

Humanimalidad: lectura ecocrítica de *Alrededor de la jaula* de Haroldo Conti

RAUL CAPLÁN

UNIVERSITÉ GRENOBLE-ALPES – ILCEA4
raul.caplan@univ-grenoble-alpes.fr

*A Catherine, por el humor, el rigor y el humano calor.
Y por todo lo que nunca cabrá en una dedicatoria.*

1. *Alrededor de la jaula* es una novela breve, premiada en 1966 en el concurso organizado por la Universidad Veracruzana de México, y que con unos meses de diferencia es publicada en México y en Argentina por la editorial Sudamericana. Haroldo Conti (nacido en 1925) era entonces un escritor con varios textos inéditos y con un reconocimiento creciente a nivel de la crítica: uno de sus cuentos había obtenido una mención en el entonces prestigioso Premio *Life* de narrativa (en 1960) y su novela *Sudeste* es galardonada con el premio Fabril en 1962. Su máximo reconocimiento llega en los años posteriores a *Alrededor de la jaula*, en los primeros 70: en esos años, dos de sus cuentos (“Como un león” y “Todos los veranos”) se publican en antologías de narrativa argentina, su novela *En vida* obtiene el premio Barral en 1971 y es publicada en España; además, el escritor participa dos veces como jurado del concurso Casa de las Américas (en 1971 y 1974) y obtiene dicho premio en 1975 con su novela *Mascaró, el cazador americano*. Ese mismo año se publican los relatos que constituyen su libro *La balada del álamo carolina*. Son estos también años de militancia política y revolucionaria, en el PRT (Partido Revolucionario del Pueblo) primero, y en el FAS (Frente Antiimperialista por el Socialismo) después. A los 50 años, el 5 de mayo de 1976, pocas semanas después del golpe de estado de Jorge Rafael Videla, un *grupo de tareas* lo secuestra en su casa y desde entonces figura en la larga lista de desaparecidos de la dictadura argentina¹. Sin duda el final trágico de su vida, que comparte con otros escritores argentinos de su generación (como Rodolfo Walsh y Francisco “Paco” Urondo) ha llevado

1 Por más información biográfica, remitimos al dossier de la revista *Crisis* y al homenaje coordinado por Aldo Romano (ver Bibliografía).

a una lectura particular de su obra, insistiendo en la dimensión testimonial y comprometida, muy presente en *Mascaró...* por ejemplo. Julio Premat ha apuntado sin embargo otros rasgos de “la práctica literaria” de Conti, sobre todo en sus primeros textos:

L'œuvre de Conti part [...] d'un récit mythique et atemporel qui suppose un rejet de la société de son temps, et en particulier de la technologie aliénante de la modernité. À sa place, l'auteur revendique une technologie archaïque, à échelle humaine, vieillie avec les hommes et avec l'usage (Premat, 1997; 164).

2. La cita nos parece muy pertinente para un primer acercamiento a *Alrededor de la jaula*, una “novelita” (por su extensión: 135 páginas en la edición en la que nos basamos) que cuenta una serie de episodios dramáticos en la vida de un niño, Milo, en el tránsito a la adolescencia. Criado por Silvestre, propietario de unos juegos infantiles en un parquecito de la Costanera², Milo trabaja con él reparando los “cochecitos y las voladoras” (12)³, y comparte con ese hombre al que llama “Pa” (aunque no es su padre) una vida modesta y rutinaria. La principal diversión de Milo consiste en la visita al jardín zoológico de Buenos Aires, donde se encariña con una “mangosta canina”, un animal que atrae poco las miradas de los visitantes, pero que, cachorro solitario, inspira una forma de amor, de compasión y de amistad (más adelante volveremos a hablar sobre el uso de este último término) a Milo y Silvestre.

