente alternativa), que entregan electricidad a un alto voltaje y a una distancia más grande que sus propios sistemas CC (corriente continua), Edison se embarcó en una campaña para desacreditar el sistema CA y su promotor principal, la *Westinghouse Electrical and Manufacturing Company*. La

18. H. Aubron, “L’espoir inconnu de l’escargot”, *Vertigo*, vol. 19, 1999, p. 11. Toda la publicación está dedicada al tema de la animalidad y el cine.

19. En *Pensar con imágenes*, Temple Grandin atribuye su animalidad al autismo que, afirma, le permite ver el mundo como un animal. Grandin vincula la capacidad de ver el mundo como un animal a la forma de la visualidad cinematográfica o videográfica que ve, graba, y rebobina. “La visión de ganado es como tener lentes de cámara de ángulo amplio montadas a los costados de la cabeza” (T. Grandin, *Thinking in Pictures: And Other Reports from My Life with Autism*, New York, Vintage, 1995, p. 145 [trad. al español de I. Ferrer, *Pensar con imágenes. Mi vida con el autismo*, Barcelona, Alba, 2006]). La investigación de Grandin ha contribuido a un tratamiento más humano de los animales en los mataderos. Ella afirma que un tercio del ganado y de los cerdos son manipulados en instalaciones que ella ha diseñado o ayudado a diseñar. En conexión con esto, ver la filmación de Errol Morris sobre Grandin, *Stairway to Heaven* (*Stairway to Heaven*, 1998).

* La traducción al español del título de la película no da cuenta de que Topsy, la protagonista asesinada, era hembra. [N. de los T].

estrategia de Edison involucró una serie de eventos públicos en los que él y sus asociados electrocutaron perros y gatos callejeros con corriente CA de mil voltios. A lo largo de 1887 Edison montó la electrocución de cientos de animales en West Orange, Nueva Jersey. La campaña de Edison fue tan exitosa en divulgar la idea de electricidad de alta tensión como un agente puro, rápido y letal, que la Legislatura del Estado de Nueva York, en una rara muestra de cooperación bipartidista, adoptó en 1888 “un estatuto que prevé el uso de la ‘silla eléctrica’ en lugar de la horca como un medio de la pena capital”²⁰. A través de una economía delirante pero sintomática, la proyección de la culpa sobre los animales condenados hizo posible la progresión de la electrocución desde el animal al humano. Un fantasma ético en la base del asesinato animal y humano enlaza los dos modos del asesinato eléctrico²¹.

El legado de Edison de los asesinatos animales está grabado en la película de un minuto, *Electrocutando a un elefante*. Filmado en el Luna Park de Coney Island, este único rollo “en realidad” muestra en plano largo la electrocución de Topsy, una elefanta de feria que había matado a tres hombres. La evocación del nombre del animal a propósito de la electrocución sirvió para antropomorfizar a la elefanta y hacerla casi humana en su criminalidad. La ejecución de Edison del animal criminal, explica Lisa Cartwright, “resultó ser una atracción casi más popular, e indudablemente más dramática, que la de un animal dócil”²². La película consiste en una mezcla compleja de elementos cinematográficos, incluyendo un barrido de cámara y varios salteos (o lapsos temporales). En el momento de apertura de la película, Topsy es llevada encadenada a un claro acompañada por varios hombres. La escena sugiere no tanto la destrucción de un animal como la ejecución de un criminal. A través de una antropomorfización gradual, esta apertura retrata a la elefanta primero culpable, luego patética. Topsy avanza desde el fondo al frente, creando un efecto de zoom; ella alcanza la cámara, que barre para seguir sus movimientos, enmarcándola brevemente en un primer plano. Esta proximidad genera

20. M. Josephson, *Edison: a Biography*, New York, John Wiley and Sons, 1959, p. 348 [trad. al español de C. Luaces de Ortega, *Edison*, Barcelona, Plaza & Janés, 1962].

21. Adorno discute la economía de una “proyección patética” que posibilita la transición de la matanza de animales a la matanza de seres humanos en su fragmento “Hombres que te miran” (*Minima Moralia: Reflections from Damaged Life*, trad. E. F. N. Jephcott, London, Verso, 1974, p. 105 [trad. al español de J. Chamorro Mielke, *Minima moralia: Reflexiones desde la vida dañada*, Barcelona, Taurus, 2001, p. 104]). El salto fantasmático a través de la “maniática visión” del animal moribundo es hecha posible por un *animote*, un encantamiento que pretende proteger al violento agresor. “No es más que un animal”. Para una mayor discusión de este pasaje, ver Lippit, *Electric animal*, ed. cit., pp. 167-169.

22. L. Cartwright, *Screening the Body: Tracing Medicine’s Visual Culture*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1995, p. 17.

un aire de teatralidad, una gravedad tragi-cómica. La película luego saltea a la posición de cámara en la que permanece largamente intacta a través del resto de la película. Topsy es encuadrada en una toma larga de un ángulo ligeramente alto, con una marquesina de Coney Island visible en el fondo. Ella arrastra sus pies y escudriña el suelo con su nariz antes de endurecerse repentinamente. Luego de un momento, emana humo de sus pies (que han sido puestos en aparatos especiales que introdujeron la corriente en su cuerpo) y ella cae hacia adelante a su derecha. La cámara se ajusta levemente, barriendo a la izquierda, para centrar la caída de la elefanta.

La elefanta tiembla en el suelo mientras la vida y el movimiento dejan su cuerpo. Lo que sigue es quizás el momento más macabro de la película. En lo que parece ser un lapso temporal, la cámara se detiene, y entonces reanuda la filmación. La interrupción es registrada por un ligero salteo. Cuando se retoma la escena de la elefanta muriendo, una figura humana regresa a ella, desapareciendo en el fondo detrás de su cuerpo sin vida. Mientras la película termina, esta figura humana sale hacia la izquierda. El hombre semejante a un fantasma al final de la película, quien aparece en el encuadre como un truco de Méliès, provee un alivio inquietante, como si la vida de la elefanta hubiera saltado, a través de un pacto ilícito, hacia esta forma humana que aparece de la nada hacia la diégesis, hacia el mundo de la muerte del animal. Una extraña imagen de “la vida de ultratumba” [*afterlife*] aparece en la escena final –una forma de supervivencia de la elefanta²³. Como si el ser humano estuviera allí para acompañar a la elefanta al otro mundo, un agente de la transición de un estado existencial a otro. O como si el espíritu de la elefanta fuera transferido al hombre. La figura humana merodea en la superficie de la toma, nunca completamente absorbida –una manifestación ectoplasmática de la antropomorfización que infunde la electrocución. La corriente de Edison, su carga eléctrica, destruye y reanima a la elefanta.

En el período de un minuto, la elefanta colapsa. El momento de la muerte, capturado en la película, es hecho visible por la repentina pérdida de su actividad muscular. Uno ve su animalidad cesar en un momento. Ese momento de la muerte de Topsy, que de otro modo determinaría una singularidad temporal y existencial, está destinado en la película a retornar, inscripto en el mismo ins-

23. Montaigne creía que los elefantes practicaban la religión. En “Apología de Raimundo Sabunde”, Montaigne escribe: “también puede con verosimilitud suponerse que los elefantes ejercen algunas prácticas religiosas, pues se les ve, después de lavarse y purificarse, levantar la trompa como si fueran sus brazos, fijar la mirada hacia el sol levante y permanecer durante largo tiempo en actitud meditativa y contempladora a determinadas horas del día”. (M. de Montaigne, “Apology for Raymond Sebond” en: *The Complete Essays of Montaigne*, trad. D. M. Frame, Stanford, CA, Stanford University Press, 1958, p. 343 [trad. al español de C. Román y Salamero, “Apología de Raimundo Sabunde” en: *Ensayos: Libro II*, París, Casa Editorial Garnier Hermanos, 1912, p. 137].

tante de la muerte como una repetición. Cartwright concluye: “La Edison Manufacturing Company tuvo que haber bancarizado a partir el hecho de que en 1903 las audiencias habrían pagado no sólo para observar la intervención en la ‘actividad regulada’ del ‘ser viviente’, sino para estudiar esta intervención una y otra vez en la película, únicamente como el científico de laboratorio podría mirar una película una y otra vez sólo para analizar la ejecución de ‘la vida’”²⁴. La vida y la muerte son marcadas en la película por la repetición, una repetibilidad que las retrata de forma automática y eléctrica. La vida y la muerte de Topsy son disecadas en la película, atestiguadas como una mirada automática o una *autopsia* de la elefanta que permanece luego de su muerte en la forma de la película. El animal moribundo en la película de Edison es sobrevivido por la película; Topsy continúa viviendo y sobrevive como la película, que transfiere el *anima* del animal, su vida, hacia un archivo fantasmático, preservando el movimiento que abandona a la elefanta en la tecnología de la animación. *Electrocutando a un elefante* señala, tempranamente en la historia del cine, una extraña [*uncanny*] transferencia de vida del animal hacia la película, iluminando en el intercambio una metafísica espectral de la tecnología.

Figurando la Muerte Animal

Mientras los animales pueden ser vistos, en una moda especulativa para avivar la película y la tecnología, el aparato se estanca cuando los animales son usados como metáforas de la película y la tecnología. La frecuencia de las figuras animales desde la fotografía pre-cinemática de Etienne-Jules Marey y Eadweard Muybridge hasta las animaciones de Winsor McCay y Walt Disney sugiere una afinidad entre la animalidad y el cine que desafía, finalmente, la figurabilidad²⁵. La metáfora animal en la película resulta ser más a menudo

24. Cartwright, *op. cit.*, p. 18.

25. La película animada *Bambi* (*Bambi*, 1942) de Walt Disney, memorable en parte por su perturbadora visión de la matanza animal, en particular de la madre de Bambi en las manos de cazadores, representa una intersección de fábula y forma, alegoría y animalidad. (Vale la pena notar que la traumática matanza de la madre de Bambi toma lugar fuera de la pantalla. La cámara sigue la huída de Bambi, la muerte de su madre es registrada por el sonido de un disparo fuera de cámara. Ni siquiera son vistos en ningún momento los asesinos. Las economías de visualidad en el mundo animal son un aspecto absorbente en la película de Disney). Además de las lecturas alegóricas que la narrativa inspira, la forma animal en sí misma proveyó, para Disney y sus animadores, un conjunto de desafíos estéticos y metamórficos. Matt Cartmill describe la respuesta de Disney a sus animadores, que suplicaron el permiso para antropomorfizar la forma animal, es decir, que se les permita dar a los animales rasgos y gestos humanos. “No, respondieron Disney y los directores de la película; estaban prohibidas las posturas y los movimientos semejantes a los humanos. Los animadores apretaron sus dientes y comenzaron a imaginarse dentro del cuerpo de un ciervo, aprendiendo a expresar los sentimientos humanos con cambios en el apoyo del peso y

una animetáfora, un tropo que colapsa debajo de la sobrecarga de una semiótica eléctrica. Esto es, la figura del animal perturba la estructura retórica del lenguaje fílmico. En particular, los animales resisten la metaforización. La escena del matadero metafórico de Sergei Eisenstein en *La huelga* (*Stachka*, 1924) y la secuencia de cacería de *La regla del juego* (*La Règle du jeu*, 1939) de Jean Renoir, ofrecen dos ejemplos de la muerte animal que problematizan el valor figurativo de tales representaciones. La representación de Eisenstein de la lucha de clases entre las fuerzas del capital y del trabajo concluye con una masacre. Los trabajadores en huelga son atacados, perseguidos, y destruidos por soldados armados, como ganado en un matadero. Y luego el ganado aparece, lacerando la diégesis con figuras animales –reales y metafóricas²⁶. Mientras los soldados eliminan a los trabajadores, la audiencia de la película ve escenas de un matadero. La secuencia final de la película de Eisenstein concluye con un tropo: la matanza de los trabajadores en huelga es como la matanza de animales indefensos. Símil, metáfora, alegoría: el trabajador es como un animal, el asalto como un matadero, la historia del capital descubierta en una narrativa de las relaciones humano-animales.

La economía de trabajo, la brutalidad de las relaciones laborales a las cuales Eisenstein alude en su figura del matadero animal, es interrumpida por animales que toman el lugar de actores quienes serían, en la estimación de

los patrones de marcha, de la postura de la cabeza y del cuello y con rápidos movimientos de cola y de oreja” (*A View to a Death in the Morning: Hunting and Nature through History*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1993, p. 169). Cartmill narra, en un capítulo titulado “El síndrome de Bambi”, el devenir-animal de *Bambi*, desde una novela misantrópica de 1924 del autor vienés Siegmund Salzmann (luego, Felix Salten) hasta las varias versiones del guión de Disney, que se desarrollaron hacia una película virtualmente sin lenguaje. “El guión final contiene menos que mil palabras habladas, y todas las líneas del héroe juntan menos de doscientas de ellas. Casi los únicos efectos sonoros en *Bambi* son unos pocos disparos, chasquidos de conejo y canciones de pájaros. *Bambi* es esencialmente una película muda: un ballet rítmico y sin palabras realizado para un acompañamiento orquestal” (*Ibid.*, p. 174). La desaparición gradual de las palabras en la versión final de la película sugiere un movimiento hacia el animal y lejos de la fábula.

26. En un contraste revelador, Charlie Chaplin, cuyo entusiasmo por el socialismo fue tal vez más temperado que el de Eisenstein, rompe similarmente el tejido diegético con una metáfora animal en *Tiempos modernos* (*Modern Times*, 1936). La primera toma de la película –entre la cara del reloj que sirve de fondo para la apertura de los créditos y el epígrafe, y la toma de los trabajadores de la fábrica saliendo del subte a su camino al trabajo– consiste en un rebaño de ovejas blancas (una oveja negra en el medio, una metáfora *a priori* para el personaje de Chaplin que atranca la máquina) moviéndose del fondo al primer plano en una toma de ángulo alto. Lo que es peculiar de esta metáfora animal, tal vez, es el hecho de que ocurre antes de que la diégesis haya sido establecida. Ésta sirve como una toma transicional entre los créditos y la diégesis, un parergon que encuadra varios *animotes*: “como oveja” y “oveja negra” en particular. Para Chaplin, estos trabajadores, incluso cuando no están siendo matados, son como animales. La labor mecanizada hace animales de seres humanos. La metáfora de Chaplin sugiere que los trabajadores en *La huelga* de Eisenstein han sido siempre animales esperando el matadero, su animalidad inherente en su labor.

Eisenstein, incapaces de lograr el requerido grado de realismo. Él explica su decisión de moverse fuera de la diégesis al insertar el tropo animal en orden “a evitar la sobreactuación entre los extras de intercambio de trabajo ‘en el negocio de la muerte’”. Él quería “extirpar de una escena tan seria la falsedad que la pantalla no iba a tolerar pero que era inevitable incluso en la más brillante escena de muerte”²⁷. Eisenstein concluye su explicación agregando que él buscó “extraer el máximo efecto del horror sangriento”. La actuación excesiva, que destroza el realismo de la escena a través de un exceso de humanidad, es suplantada, en la lógica de Eisenstein, por el “horror sangriento” de la masacre animal. El hecho imprime la brutalidad de modo más convincente en el espectador. La matanza animal filmada produce a través de una animetáfora una realidad que no puede ser escenificada o actuada. Los animales de Eisenstein intervienen en los límites de la representación, justo en la muerte de los seres humanos. Aquellos trabajadores “en el negocio de la muerte” son diferentes de los animales en la tarea de morir en escena; la labor del trabajador-actor es mejor efectuada por los animales que –revirtiendo la dirección de sus roles como metáforas– se desempeñan en la película *como seres humanos*. Dentro de la diégesis de *La huelga* los trabajadores mueren como animales, fuera de ésta los animales performan la muerte como actores humanos. Eisenstein inserta el material documental de la matanza animal para señalar un punto retórico –que los trabajadores en la fábrica son tratados como ganado. Pero la verdad de la matanza animal suplanta la metáfora e impone desde afuera de la diégesis un gusto a muerte, a lo real. Los animales de Eisenstein son parergonales, nunca completamente adentro ni afuera de la diégesis pero “contra, al lado y además” de ella, rodeando *La huelga* con un marco animetáforico.