3. Cuando empieza la novela, se nos presenta a un Silvestre con ciertos síntomas de enfermedad (“Tenía el rostro cada vez más sumido y amarillo”, “Había empezado a ponerse amarillo en el invierno.” [12]). Más adelante en la novela su enfermedad se agrava y al final del verano (47-48) es hospitalizado. Unos meses después fallece, dejando de cierta manera a Milo huérfano por segunda vez (la novela no brinda datos sobre los padres biológicos de Milo). Desamparado, Milo se refugia en su relación con Ajeno (la mangosta), emprende una incursión al zoológico para liberarla de su encierro y se la lleva consigo. La fuga, inevitablemente, fracasa y el joven es detenido rápidamente por la policía que recupera al animal *secuestrado* y lleva pro-

2 La Costanera y sus alrededores constituye uno de los principales escenarios de la novela. Se trata de una avenida bonaerense que bordea el Río de la Plata, de unos cinco kilómetros de largo, con mucha circulación de vehículos (ya en aquellos años), por ser una puerta de acceso y salida de la ciudad.

3 Todas las citas están tomadas de la edición que se indica en la bibliografía. Para simplificar la lectura, indicamos solamente el número de página entre paréntesis al remitir a esta obra.

bablemente a Milo a un centro de reclusión para menores, cerrándose de este modo la novela con un *retorno a la jaula* tanto de Milo como de Ajeno.

4. Este breve resumen permite ver que la novela presenta un recorrido iniciático en un lapso bastante breve, dando cuenta de una infancia relativamente pobre, y del tránsito hacia la adolescencia en un universo hostil, en el cual la compañía animal aparece como una posible y casi única escapatoria. Nos detendremos en este trabajo en los espacios presentes en la novela, particularmente en los jardines, y sobre todo en el jardín zoológico. Lo que nos interesa destacar es (aunque el término pueda resultar anacrónico para remitir a la Argentina de los 60) la dimensión *ecológica* presente en esta novela, la percepción del hombre y del animal (del hombre como animal, del animal como ser sensible) propuesta por Conti que nos ha llevado a utilizar el neologismo *humanimalidad* en el título. Con ese término, no pretendemos hacer una interpretación antropomórfica de los animales, ni tampoco destacar la *parte animal* que tienen los humanos. Intentaremos mostrar que la relación que establecen entre sí humanos y animales en la novela propone un modelo diferente, en parte arcaico como apunta Premat, y en parte revolucionario y anunciador de nuestros tiempos.

5. La presencia del zoológico en la novela ya ha sido estudiada, como una metáfora del encierro que vive Milo y, más allá, que viven las clases más bajas de la sociedad argentina. En su tesis doctoral, Y. Coly apunta que

Esta novela de Conti plantea no sólo la situación de los animales encerrados en los zoológicos, privados de libertad y dignidad, sino también el estado de enajenamiento de los hombres y mujeres que la crítica marxista llama lumpen proletariado en una asfixiante Buenos Aires (Coly, 2011; 170).

6. Este espacio ha podido ser interpretado también, de manera más amplia, como una metáfora de la condición del hombre contemporáneo, prisionero de un espacio urbano *contra natura*, de un espacio agresivo, frenético, que ya denunciaba José Martí en su célebre poema escrito en y sobre Nueva York, “Amor de ciudad grande”, donde pueden leerse los siguientes versos: “Jaula es la villa de palomas muertas/ Y ávidos cazadores [...]”. Desmond Morris, en *The Human Zoo: A Zoologist's Study of the Urban Animal* subraya este último aspecto, pero hace una precisión importante: contradiciendo la visión estereotipada contemporánea que hace de la ciudad una “jungla” (de asfalto, de cemento, etc.), para Morris “la ciudad no es una jungla de cemento, sino un zoológico humano” (“*Clearly, then, the city is not a concrete jungle, it is a human zoo*”). Mientras el término « jungla »

da a entender que la ciudad es un espacio peligroso, en el cual prima la ley del más fuerte (como en el poema de Martí antes citado), donde la violencia y la inseguridad están por todas partes, la percepción de la ciudad como “zoológico humano” propone un desplazamiento importante de esta representación. La violencia ya no es el resultado de hombres o grupos, es la ciudad misma la que, estructuralmente, como marco y matriz de la vida en sociedad, encierra a sus habitantes y los deshumaniza. En efecto, el zoológico, a pesar de su pretensión de *reproducir* el hábitat natural de los animales que allí viven y se exhiben, está en las antípodas de la jungla, y esta *antinaturalidad* es, según Morris, la de la condición humana en las ciudades modernas.