Las reglas y las economías de trabajo transpuestas al juego, del trabajo al tiempo libre, aún conducen, en *La regla del juego*, a un momento de muerte animal. La escena de cacería en la película de Renoir también emplea la muerte del animal, de animales, como una metáfora diferida que envuelve la narrativa hacia y a través de sí misma al afuera, rompiendo el tejido del espacio diegético con otra intervención del material documental. Durante la cacería, la película parece rasgar y encontrar, como los miembros de un club de caza, la exterioridad y brutalidad radical del mundo exterior. (La película de Renoir escenifica los juegos que distinguen las clases, las reglas que separan el adentro del afuera.) Los cambios en la película fotográfica y la iluminación señalan la intrusión de la realidad en la forma de un modo docu-

27. S. Eisenstein, “The Montage of Film Attractions” en: M. Glenn y R. Taylor (eds.), *S.M. Eisenstein, Selected Words, Volume I, Writings, 1922-34*, trad. M. Glenn y R. Taylor, London, BFI, 1988, p. 43 [trad. al español de J. G. Vázquez, *S. M. Eisenstein, Hacia una teoría del montaje. Volumen 1*, Barcelona, Paidós, 2001].

mental. Las tomas de matanzas animales, mayormente conejos y faisanes, parecen mostrar matanzas reales. Vivian Sobchack describe una toma particular de un conejo herido retorciéndose antes de perecer como un “momento documental” que produce “conocimiento extratextual”. “La referencialidad generalizada de la *fauna* en ese film es bruscamente transformada por el salto mortal del conejo al que le dispara un equipo de caza; el conocimiento extra-textual del espectador de repente postula la existencia del conejo más allá del marco de la ficción, en el espacio documental de un ‘otro lugar’ donde vivió el conejo su vida”²⁸. El conocimiento es extratextual porque entra en la película desde el afuera, exponiendo la diégesis de la brutalidad del afuera. (Una brutalidad del afuera que es replicada dentro de la diégesis, en la narrativa.) Siguiendo el razonamiento de Sobchack, la intrusión de otra sintaxis, de otro modo de cine, pero también de una exterioridad discernible, irrumpe el espacio ficcional de la película. Ésta subraya la erupción de la violencia en el juego, la cacería, que eventualmente tomará la vida del otro exterior, el aviador André Jurieu. Confundido por otro, Jurieu es disparado y matado como un animal, de acuerdo al cazador furtivo Marceau, que atestigua el asesinato. “Se revolcó como un animal cuando estás cazando”²⁹. La extratextualidad a la que Sobchack se refiere podría originarse en los déicticos anti-figurativos de la fotografía, que, según afirma Roland Barthes, señalan sin hablar. La extratextualidad señala la proximidad de otro lenguaje o de un lenguaje exterior que habla en el idioma de un *animote*, como homonimia. La afasia de la fotografía opera de acuerdo a un imperativo histórico –mira concediendo lenguaje, señalando siempre hacia el afuera.

“Morir como un conejo”, lo cual implica una muerte insignificante e inconsciente a la mano de una fuerza vastamente superior, parece, en *La regla del*

28. V. Sobchack, “Toward a Phenomenology of Nonfictional Film Experience” en: J. M. Gaines y M. Renov (eds.), *Collecting Visible Evidence*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1999, p. 246 [trad. al español de S. Pardo, “Hacia una fenomenología de la experiencia no-ficcional”, *Cine Documental*, Nro. 4, Buenos Aires, 2011. Disponible en: <http://revista.cinedocumental.com.ar/4/traducciones.html> (Fecha de consulta: 31/01/2015)].

29. Una estructura y secuencia de matanza virtualmente idénticas se desenvuelven en *La edad de oro* (*L'âge d'or*, 1930) de Luis Buñuel y Salvador Dalí, que abre con un breve documental sobre escorpiones. Este segmento termina con la muerte de una rata, que ha sido picada por un escorpión. El modo documental (la voz en off y la textura de la película) sitúa la escena por venir en un marco metafórico. Uno lee las instituciones de la cultura occidental en general (nación, gobierno, sociedad y familia) y la Iglesia Católica en particular como metáforas del veneno del escorpión. La muerte de la rata hace eco luego en otra escena, cuando un guardabosque, en un ataque de ira, dispara a un chico (descrito por Linda Williams como su hijo), una y otra vez por detrás, para acabar con él, mientras yace herido en el suelo. “El guardabosque toma su arma y dispara al chico, que se cae como un conejo” (L. Williams, *Figures of Desire: A Theory and Analysis of Surrealist Film*, Berkeley, University of California Press, 1981, p. 121).

juego, haber perdido su valor metafórico en la extratextualidad de la escena. La muerte del conejo, tal como Sobchack concluye, efectúa un devenir-animal en el sentido descrito por Deleuze y Guattari, que desnuda la expresión de su propósito metafórico. Como un tropo, el matadero de conejos de Renoir, como la escena del matadero de Eisenstein, perfora el lenguaje figurativo de la expresión “morir como un conejo” al animar la metáfora. Éste deviene, en *La regla del juego*, una metáfora viviente y animada, una animetáfora. Morir como un conejo deviene animetafórico, real, en las pulsiones biomecánicas del mundo de la película. Como Sobchack sugiere, morir como un conejo en la película de Renoir es experimentar y sufrir una consciencia excesiva de la muerte. Experimentar la muerte del conejo como una muerte imposible y extática.

Otro tipo de animal extratextual ha asediado a *Cabeza borradora* (*Eraserhead*, 1976) de David Lynch desde su lanzamiento. El infante prematuro y enfermo del protagonista Henry Spencer (John Nance), quien ha nacido prematuramente, desempeña un extraño [*uncanny*] movimiento que ha generado a través del tiempo una mitología en referencia a su origen. Sintético u orgánico, el infante, a quien Henry eventualmente asesina, ha sido mantenido en secreto, llevando a algunos a especular sobre si Lynch habría utilizado un feto animal en la realización de la película. Interrogado repetidamente sobre el infante, Lynch se ha negado a revelar cualquier información sobre ello. En una entrevista de 1978, Lynch evade una serie de inquisiciones sobre el bebé.

P: ¿Hiciste tú esa cosa?

R: Que yo... Yo no... Yo... Stephen, yo no quiero, eh... hablar de eso.

P: ¿Puedes decirme si es una... escultura? Está tan bien hecha. Alguien con quien yo la vi pensó que podría ser un feto de ternero.

R: Eso es lo que muchas personas piensan que es.

P: Yo pensé que fue fabricado, pero no pude entender cómo lo hiciste moverse. ¿Funcionaba a batería?

R: Realmente yo no...

P: ¿Incluso si no lo imprimo? Quiero saber.

R: Stephen, vamos...

P: Distes crédito a un doctor en la película, ¿está relacionado?

R: Bueno, estaba buscando de diferentes formas, tú sabes, en el principio...

P: ¿Y?

R: (silencio)

P: ¿Y?

R: Si lo digo, me voy a sentir realmente mal.

P: ¿Es porque estarías dando un secreto técnico, o porque serías arrestado?

R: Tú sabes, no hay fotos promocionales del bebé porque la gente, como, eh... tú sabes, es como, lindo descubrir a lo largo de la película y no saber, como... mucho sobre eso.

P: Dices que todos los sonidos son orgánicos. ¿Usas el sonido de un bebé real llorando?

R: No.

P: ¿Entonces qué es? ¿O no me vas a decir eso tampoco?

R: Lo siento, Stephen. Maldita sea, tú sabes, no estoy tratando de, tú sabes... Son sólo cosas de bebé que yo, eh...³⁰.

Lo que Lynch parece proteger es la exterioridad de la película (detalles de su producción), el *maldito* afuera invocado por el enigma del bebé. Como una práctica lingüística, la entrevista en sí misma determina un parergon, un trabajo afuera del trabajo, un trabajado exterior o trabajo del afuera que toma lugar entre los trabajos. La ambigüedad que rodea al bebé de Lynch y la negación del cineasta a discutirlo ha continuado persiguiendo a Lynch. Casi veinte años después, Lynch dio esta respuesta a la pregunta de Chris Rodley, “¿Qué pasa con el bebé? ¿Cómo fue hecho?”: “No quiero hablar de eso”³¹.

La extratextualidad evocada por el bebé, la urgencia con la que los entrevistadores continúan presionando a Lynch sobre el tema, convoca desde el afuera una pregunta parergonal: ¿fue un animal herido, o siquiera utilizado en la realización de *Cabeza borradora*? La preocupación no es primariamente ética. La necesidad de saber si el bebé es sintético o animal viene del afuera de la película, a veces del deseo aparentemente personal del entrevistador³². Esta necesidad externa que presiona sobre la película suspende cualquier cierre, una característica que Lynch ha aparentemente entendido y utilizado para sostener la viabilidad de *Cabeza borrada*. El género de la película y por lo tanto sus obligaciones parecen depender de la naturaleza del

30. Entrevista con Stephen Saban, *Soho News*, 28 de septiembre de 1978. 33. Citado en: J. Hoberman y J. Rosenbaum, *Midnight Movies*, New York, Harper and Row, 1983, pp. 243-244.

31. Chris Rodley (ed.), *Lynch on Lynch*, London, Faber and Faber, 1977, p. 77 [trad. al español de J. M. Berástegui Rubio y J. Lago Bornstein, *David Lynch por David Lynch*, Barcelona, 1998]. Lynch, quien siguió *Cabeza Borradora* con *El hombre elefante* (*The Elephant Man*, 1980), que muestra la famosa línea “Yo no soy un animal, soy un ser humano! Soy un hombre”, insiste en negarse a hablar sobre el bebé de *Cabeza Borradora*. Rodley: “Sólo para regresar al bebé por un momento. ¿Es el punto no hablar de eso, o qué?” Lynch: “Sólo no *hacer nada*”. Rodley: “Pensé que lo habías fabricado. Que era tu creación” Lynch: “Yo nunca he dicho eso, y nunca lo haré. Podría haber sido fabricado por alguien más. Podría haber sido encontrado” (*Ibid.*, pp. 77 y 78). Lynch discute con Rodley, como ya lo ha hecho previamente en otro lugar, su disección de un gato durante la realización de *Cabeza Borradora*. “Examiné sus partes, las membranas, el pelo, la piel, y hay tantas texturas que pueden ser asquerosas por una lado, pero cuando las aíslas y las consideras más abstractamente, son totalmente hermosas” (*Idem*).

32. Como la entrevista ilustra, el entrevistador quiere saber, incluso si la respuesta de Lynch se conserva fuera del registro y por tanto sin imprimir. Su deseo de saber es personal, en este caso, extratextual.

bebé. Un bebé orgánico hubiera introducido en la película un tipo de extratextualidad, enmarcándola en parte como documental. Si el bebé es sintético, entonces el aviso de que ningún animal fue herido removería cualquier sospecha. La condición del bebé como viviente u objeto parece esencial para entender la película, reduciendo el rol metafórico del animal o la escultura en el rol del bebé. En contraste con el uso del material documental de animales en *La huelga* y *La regla del juego*, la fuerza de realidad que irrumpe la metaforicidad diegética y narrativa, el bebé imaginario en *Cabeza borradora* problematiza la operación del efecto fílmico: la naturaleza pro-fílmica del bebé de *Cabeza borradora*, la posibilidad de su animalidad, interrumpe la operación dramática de la película. El lugar de la metáfora, el bebé que encarna para Henry su abyección, plantea preguntas acerca de la humanidad del ser humano y produce ansiedad en los espectadores. Ya sea que el bebé fuera animal o no, efectúa una ruptura en el cuerpo de la película y opera en la narrativa como una animetáfora. El bebé sirve en la película de Lynch como un parergon ejemplar, una animetáfora que ya no separa el afuera del adentro, lo tecnológico de lo orgánico, el ser humano del animal. El mundo de Lynch –en cada una de sus películas– es contaminado por el afuera, por una exterioridad que es parasitaria, invasiva y radicalmente desmetaforizada³³. Al retener los créditos del bebé (aunque Lynch sí reconoce un doctor en sus créditos, Marvin Goodwin, M.D.), Lynch suspende el regreso de la película al lenguaje, sosteniendo el éxtasis de la experiencia, la animalidad a la que expone a sus espectadores la película.

Fábula

En oposición a los momentos documentales de la muerte animal en películas narrativas, otro tipo de película animal utiliza figuras animales alegóricamente a través de todo su trabajo. En la tradición de *Rebelión en la granja* (1945) de George Orwell (versión en película animada por John Halas: *Animal Farm*, 1955), y de incontables películas de Disney que muestran animales en roles parabólicos, *La sangre de las bestias* (*Le sang des bêtes*, 1949) de George Franju emplea figuras animales para expresar al menos una narrativa desplazada. Como *Rebelión en la granja* o *Bambi*, por ejemplo, *La sangre de las bestias* sugiere un subtexto pedagógico, expresado a través de y

33. Desde la desfiguración de John Merrick (John Hurt) en *El hombre elefante* hasta los violentos arrebatos de Bob (Frank Silva) en *Twin Peaks* (1989, 1992) y los protagonistas transubstanciados de *Carretera Perdida* (*Lost Highway*, 1997), los personajes de Lynch parecen ser materializaciones de fenómenos psíquicos, concretos incluso en su abstracción. Persistentemente anti-metafóricos, podría sostenerse.

sobre el cuerpo animal. El comentario escrito por el productor naturalista y pionero de películas de la vida salvaje Jean Painlevé, sitúa la película como una alegoría expandida que alude a la complicidad francesa con el genocidio nazi. *La sangre de las bestias* difiere de otras fábulas animales en la siniestra realidad que muestra. Franju se rehúsa a dejar que los elementos alegóricos se apoderen del contenido superficial de su película, que retrata en una forma documental los sistemas y rituales para matar animales en dos mataderos parisinos. La película nunca se establece confortablemente en una forma u otra, documental desinteresado o alegoría cargada³⁴.

Luego de que un prólogo muestre el empobrecimiento y la ruina de París de posguerra, la película se desplaza hacia el matadero de Vanves. Como señala el narrador, a pesar de la estatua prominente de un toro orgulloso en exhibición, el Matadero Municipal “se especializa en la masacre de los caballos”. Tras una breve introducción de las herramientas de trabajo, un caballo es traído para ser sacrificado. Encuadrado en una toma larga al nivel del ojo, el caballo está preparado para morir. Un acercamiento desde un ángulo bajo precede a un golpe veloz de un aparato con pinches en su cabeza, que hace palmar al animal en el piso del matadero. La velocidad del colapso del caballo recuerda a la electrocución de la elefanta de Edison. (En contraste con la película de Edison, sin embargo, que retrata a la elefanta Topsy como una criminal, *La sangre de las bestias* muestra a los trabajadores del matadero como asesinos indiferentes.) Desde un ángulo alto, los labios del caballo son cortados y luego su garganta abierta para drenar su sangre. Luego de la espantosa matanza, en la que el espectador se desplaza entre una perspectiva alta y baja, el caballo es desmembrado y clasificado en partes que eventualmente serán absorbidas, señala el narrador, en una colección de productos comerciales³⁵. En el próximo matadero, vacas y ovejas son sistemáticamente matadas y desmembradas por trabajadores que silban y cantan, algunos de los cuales han sido desfigurados por sus actividades. Sobre el aparente desinterés de los carniceros (una de las características de la película), Franju y Painlevé citan un pasaje de Baudelaire, “Te golpearé sin cólera / y sin odio, como un carnicero-

34. Para una búsqueda de un análisis de Franju y el horror, ver A. Lowenstein, “Films Without a Face: Shock Horror in the Cinema of Georges Franju”, *Cinema Journal*, vol. 37, n° 4, 1998, pp. 37-58. Lowenstein llama al cine de Franju “*shock horror*”: “el empleo de shock gráfico y visceral para acceder al substrato histórico de la experiencia traumática” (*Idem*).

35. El encuadre y la angulación de las escenas animales en general, y las muertes en particular, demandan un estudio por separado. Los usos de tomas largas y acercamientos, ángulos altos y bajos, y el movimiento de cámara entre otros aspectos de *mise-en-scène* [puesta en escena], así como la frecuencia con la que aquellas tomas son entrecortadas, establecen una relación específica entre el espectador y el espectáculo. Una investigación más sistemática de esos elementos podría ser reveladora.

ro,”³⁶. Desde el desapego patológico hacia las patologías de la pasión, las matanzas de animales filmadas –reales y escenificadas– inician economías éticas y afectivas específicas para la función parergonal de las animetáforas.

Equinidad [Horseness]

La apertura a la animalidad de Alfred Hitchcock es usualmente discutida en el sadismo y la sexualidad de *Los pájaros* (*The Birds*, 1963), pero su película posterior, *Marnie* (*Marnie*, 1964), quizás ejemplifica mejor las complejas economías de animalidad, muerte y lenguaje en la obra de Hitchcock. La patológica historia de amor entre Mark Rutland (Sean Connery) y Marnie Edgar (Tippi Hedren) está cargada de figuras y metáforas animales. El yaguarundí domesticado de Mark y el caballo de Marnie, Forio, son dos figuras animales significativas, una muerta, la otra destinada a morir³⁷. Mark, a quien François Truffaut describe como “semejante a un animal”, se dedica a la zoología y particularmente a los animales depredadores (“las hembras [*lady animals*] figuran en gran parte como depredadoras”, dice Mark); mientras Marnie, tanto depredadora como presa, ve a los hombres como “cerdos sucios” y caracteriza el sexo con hombres como “desagradable, animal”³⁸.

La pregunta por la animalidad es forjada por Marnie en un nivel existencial y sitúa para ella el rango de sus identificaciones, sexualidades, lenguajes y discursos, especialmente en lo que respecta a la afasia que periódicamente la invade. Marnie postula una filosofía negativa del animal en dirección opuesta a la humanidad, articulando un tipo de inversión o nihilismo animal. Cuando se le pregunta en qué cree, Marnie responde “En nada”, y luego agrega “O en caballos, tal vez. Al menos ellos son hermosos y por nada de este mundo parecidos a la gente”. De la nada Marnie encuentra algo, un caballo, que define, para ella, una sensibilidad estética en lo más alejado a la humanidad. La misantropía nietzscheana de Marnie y su apego a los caballos terminan funcionando en la película como una pasión. La erotizada relación de Marnie hacia Forio, sus cabalgadas liberadoras (contrapuestas a las estilizadas y artificiales proyecciones de la pantalla trasera [*rear-screen projections*]) y su

36. C. Baudelaire, “L'Héautontimorouménos” en: *Fleurs du Mal*: “Je te frapperai sans colère / Et sans haine, comme un boucher,” [trad. al español de P. Provencio, “El heautontimorúmenos” en: *Las Flores del Mal*, Madrid, EDAF, 2009, p. 160].