7. La novela gira pues, como lo indica su título, *Alrededor de la jaula* (del zoológico), jaula que resulta símbolo o metáfora de otros encierros: Milo y Silvestre están encerrados en el espacio en el que viven y trabajan; en este último su vida gira a su vez alrededor de las “voladoras”, esos juegos infantiles que también giran incesantemente. Se destaca de este modo el círculo vicioso al que están condenados los protagonistas, del que Silvestre solo sale con la muerte y Milo con un nuevo y sin duda más duro encierro. Los espacios en que viven y trabajan estos personajes están acotados, encajonados incluso por lo que los rodea. Nos detendremos primero en dos espacios: el lugar de trabajo (el parquecito infantil) y el hogar de Silvestre y Milo, antes de evocar en un segundo momento ese espacio de ocio, evasión y proyección de un imaginario que es el jardín zoológico.

1. Espacios urbanos

8. El lugar en el que viven Silvestre y Milo es presentado claramente como un espacio marginal, aparte, y al mismo tiempo acotado. Se trata de una “azotea” situada en una casa de vecindad, a la que se accede a través de un laberíntico recorrido que recuerda el del edificio imaginado por Jacques Tati para su protagonista, Monsieur Hulot, en *Mi tío* (1958). Cabe recordar que esta película tuvo muy buena acogida a nivel internacional y es muy probable que Conti la haya visto⁴: “Para llegar a la azotea Silvestre tenía que atravesar la cocina de la familia Polito” (21), “[se] salía a la azotea por una

4 A propósito de la cinefilia de Conti, y de manera general de sus relaciones con el cine, véase el artículo de Raúl Horacio Campodónico (en Romano, 2008; 127-130).

especie de garita con una puerta de chapa con un candado de doble traba” (22). Promiscuidad, falta de intimidad (el candado lo pone Silvestre para evitar las intrusiones de sus indiscretos vecinos) y falta de confort caracterizan este espacio. El decorado recuerda el de los sainetes de anteriores décadas, y no está desprovisto de cierta dimensión *kitsch* (por ejemplo, en las “graciosas columnitas en forma de botellones” [21]). Se trata de un lugar paradójico, a la vez “[espacioso]” y reducido (nótese la presencia de diminutivos: “paredes en tingladillo”, “columnitas”, o la referencia a “paredes [...] bajas” [p.21]). Sobre todo, la azotea está *aplastada* por el edificio vecino en construcción, el cual es nada menos que... la sede de la Cámara Argentina de la Construcción, poderosa institución en ese momento de desarrollo urbano acelerado⁵. Este edificio, que existe en la realidad, consta de once pisos y fue construido a inicios de los 50, por lo que se establece cierto desfase entre el tiempo de la diégesis (que parece remitir al presente de los 60) y el de los hechos. Apuntemos que la construcción de este edificio es uno de los escasos elementos que permiten situar las acciones de la novela en una temporalidad precisa. La contigüidad entre esa típica casa modesta de dos o tres plantas y el muro ciego del edificio genera una sensación de opresión, materializa la violencia de esa modernidad urbana que no tiene miramientos con lo existente. Reaparece aquí el conflicto que tan bien se ve en la antes citada película de Jacques Tati, por ejemplo en las secuencias en las que Monsieur Hulot va en bicicleta desde su casa hasta la moderna y (ridículamente) tecnológica casa de su hermana y su cuñado (la familia Arpel) atravesando descampados, terrenos en los que se perciben las cicatrices de las demolidas casas antiguas que van a dejar su lugar a las nuevas construcciones de una ciudad que avanza tentacularmente. Apuntemos que el edificio de la Cámara de Construcción no es para nada un mamarracho, es por el contrario la obra de un grupo de arquitectos reputados, entre los cuales está el prestigioso Clorindo Testa, cercano en su concepción de la arquitectura de Le Corbusier y de Oscar Niemeyer. Con esto queremos significar que el rechazo de ciertas formas de la modernidad por parte de Conti es muy radical, sin duda por el elevado costo social de este modo de urbanización que poco se interesa por los legítimos habitantes de esos espacios.

9. Ahora bien, hemos hablado de espacio *paradójico* para caracterizar esta azotea, y es que esconde algo insólito:

5 Véase: <https://tinyurl.com/2p8wfxhz>.

Silvestre “[la] había transformado **en un verdadero jardín**, empleando latas de aceite, ollas viejas y macetas de barro. Tenía helechos, geranios, petunias, retamas, corazón de estudiante, azaleas, malvones, pensamientos [...]. En un balde agujereado había **una plantita de begonias que algunas noches de invierno metía en el cuarto como si fuera un canario**” ([21-22], subrayado nuestro).

10. Así, Silvestre se ha creado un modesto Edén, un *locus amoenus* hecho de reciclaje y de recuperación, en el cual las plantas reciben el mismo cuidado que un animal o un humano. Para Conti no hay nada arcaico en este gesto, sino que, por el contrario, se trata de una actitud de resistencia, podríamos decir que casi revolucionaria. Silvestre cuida amorosamente sus plantas (es portador de ese *care* generalmente asociado al género femenino), y es esa tal vez su manera inconsciente de hacer frente a la violencia de la ciudad. La azotea es un espacio sitiado, amenazado, en peligro; la ciudad desnaturaliza el espacio, se despliega verticalmente en moles de cemento, vidrio y acero, y horizontalmente en calles, avenidas y carreteras que privilegian el *tránsito al estar*. La azotea está rodeada “por [...] edificios que **brotaban** de la noche a la mañana” ([22], subrayado nuestro), son ellos lo único que crece -monstruosamente- en ese espacio urbano. El horizonte visto desde la azotea de Silvestre se reduce día a día:

Una luna polvorienta colgaba entre la torre del Consejo Deliberante y el letrero del *City Hotel*, que **era todo lo que permitía ver a lo lejos la estructura de cemento que estaban levantando** del otro lado de la calle ([23], subrayado nuestro).

La obra de enfrente estaba por el décimo piso. Habían comenzado otra a mitad de cuadra, que ya estaba por el quinto. Detrás, donde antes se alcanzaban a ver las torres de la iglesia de San Telmo y, entre las torres y la terraza, **un valle de techos de zinc** con algunos parches verdes y **un bosque de caños de ventilación**, la gigantesca pared de la Cámara de Construcción ([76], subrayado nuestro).

11. El jardín (de) Silvestre es pues un bastión, un espacio de resistencia, pero cuya desaparición resulta inevitable, por el avance de la modernidad humana, encarnada en la especulación inmobiliaria, la recuperación de zonas centrales de la ciudad para oficinas, comercios o ensanchamiento de calles y avenidas para dar paso a los cada vez más numerosos automóviles. La batalla de Silvestre es en definitiva un nuevo avatar de la alternativa sarmientina (civilización *versus* barbarie), revisitada, cuestionada e invertida por Conti, en una perspectiva crítica que poco después (en 1971) será teorizada por Roberto Fernández Retamar en *Calibán*. Resulta significativo desde este punto de vista el nombre del personaje, pues como lo recuerda el

Diccionario de la Academia, como adjetivo, “silvestre” designa una planta “criada naturalmente y sin cultivo.” Silvestre no es *cultivado*, carece de “cultura”, y sin embargo es un personaje dotado de una verdadera sabiduría, en especial en el cuidado de las plantas y el trato con los animales. Pero su resistencia resulta vana, tarde o temprano esas familias modestas tendrán que instalarse en zonas más periféricas de la capital porteña, salir de la vista del ciudadano de clase media y del turista. Vemos aquí que tal como lo apunta J. Premat, Conti rechaza la modernidad tanto por su dimensión deshumanizante (edificios y rascacielos que proliferan como hongos), como por la injusticia que conlleva, pues solo las clases medias y superiores se benefician con ese crecimiento que, por el contrario, expulsa a *los de abajo* (en todos los sentidos de la expresión).