37. Jean-Claude Lebensztejn ha sugerido que el término griego *phorios*, forma resultante o producto de un robo, puede ser incrustado en el nombre de Forio. Nombrar la compulsión de Marnie como un animal parece una lectura apta de la película.

38. F. Truffaut, con la colaboración de H. G. Scott, *Hitchcock*, New York, Simon and Schuster, 1984, p. 301 [trad. al español de R. G. Redondón, *El cine según Hitchcock*, Madrid, Alianza, 1974, p. 260].

matanza final del caballo, señalan la difícil relación de Marnie con la animalidad, que es impedida por una parte por la problemática del lenguaje, pero facilitada por otra parte por su trauma, que la hace semejante a un caballo, sin discurso. Forio sirve como una extensión material del ser de Marnie, del cuerpo de Marnie, cubriéndola como a una superficie protésica. Tal como declara el padre de Mark, “La mejor cosa en el mundo para el interior de un hombre o una mujer es el exterior de un caballo”. Del “nada en este mundo” a “la mejor cosa en el mundo”, los caballos son aquí parergonales: ellos suplementan el interior; la dimensión psíquica de los seres humanos, con sus superficies corporales y exteriores. Forio es tanto el portal de Marnie al afuera, como la exterioridad en sí misma. La convergencia afectivo-táctil de la interioridad y la exterioridad entre hombre y mujer y caballo reemplaza las propiedades suturadoras del lenguaje. La ausencia de lenguaje entre seres animales y humanos está en sí misma suspendida por la ausencia de lenguaje como tal en el trauma de Marnie.

A lo largo de la película que lleva su nombre, Marnie es afectada por un disturbio periódico en el lenguaje, signado por un trastorno del habla. Su discurso regularmente controlado y amable es interrumpido durante momentos afectivamente intensos (durante tormentas eléctricas, cuando ve el color rojo y cuando tiene un contacto físico íntimo con Forio), cuando su voz asume un tono infantil y tiene una regresión a su dialecto sureño. La vacilación de la voz de Marnie determina no sólo los estados cambiantes de su sistema nervioso, sino también sus historias y estadios de animalidad, de devenir-animal. Durante una conversación con su madre, desde el teléfono de la librería de su esposo, Marnie busca explicar su reciente ausencia, la ausencia de cartas y llamados telefónicos. “Tuve una gripe muy fuerte”, afirma Marnie, “y no me sentí como para escribir”. Su madre pregunta, presumiblemente, por qué Marnie no había llamado. “No pude, tuve también laringitis”. Después del comentario de su madre del otro lado de la línea, Marnie responde. “Sí, todavía estoy un poco ronca [*a little hoarse*]”. Este homónimo de caballos [*horses*], juego de palabras y *animote*, establece el punto lingüístico de contacto entre el trauma y el síntoma, seres animales y humanos, “el interior de un hombre o una mujer” y “el exterior de un caballo”. Marnie es todavía un caballito [*a little horse*], su equinidad [*horseness*] aparente para otros. (Con respecto a la afeción del padre de Mark por Marnie, Mark dice, “Papá se guía por el aroma; si hueles parecido a un caballo estás dentro”.) En la medida en que ella no puede hablar (para llamar a su madre), la ronquera [*hoarseness*] de Marnie es como una equinidad [*horseness*]. El homónimo, en el que el mundo del trauma de Marnie es nombrado, determina una animetáfora: la ronquera [*hoarseness*] de Marnie es como una equinidad [*horseness*], pero de hecho no es nada parecida a ella —ella es un caballo, un caballito [*a little horse*].

El uso de Marnie de la palabra “animal” está en sí misma marcada por la ambivalencia y la multiplicidad. Ella utiliza el término despectivamente –comúnmente en relación a la sexualidad de los hombres– pero también como un lugar de su identificación. Para Marnie, el animal representa estados de libertad y captura, “No puedo tolerar ser manejada”. Ella describe el matrimonio, que relaciona con la esclavitud, como “degradante, animal”. Mark reconoce esta dualidad del animal en Marnie cuando pregunta retóricamente: “He atrapado algo salvaje, ¿no?”. El salvajismo de Marnie, a su vez, desencadena en él “una saludable lujuria animal”. En el léxico de Marnie, el animal porta dos significados, una polisemia que inscribe en todo animal un *animaux* [animales], una multiplicidad homónima intrínseca. Nada y algo.

La crisis en el lenguaje y la animalidad que motiva la película de Hitchcock alcanza su clímax cuando Marnie pone a dormir con un solo tiro de su pistola al lastimado y amado Forio. La escena muestra la mano de Marnie en el primer plano y el caballo retorciéndose en el fondo, fuera de foco. La explosión de Marnie dispara un paroxismo final mientras el caballo expira. En contraste con el desapasionado asesinato del caballo en la película de Franju, el asesinato piadoso de Marnie desborda de afecto. Su identificación con Forio le permite utilizar la ocasión para interrumpir la vida diaria, que le ha causado tanta ansiedad³⁹. (En oposición a la resistente banalidad del matadero equino en *La sangre de las bestias*, el asesinato de Marnie provee una transición entre profundos estados afectivos.) Deslizándose en una calma hipnótica, Marnie afirma resolutivamente, “Ya

39. La captura de los mustangos en *Los inadaptados* (*The Misfits*, 1961) de John Huston, ofrece otra perspectiva de los intercambios libidinales entre seres humanos y caballos. En esta escena hacia el final de la película, la secuencia de amarre, derribe y atadura de los caballos es mostrada en tomas largas, exponiendo la violencia profílmica del *mise-en-scène* [puesta en escena]. La identificación entre la gente “inadaptada” y los caballos ha sido hecha tempranamente y la mujer solitaria, Rosalind (Marilyn Monroe), ya afligida por una exacerbada sensibilidad ante el dolor, comienza a abandonar la escena de la confrontación entre los inadaptados humanos y equinos. Incapaz de presenciar la lucha entre los tres hombres y seis caballos, Rosalind grita acusadoramente, “¡Carniceros! ¡Asesinos! ¡Homicidas!”, agregando “¿Por qué no se matan ustedes mismos y son felices?”, y “Ustedes son tres dulces hombres muertos”. La emotiva confusión de Rosalind entre matar caballos y a uno mismo –entre matar, ser matado, y estar muerto– conduce a una revelación entre los tres hombres, especialmente a Gay (Clark Gable), quien parece reconocer la intercambiabilidad entre él mismo y el caballo salvaje. Al final, los caballos son perdonados y liberados en el momento en que Gay reconoce su propia equinidad, viéndose él mismo reflejado en la disminución de la población de mustangos salvajes. Rosalind nunca ha distinguido, parece, entre sufrimiento humano y animal, lo que ha causado en ella una condición muy similar a la histeria. Como Marnie, Rosalind se para fuera de las economías metafóricas que regulan las figuras masculinas y los animales. Rosalind colapsa la metáfora, reemplazándola con corporalidad, o incorporación del animal, un devenir-animal que escapa a la sexualidad confinada de su mundo. Al prevenir la muerte de los caballos, sin embargo, Rosalind finalmente renuncia a su propia exterioridad.

está, ya pasó [*There, there now*]). La declaración, que sirve como una llave a su trauma, también señala la emergencia de una complejidad específica en la pregunta de la animalidad y el lenguaje, que hace eco más tarde en la película. Esta también inicia una cadena de significantes que incluso desestabiliza la división humano-animal. Marnie es ella misma un animal, un depredador y una “hembra”, parte de la “clase criminal” de los animales, un animal salvaje que se rehúsa a ser tomado por Mark, el zoologista amateur⁴⁰. Pero ella también es un caballo [*horse*], a veces ronca [*hoarse*], un caballito [*a little horse*], ciertamente un caballo herido. Ella es también una niñita que mató al atacante de su madre y que regresa del sitio de su memoria recobrada con la misma expresión, “Ya está, ya pasó”. Pero la madre de Marnie también está herida en la pierna por un “accidente”, como Forio; y Marnie podría haber matado, en la economía del simbolismo psicoanalítico, a la madre opresiva en la figura de su caballo⁴¹. O podría haberse matado ella misma en Forio, un suicidio desplazado más efectivo que el fallido que ella monta antes, en su luna de miel⁴².

Homicidio y zoocidio convergen en el acto discursivo de Marnie, “Ya está, ya pasó”. La segunda vez que Marnie pronuncia esta frase, hacia el final de la película y después de que ella haya recuperado la memoria perdida de su violento estallido, la frase funciona como un acto discursivo perverso: parece representar el regreso de Marnie al aquí y ahora [*here and now*], pero establece en su lugar el allí y ahora [*there and now*]. La presunta sincronía del presente al que Marnie regresa es quebrada por el allí-ahora, que no sólo pone a descansar (al caballo y a su pasado) sino que también molesta, llevando a Marnie más allá, allí. También está marcado por un tartamudeo, la repetición del “Ya está”, que rompe la unidad performativa de la declaración⁴³.

40. Marnie asume que la zoología es el estudio de los zoológicos, desencadenando otro *animote* homónimo que fusiona a los animales con sus marcos sintéticos y humanos; a la animalidad con la cautividad; y al estudio de los animales con el estudio de los parques zoológicos. La confusión de Marnie es eficaz, no sólo como un indicador de su deficiencia educativa, como algunos críticos han remarcado, sino también como un recordatorio de que el signo del animal –*el zoológico*– ha llegado a representar el ambiente humano al cual los animales han sido desplazados.

41. En su conversación con Truffaut, Hitchcock describe el primer proyecto de adaptación de *Marnie*, que incluyó la muerte de la madre de Marnie y una tentativa de consumación sexual entre Marnie y Mark, en la casa de su difunta madre. La convergencia de la liberación sexual de Marnie y la muerte de su madre es enmarcada, en el primer proyecto de adaptación, por el arresto de Marnie. “En aquel tratamiento ella iba a ver a su madre y se encontraba con la casa llena de vecinos: su madre acababa de morir. Luego, venía la gran escena de amor interrumpida por la llegada de los policías que detenían a Marnie”. (Truffaut, *op. cit.*, p. 306 [p. 263]). Uno sólo puede especular si Marnie habría concluido esa secuencia de eventos con su frase, “Ya está, ya pasó”.

42. El sintagma “luna de miel” [*honeymoon*] es un anagrama virtual de “homónimo” [*homonym*].

Fuera de la animalidad

La disyunción del aquí y ahora sostiene en gran medida *Nuestro viaje a África* (*Our trip to Africa*, 1961-66) de Peter Kubelka, que documenta un safari austríaco a Kenia e incluye numerosos asesinatos de animales por profesionales en vacaciones. En varios momentos durante la película, los cazadores enumeran sus cazas, un hipopótamo, una cebra, una jirafa, un león... en su mayoría baleados a muerte. Entre las características persistentes de la película de Kubelka está la interrupción de la sincronización entre sonido e imagen. Los sonidos esperados (tiros, exclamaciones, voces humanas y animales) pierden su pista y en su lugar se adhieren imágenes que desplazan a la película siempre fuera de los órdenes naturales que parece representar. La película es notable, de acuerdo a Kubelka, precisamente por su habilidad de separar los sonidos de sus fuentes, de irrumpir la sincronización de sonidos e imágenes. Funciona contra las propiedades de la naturaleza. Kubelka explica su utilización del fotograma, las expansiones de la pantalla, la temporización que se abre entre los fotogramas, y sus economías de imagen y sonido.

Mi economía es un solo fotograma y cada parte de la pantalla. Entonces siento que cada fotograma que es proyectado demasiado hace todo el asunto menos articulado. Entonces siempre trabajo en fotogramas. Incluso la película africana, que no parece ser así, porque es muy natural, está trabajada fotograma por fotograma. Tengo veinticuatro posibilidades de comunicación por segundo, y no quiero gastar ni una. Esta es la economía. Y lo mismo con respecto al sonido. Porque uno de los mayores campos donde el cine trabaja es cuando sonido e imagen se encuentran. Entonces, el encuentro de cada fotograma con el sonido es muy importante. Eso significa que debes tener la misma economía con el sonido que con la imagen⁴⁴.

Cada fotograma es capaz de generar y sostener su propio significado, la colisión o “débil sucesión” de fotogramas y sonidos produce significados que alejan la experiencia de la película de un retrato orgánico del mundo hacia,

43. Christian Metz contrasta la temporalidad del cine con la de la fotografía. Revisando la definición del tiempo fotográfico ofrecida por Barthes, Metz insiste en que “el espectador del cine es absorbido, no por un ‘ha estado ahí’ [*has been there*], sino por un sentido del ‘ahí está’ [*There it is*]” (C., Metz, *Film Language: A Semiotics of the Cinema*, trad. M. Taylor, New York, Oxford University Press, 1974, p. 6). Más aún, mientras que la fotografía representa la “huella de un espectáculo pasado”, el espectador del cine “siempre ve el movimiento como presente” (*Ibid.*, p. 8). La noción de Metz de temporalidad cinematográfica puede ser descripta como “Allí, ahora” [*there, now*].

44. J. Mekas, “Interview with Peter Kubelka” en: P. A. Sitney (ed.), *Film Culture Reader*, New York, Praeger, 1970, pp. 287 y 288.

más bien, uno extático. “Quiero salir, quiero otras leyes, quiero éxtasis... Con esta película estuve detrás del éxtasis cinematográfico”⁴⁵.

Kubelka se acerca hacia el afuera de la película, su dimensión extática, desgarrando el sonido de su sincronidad natural y reemplazándola en otro lugar. Para Kubelka, el gesto ocurre a través de los movimientos de la metáfora, del traer a través, o del injertar⁴⁶. Esto también sucede, en *África*, a través de las repetidas escenas de muerte animal, una especie de éxtasis animal. La muerte animal y la artificialidad de las metáforas establecen el parergon de Kubelka en *África*. Kubelka se resiste a dar muertes animales en su totalidad al negar la síntesis de sonido e imagen, prefiriendo en su lugar un tipo de desplazamiento métrico o aplazamiento de cada muerte que resulta, para usar otro homónimo de Derrida, en *différance* [diferancia*]. Separando el llanto de la escena de la muerte, el disparo de la causalidad, Kubelka conduce la película hacia fuera, posponiendo las muertes animales indefinidamente. Kubelka describe la sincronidad del mundo natural y el realce de su exterioridad en la película. “¿Y cómo el león existe? Existe por eventos sincronizados. Cuando él ataca, gruñe... cada paso que toma hace un sonido. Sonido e imagen sincronizan eventos siempre conectados en la naturaleza, y esos grupos de sonido e imagen inventan el mundo exterior”⁴⁷. La interioridad del mundo de la película provee para Kubelka la posibilidad extática de evadir las leyes naturales (sincronidad) a través de un único fotograma, a través de la velocidad. “No soy dependiente del curso natural de los eventos en el cine”. Para Kubelka, el cine determina un éxtasis del interior.

Las escenas de muerte animal en *Nuestro viaje a África* determinan momentos parergonales precisamente cuando el desgarramiento de sonido e imagen expone la dimensión interior de la película a una exterioridad radical. De tantos momentos parergonales en *África*, Jonas Mekas comenta uno: “O el ojo, cuando el moribundo león levanta su ojo y mira directamente a la cámara acusadora e indulgentemente y luego muere. Si hay un gran momento en el cine,

45. P. Kubelka, “The Theory of Metrical Film” en: P. A. Sitney (ed.), *The Avant-Garde Film: A Reader of Theory and Criticism*, New York, Anthology Film Archives, 1978, p. 158.

46. Kubelka ha sido firme en sus teorías sobre el cine métrico, la metáfora y el injerto. Ver la entrevista de J.-C. Lebensztein con Kubelka de 1998, “Entretien avec Peter Kubelka”, *Les Cahiers du Mnam*, vol. 65, Automne, 1998, pp. 95-112. “On prend une chose et on y met une autre puis on recommence et on voit—et ça c’est la métaphore. Je prends le terme métaphore dans un sens très vaste, porter ailleurs, et la synthèse” (*Ibid.*, p. 97) [Tomamos una cosa y ponemos otra, luego repetimos y vemos —y eso es la metáfora. Tomo el término metáfora en un sentido muy vasto, transportar a otra parte y sintetizar].

* Traducción tentativa al español propuesta por C. González Marín en: J. Derrida, *Márgenes de la filosofía*, Madrid, Cátedra, 1994 [N. de los T.].

47. Kubelka, “The Theory of Metrical Film”, ed. cit., p. 157.

éste es uno”⁴⁸. La mirada del moribundo animal trae al espectador a través del umbral de la película, del contacto animetafórico. Las muertes animales de Kubelka, que reproducen cintas de música, risas, voces y sonidos ambientales, forjan un ligero cambio del hecho que en última instancia empuja al espectador hacia el exterior, hacia un mayor reconocimiento de su brutalidad.