12. El otro espacio de vida para Milo y Silvestre es el parquecito infantil en el cual están los cochecitos y las voladoras de que ambos se ocupan y que constituye su medio de subsistencia. Ese parque se encuentra situado (y en cierto modo, *sitiado*) “entre el río” (el Río de la Plata, en la zona portuaria de Buenos Aires) y unos “edificios” que se dibujan en el ocaso como amenazantes (se los describe como “chatos y negros” [12]). El río representa un imán para Milo, es de la cercana dársena que ve zarpar los barcos cuyos destinos (como “Estocolmo” [36]) resuenan como misteriosas promesas (Esto-colmo: ¿cuántas insatisfacciones vendrá a colmar este nombre?) en su mente. Sin duda a partir de sus lecturas infantiles y juveniles, esos barcos encarnan un universo de aventuras, viril, abierto. El río con su constante fluir está en constante movimiento (a diferencia de la ciudad, donde la gente apenas circula a pie, y sobre todo donde pasan coches que no se sabe de dónde vienen, a dónde van ni por qué lo hacen), y establece además una comunicación con Milo: “el río parecía querer decirle algo” (12). El río es propuesta de evasión, horizonte posible, tránsito hacia otros mundos que le están vedados en la cotidianeidad. Desde el parquecito, mirar en dirección al río es darle la espalda a esos edificios que todo lo aplastan y destruyen a su paso, y también a esa avenida Costanera por la que fluye incesante el tránsito de vehículos. Así aparece en este diálogo entre Milo y su amiga y vecina “La Tita”:

Un barco abandonaba el puerto y Milo [le] preguntó:
-¿Te gustan los barcos?
-Sí, me gustan.
-No creo. Las mujeres no entienden de estas cosas.
-¿Por qué decís eso?

-Porque estoy seguro. ¿Fuiste alguna vez a Estocolmo?
-No. ¿Dónde queda?
-¡Ha visto!
-¿Qué tiene que ver?
-Yo sé -dijo Milo misteriosamente (36).

13. Así cercado, el espacio en el que trabajan los protagonistas está marcado por la pequeñez (la “casilla”, unos pocos juegos infantiles), la nimiedad. El modesto restaurante en el que suelen almorzar Milo y Silvestre se llama simbólicamente “El Rey del vacío”: si el *vacío* designa en Argentina un corte de carne vacuna que se suele cocinar a la parrilla, el nombre escogido por Conti subraya claramente la dimensión de *no-lugar* (para usar la terminología de Marc Augé) de este territorio en el que se mueven los personajes, casi como animales en un coto de caza. Aunque se trata de un espacio recreativo, destinado esencialmente a niños pequeños, todo aparece en él degradado, marcado por la decadencia: los cochecitos son vetustos y precisan constantes reparaciones, la iluminación es débil, algunos “juegos [están] abandonados” [56], los “boliches desiertos” [56], una “escalera carcomida por el agua” [56]; sin contar la mala iluminación nocturna (“una cagadita de farol” ([80]), las infraestructuras caídas en desuso (“los rieles inútiles del tranvía” [80]). Hasta la música que llega desde uno de los restaurantes a la moda en aquellos años, *La Rambla*, resulta triste y artificial. En efecto, por las noches hay un espectáculo allí y el narrador evoca los *aulidos* del cantante (Piero, un joven cantante que se había puesto de moda en esos años y que haría luego una carrera importante), e incluso su falsedad, pues simula tocar la guitarra mientras que en realidad la música proviene de una grabación. El simulacro, lo falso, el *cartón piedra* constituyen elementos centrales de este paisaje urbano, como lo serán, de otra manera, en el principal jardín presente en la novela, del que hablaremos a continuación.

2. El jardín zoológico

14. El zoológico es el lugar recreativo por excelencia para Milo y Silvestre, al que van de manera ritual: “Tomaron el [autobús] 303 y sacaron boletos hasta el Jardín Zoológico. Era allí donde iban. Los lunes, en verano. Los lunes y jueves, en invierno.” (27). Se trata del Zoológico de Buenos Aires, popularmente conocido como “Zoológico de Palermo”, pues estaba situado

en dicho barrio. Inaugurado en el último cuarto del siglo XIX, en una época de crecimiento acelerado de Buenos Aires debido al flujo migratorio europeo, encarna esa pretensión porteña de inscribirse en la modernidad occidental, de la que los zoológicos eran una vitrina. Los zoológicos aparecían en efecto como prueba del dominio del hombre sobre la naturaleza, y en particular como prueba viviente de la superioridad de las potencias coloniales. Desde ese punto de vista, no hay gran originalidad en este zoológico, que busca recrear para cada especie animal un ámbito al que se la asocia en el imaginario colectivo. De ahí que, al igual que en las exposiciones universales frecuentes en aquellos años, se hayan construido en este zoológico distintos pabellones (chino, hindú, etc.) para acoger a los animales provenientes de distintas regiones del globo. Por supuesto, ese decorado no responde para nada al entorno en que se mueven esos animales en libertad, y los decorados resultan pobres imitaciones de las civilizaciones de esas regiones, países o continentes, basadas en estereotipos culturales.

15. Apuntemos que la historia de este zoológico fue relativamente corta: como se percibe en esta novela de Haroldo Conti, ya en la década del 60 era patente la decadencia y cierto abandono del zoológico. Esto llevará primero a su privatización (en 1991) y más recientemente (con los cambios de mentalidad generados por el maltrato animal por parte de la industria alimentaria y por las amenazas que pesan sobre ciertas especies), a su cierre en 2016, siendo reemplazado por un proyecto de “Ecoparque” aún inconcluso. No nos detendremos demasiado en este trabajo en la dimensión metafórica de este zoológico, nos interesaremos más bien en algo que, anacrónicamente, podríamos tildar de *preocupación ecológica* por parte de Conti, a través de la presentación que se hace de este espacio y de los animales que allí viven o sobreviven.

16. El zoo es presentado de entrada como un espacio degradado, lo que no impide que “[a] Milo le [atraiga] tanto como los barcos” (27). Lo que atrae a Milo no es el exotismo, o el carácter extraño o curioso de ciertos animales, es simplemente la posibilidad de entrar en contacto con esos seres vivos, de interactuar con ellos, de transmitirles algo de calor humano y recibir tal vez de ellos algo similar. Esto es posible a pesar de la realidad de ese zoológico, que el narrador no deja de subrayar, y que el propio Milo percibe rápidamente. El zoológico es, en efecto, rápidamente presentado como “una especie de **enorme corral** lleno de animales viejos y achacosos” ([27-28], subrayado nuestro). Aparece de entrada pues la dimensión carcelaria, y

sobre todo el contraste entre los objetivos del zoológico (lugar de recreación para las familias, de [supuesto] descubrimiento de la vida animal en su estado salvaje) y la realidad, con una fauna compuesta de animales que más bien generan compasión: “cisnes viejos y polvorientos” (30), “garzas descoloridas” (101), “un guacamayo con cara de viejo” (102), “chacales [...] que eran perritos con apariencia de jodidos” (102), una foca solitaria “con los ojos empañados” (104), etc. Varias veces se hace referencia a animales mutilados: se presenta como tuertos a un cisne (30), un ciervo (43) y un carnero del Canadá (43). Por su parte, el oso polar tiene “la pata lastimada” (30). De manera general, el encierro está siempre presente: en la obligada “brevedad y pesadez del vuelo” de los pájaros (40), en la referencia a “la cárcel de los orangutanes” [29], en las múltiples referencias a la exigüidad del espacio, a la presencia de barrotes, etc. Todo esto se ve agravado por la “mugre” (28 y 44) y la “miseria” (28), por la negligencia, la pestilencia (“olor ácido” (29), “jaula maloliente” [30]). Es significativo el pasaje en que un viejo vigilante le explica a Milo de qué lejanos lugares (África Occidental, Congo, Mozambique) es originario Ajeno: “Este ejemplar viene de esos bosques. Es decir, lo trajeron de allí, **porque venir no creo que quiera venir ninguno**” ([46] subrayado nuestro). La referencia al viaje obligado de estos animales para terminar sometidos y la interpretación sobre lo que pueden haber sentido parecen ser un eco o una referencia implícita al tráfico de esclavos de épocas pasadas, contribuyendo a tejer esa red de relaciones entre hombres (sometidos) y animales.