En su documental experimental *Sin sol* (*Sans soleil*, 1982), Chris Marker incorpora una escena de “metraje encontrado” del asesinato de una jirafa, enmarcada por o insertada dentro de un servicio fúnebre para animales en Japón. La acción es introducida en una serie de cortes paralelos que produce, como una secuencia persecutoria de Griffith, una relación entre dos escenas separadas por tiempo y espacio. En Japón, los niños asisten al funeral y dejan crisantemos blancos sobre el ataúd. La banalidad de la ceremonia es interrumpida por la aparición de una llama (un cartel adornado en el animal deja leer “llama camello americano”), mientras el narrador explica cómo las perspectivas japonesas de la muerte difieren de las de occidente. “La partición que separa la vida de la muerte no aparece tan fina para nosotros [los japoneses] como lo es para occidente”. El espectador aprende que este funeral es para los animales de zoológico que murieron durante el año. Mientras la cámara registra el movimiento de los niños en el ataúd de derecha a izquierda ida y vuelta, Marker hace un corte de una toma larga de una jirafa en la naturaleza que se mueve a través del encuadre de derecha a izquierda. La combinación del movimiento crea un ritmo entre el ida y vuelta de los niños y de las jirafas, conectando las tomas contra el cambio en grano y color que sugiere no sólo una dislocación espacial, sino también temporal.

La primera aparición de la jirafa dura poco, no más que dos o tres segundos. La escena regresa al funeral, mientras el narrador nota que los niños tienen curiosidad sobre la muerte, “como si estuvieran tratando, para entender la muerte del animal, de observar a través de la partición”. Una rápida toma muestra una imagen de televisión de un asesino apuntando un arma hacia el extremo inferior derecho del encuadre, acompañado por el sonido de un disparo que hace eco electrónicamente. El disparo es inmediatamente seguido de un corte a la jirafa, mirando hacia la izquierda, que recibe la bala y tropieza al suelo. En la banda sonora, Marker introduce lo que parece ser una música “Nó” alterada electrónicamente.

La jirafa se levanta y comienza a correr de derecha a izquierda. Un segundo tiro, también acompañado por un efecto de sonido electrónico, explota y la jirafa comienza a sangrar por dos sitios en la base de su cuello. La segunda bala ha perforado su cuello y abrió una herida tanto de entrada como de salida. La jirafa tambalea, pierde su balance, y cae al suelo. Su horrorífica

48. Mekas, “Interview with Peter Kubelka”, ed. cit., p. 287.

coreografía es alzada por la música, que retrata la escena teatral, como la escena de muerte familiar en tantas películas del período japonés o samurai. La breve alusión es hecha en una toma de televisión que inicia el asesinato.

La siguiente toma, que evoca el salteo en *Electrocutando a un elefante*, mueve la cámara más cerca de la cabeza de la jirafa y se focaliza en su ojo, que parece mirarla. (Esta mirada también evoca las numerosas miradas animales en *La sangre de las bestias* y la mirada vacía del león asesinado de Kubelka.) La cámara se aleja lentamente revelando el moribundo cuerpo del animal retorciéndose. En otro eco de la película de Edison, un esbelto objeto rectangular ingresa al encuadre desde la izquierda. La cámara se ajusta levemente para revelar la figura de un hombre, supuestamente el cazador, que apunta su rifle a la cabeza de la jirafa y le dispara a quemarropa. El disparo desencadena una nube de polvo y humo. La escena se vuelve azul, como el tono de una pantalla de televisión y transforma, por un instante, a todo el evento en un programa de TV.

Marker hace de nuevo un corte, regresando brevemente al funeral japonés para animales del zoológico. La toma comienza como un acercamiento a un par de guantes y retrocede en un breve pero rápido alejamiento. La toma, que retrata las manos de un miembro del staff del funeral, dura sólo segundos, imitando el breve corte de la jirafa al comienzo de la secuencia. La escena termina con un regreso a la selva. La cámara sigue a un buitre mientras desciende desde el cielo y vuela a través del encuadre de izquierda a derecha. Aterrizza cerca de la cabeza caída de la jirafa. Otro buitre ya ha comenzado a picotear a la jirafa, que parece haber sido asesinada sin propósito y su cadáver dejado a la intemperie. Una toma final acerca la cámara a la escena y muestra a los buitres devorando el ojo de la jirafa. La escena concluye con un buitre investigando profundamente en la ahora vacía cavidad del ojo, el origen extinto de la mirada animal.

En esta escena de *Sin sol*, la partición de Marker funciona no sólo como la división entre las diferentes perspectivas de la vida y la muerte, el animal y el ser humano, este y oeste, sino también entre la retórica de la zoografía y la etnografía. Como los niños que “observan a través de la partición”, la mirada de Marker desdibuja las líneas que separan la humanidad de los animales: los niños lloran a los animales como si fueran personas, un cazador mata a una jirafa como a un *hombre* condenado, como si esta fuera culpable. El intercambio de características humanas y animales toma lugar a través del umbral de la partición imaginaria. La muerte del animal que interrumpe el funeral animal japonés funciona menos como una metáfora (su propósito en *La huelga* y *La regla del juego*) que como una figura parasitaria que excede el cuerpo de la película. La muerte de la jirafa se mueve rápidamente de una aparente metonimia a una animetáfora, a un tropo que destruye el tropo, así como la retórica de la escena, absorbiendo el asesinato de la jirafa en la escena del funeral como una dimensión integral propia. Sirve como un trauma, una

memoria perdida que parece erupcionar desde el pasado del animal. Como si la película recordase en lugar del animal que ya no puede recordar, recuerda para el animal, recuerda el animal. Al hacerlo, la película sobrevive a la jirafa (incluso como si la conmemorase) y asume las propiedades de un animal recordador, un organismo distinguido por la capacidad de recordar.

Cambiando el foco de la narrativa primaria a su suplemento, la dinámica de Marker entre la escena narrada (el funeral animal) y la figura del cazador (el asesinato de la jirafa) derrumba la partición, desmembrando en última instancia la lógica misma de la narrativa. La escena que comienza con el funeral se desliza en el “metraje encontrado”, que parece emerger de registros fantasmáticos de memoria o trauma; Marker envuelve la exterioridad del “metraje encontrado” en el cuerpo de la película hasta que las características externas e internas no son más distinguibles. Marker entonces revierte la estructura, por lo que la muerte de la jirafa adquiere prioridad y el funeral una ocurrencia tardía o *flashforward*. La jirafa animetáforica, que parecía emerger del pasado y del afuera, entra en la narrativa, toma su lugar en la cronología de eventos (la muerte seguida por el funeral), como si perteneciera allí. La jirafa perdura en la película como un retornante [*revenant*]. Ni afuera ni adentro, ni anterior ni posterior, la moribunda jirafa de Marker produce una temporalidad de la supervivencia: la temporalidad crónica de la narrativa es sobrevivida por la simultaneidad de la escena. La perpetua presentación de la escena, que se repite a sí misma como la elefanta de Edison *desde la primera instancia*, suspende la narrativa en un regreso de lo mismo. Una metempsicosis de la jirafa como película, destinada a morir una y otra y otra vez en un ciclo de animación y reanimación.

Dos muertes

Si, de acuerdo a la tensa lógica de la metafísica occidental, el animal no puede morir –en la medida en que la muerte es vista como una característica exclusiva de la subjetividad y es reservada para aquellas criaturas capaces de reflexionar sobre el ser como tal en el lenguaje– entonces la muerte del animal dentro de la película, en la película, marca una cesura en el curso de esa filosofía del ser. El animal muere, es visto morir, en un lugar más allá de los alcances del lenguaje. En lugar del lenguaje, en el lugar donde no toma lugar, la muerte del animal genera un *animote*, una palabra parergonal que rompe las leyes del lenguaje y sus límites. Las representaciones de la muerte animal están similarmente destinadas a la economía retórica de una animetáfora, una figura al final de la figuración, una anti-metáfora que lleva con ella, que encarna, la metáfora. “Ningún animal fue dañado en la realización de esta película” sirve como una forma de borrar aquello que trae la muerte del animal de regreso a los pliegues éticos del mundo humano. Pero este aviso

–una negación de la muerte animal– nunca resuelve la crisis, sólo la difiere.

La muerte de un animal toma lugar en la pantalla a pesar de su imposibilidad. O como un espectáculo de la imposibilidad única para el cine. La muerte ocurre contemporáneamente a la vida. El animal vive y muere simultáneamente, la vida y la muerte animal formando una síntesis en la película. La muerte animal se vuelve un aspecto de la vida, mientras que la vida animal es asegurada en esa capacidad para morir, para experimentar y representar la muerte separada de las dialécticas del lenguaje. Una posibilidad de muerte no relacionada por las ansiosas topografías del lenguaje, esta muerte no es una muerte propia, ni es la vida una vida propia: en el mundo del cine, el animal *perdura* [*lives on*], sobrevive. “Sobrevivir [*living on*] puede significar”, dice Derrida, “una postergación o una trascendencia [*afterlife*], la ‘vida tras de la vida’ o la vida tras la muerte; más vida o más que la vida y mejor; el estado de suspensión en el que está –y vuelve a estar nuevamente”⁴⁹. Más allá de la vida y la muerte, en las ontologías diferidas del parergon, el animal cinematográfico sobrevive.

El animal sobrevive su muerte como una película, como otra forma de animal, capturado por las tecnologías de animación. El animal cinematográfico registra dos vidas distintas y dos muertes distintas, una animal, la otra tecnológica. Esta dualidad hace eco a otra noción de dualidad de vida y muerte en las ciencias biológicas. Siguiendo la aserción de Xavier Bichat de “la convivencia, en todo organismo, de dos ‘animales’”, Giorgio Agamben posiciona dos formas de vida: vida orgánica, que es orientada hacia dentro, como la de una planta, y vida animal, que es marcada por una relación orgánica con otros, hacia fuera⁵⁰. La vida orgánica designa el funcionamiento de los sistemas respiratorios y circulatorios, así como otros órganos vitales, mientras que la vida animal compromete las operaciones de los sentidos y de la psique, tal como la intermitencia de la consciencia y los pasajes de la memoria. Por lo menos, los dos modos de vida determinan dos modos o momentos de muerte, denominados por Bichat, orgánico y animal. Más importante, quizás, es que estos dos modos son frecuentemente caracterizados, como la película de Kubelka, por una no-coincidencia. La muerte animal puede ocurrir mucho antes que su contraparte orgánica, significando que “la vida

49. J. Derrida, “Living On: Border Lines” en: H. Bloom et al., *Deconstruction and Criticism*, trad. J. Hulbert, New York, Continuum, 1979, p. 77 [trad. al español de M. Sánchez Ventura, “Sobrevivir: Líneas al Borde” en: *Deconstrucción y crítica*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2003, pp. 80 y 81].

50. G. Agamben, *Remnants of Auschwitz: The Witness and the Archive*, trad. D. Heller-Roazen, New York, Zone, 1999, p. 152 [trad. al español de A. G. Cuspinera, *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III.*, Valencia, Pre-textos, 2000, p. 159]. Las lecturas de Agamben son de X. Bichat, *Recherches physiologiques sur la vie et la mort*, Paris, Flammarion, 1986 [trad. al español de J. M. González y A. Recio, *Investigaciones fisiológicas sobre la vida y la muerte*, Madrid, Imprenta que fue de García, 1827].

pueda sobrevivir a sí misma”⁵¹. Dice Agamben: “Lo mismo que la vida orgánica empieza, en el feto, antes de la animal, también sobrevive, en el envejecimiento y en la agonía, a la muerte de ésta”⁵². Luego de que el animal ha muerto, el organismo puede sobrevivir, llevando, por así decirlo, una huella profunda pero radicalmente distante del animal en la continua perseverancia del organismo.

¿Puede la noción de animal y de vida orgánica de Bichat ser expandida para abarcar una tercera forma de vida, una vida o vitalidad tecnológica, lo que Manuel DeLanda llama “vida no orgánica”? ¿Puede la dialéctica entre vida orgánica y animal sostener el parergon de una tercera forma de vida, una vida maquínica que suplementa la función dialéctica? DeLanda sostiene que incluso los sistemas no orgánicos (relojes químicos, patrones de ondas, estratificación elemental) pueden mostrar signos de una autoorganización común a las formas de vida orgánica y que participan, junto con los organismos, en el proceso evolutivo⁵³. Las formas de vida no orgánica, que DeLanda recolecta bajo el género de un “*phylum* maquínico”, exhiben un rango completo de las características de vida y, tal vez lo que es más importante, interactúan con formas de vida orgánica para generar sistemas complejos. El cine, cuya organización de las imágenes, los sonidos y movimientos siempre excede las intenciones de cualquier autor singular, podría determinar una especie distinta dentro del *phylum* maquínico de DeLanda. Y si una forma de vida no orgánica puede, como sus contrapartes orgánicas, morir, ¿podría uno postular la noción de una muerte tecnológica? Una muerte tecnológica que desafía la muerte a través de la repetición e inicia una mnemotecnia de la vida y la muerte, un suplemento que extiende vidas orgánicas y animales dentro de las tecnologías de la memoria.

El deseo de moverse de la vida orgánica a la no-orgánica, de sobrevivir la fragilidad de la carne en los fotogramas taxidérmicos del cine, de transponer el *anima* a la animación conduce el refrán de *Zoo, Una Zeta y Dos Ceros* (*Zoo, A Zed and Two Noughts*, 1985) de Peter Greenaway, en la forma de una serie de imágenes *time-lapse* de animales descomponiéndose que periódica-

51. *Ibid.*, p. 151 [*Idem*].

52. *Ibid.*, p. 152 [*Idem*].

53. M. DeLanda, “Nonorganic Life” en: J. Crary y S. Kwinter (eds.), *Incorporations*, New York, Zone, 1992, pp. 129-167 [trad. al español de J. Casa, C. Laguna y C. Martínez Gimeno, “Vida no orgánica” en: *Incorporaciones*, Madrid, Cátedra, 1996]. Para DeLanda, las formas de vida orgánicas y no orgánicas no son necesariamente sistemas separados. Sólo en cuanto los organismos ocupan sistemas no orgánicos más extensos –la tierra en sí misma, de acuerdo a DeLanda– los sistemas no orgánicos habitan organismos. “Hay un sentido, entonces, en el que todos somos habitados por procesos de vida no orgánica. Llevamos en nuestros cuerpos una multiplicidad de procesos auto-organizados de una naturaleza definitivamente física y matemática- un conjunto de bifurcaciones y atractores que podrían ser determinados empíricamente, al menos en principio” (*Ibid.*, p. 153).

mente interrumpen la narrativa. Dos hermanos, asediados por la muerte de sus esposas, comienzan a filmar el decaimiento primero de plantas, luego de cuerpos animales, y finalmente de sí mismos. Las películas *time-lapse* forman un refrán evolutivo mientras Greenaway acelera la desaparición de la vida fotograma-por-fotograma, pero también la transferencia de la vida a película⁵⁴. La vida comienza en la película, termina en ella, es sobrevivida por ella, como película. Los *time-lapses* de Greenaway ocupan un espacio liminal dentro de la diégesis de la película: son parte de la narrativa, pero también sirven como pausas que desincronizan la diégesis. El movimiento de cada fotograma desplaza el presente y tartamudea como el refrán de Marnie, “Ya está, ya pasó”.

En *Zoo*, las escenas de *time-lapse* buscan capturar los momentos precisos cuando las desapariciones y transferencias de vida ocurren, generando una fantasía del fotograma. Greenaway captura la atención sobre el fotograma, en el movimiento entre y dentro del fotograma, y la ilusión de movimiento que impulsa la animación fílmica. Cada fotograma investiga el momento, las fracciones del tiempo, por algún signo de transición de la vida a la muerte, muerte a reanimación, el movimiento o *metáfora* de una forma de vida a otra, vida orgánica a vida no orgánica, muerte orgánica a supervivencia tecnológica.

Del parergon al fotograma, el trabajo del afuera regresa al corazón del adentro, el lugar que es a la vez metafórico y anti-metafórico, el órgano que es orgánico y mecánico, “extático”, en palabras de Kubelka. En la película, la muerte del animal se mueve de un *evento* imposible hacia las sombras de una máquina que hace posibles nuevas formas de vida y muerte. El cine forma un parergon alrededor de la vida y abre un espacio entre dos terrenos imaginarios, vida y lenguaje. El animal, que no es ni hecho ni figura, ocupa el espacio parergonal hecho posible animetáfóricamente por la película. El cine es un animal, la animalidad una forma de tecnología, la tecnología un aspecto de la vida. Una vida forjada en la reanimación radical de las condiciones de vitalidad como tales.

Traducción German E. Di Iorio y Ana Sorin

54. Entre las varias alusiones que Greenaway hace a la evolución está el uso de un signo color azul neón que deletrea “ZOO” [zoológico]. A veces filmado desde atrás, Greenaway reacomoda el signo para leer “OOZ”, un anagrama de “zoo” que restaura a todos los animales a un estado de descomposición, pero también a un flujo [ozze] primordial.