17. Hay una indudable dimensión metafórica en esta presentación del zoológico, que parece encarnar muchas de las taras de la sociedad argentina de su época y del pasado. El zoológico es testimonio de las ínfulas de grandeza de los liberales del XIX⁶, para quienes Buenos Aires debía contar con un zoológico como todas las grandes metrópolis occidentales. También es testimonio de la caída brutal de la Argentina en el siglo XX, de la pérdida de su estatuto de “granero del mundo” y de potencia mundial en construcción tras la crisis del 29. Y da cuenta también de la realidad contemporánea de un país conflictivo, cargado de desigualdades, con una gran inestabilidad

6 Hay un guiño irónico a Domingo Faustino Sarmiento, cuyo busto “miraba con bronca hacia la entrada” del zoo (102), como si él mismo se encontrara encerrado en ese jardín, de cuya creación fue uno de los impulsores durante su presidencia (1868-1874). Como si del Infierno de Dante se tratara, el pensador que pergeñara la célebre dicotomía “civilización y barbarie”, el heraldo de la razón occidental, termina encerrado y expuesto en ese espacio del *salvajismo*.

política en el período previo a la escritura de esta novela (recuérdese que tras la “Revolución Libertadora” que derroca a Perón en 1955, se produce la caída de Frondizi en 1962, seguida del derrocamiento de Illia y de la dictadura de Onganía en 1966).

3. La mirada de los visitantes

18. Como es sabido, los zoológicos (como, en menor medida, los jardines botánicos) eran en esos años espacios privilegiados para el ocio de familias con hijos pequeños, grupos de escolares y, en menor medida, adultos. La novela recalca que la mayor parte de los visitantes vienen atraídos por el exotismo, “por los animales más notables” (28), entiéndase, los más fieros (como los leones), los más imponentes por su tamaño (jirafas, hipopótamos, elefantes), los más impactantes estéticamente (por sus coloridos, como ciertas aves tropicales; por su aspecto extraño, o inesperado como ciertos reptiles), o los que más sorprenden por su inteligencia, por su antropomorfismo (monos y orangutanes). Concebidos a la vez como espacio de ocio y de educación⁷, sobre todo de educación “de las masas” (las clases privilegiadas se desinteresan de los zoológicos), la vocación de estos jardines es supuestamente la de mostrar cómo viven los animales en su hábitat natural, crear “la ilusión de la libertad” (Baratay y Hardouin-Fuguier, 2019; 249), algo que por supuesto no pueden hacer, por más que se pretenda reproducir esos espacios naturales con un decorado de cartón piedra (“el simulacro de la montaña” [40]). Al igual que los turistas en Venecia, que circulan mayoritariamente por los lugares más famosos (el Rialto, la Plaza San Marco, etc.) dejando de lado callejuelas y canales más secretos, el jardín zoológico tiene también sus espacios “populares” y sus espacios relegados u olvidados, como el que ocupa Ajeno:

Después del lago inmóvil y verde **como un gran plato de puré de lentejas**, con dos o tres cisnes **viejos y polvorientos**, más o menos a la altura de la jaula del oso polar, **con la pata lastimada y que reventaba de calor**, partía un **sendero oblicuo que internándose entre los árboles iba a terminar en una jaula baja y maloliente que apoyaba en la verja de [la avenida] Acevedo** [Actualmente avenida República de la India]. En lo alto de la jaula, un letrero **con esmalte cascado** rezaba ‘Mangosta canina’. Pero **todos esos**

- 7 E.Baratay y E.Hardouin-Fuguier recuerdan que el *Larousse du XX^e siècle* define los zoológicos en función de este objetivo: “[le jardin zoologique est un lieu] où l’on élève [...] des animaux indigènes ou exotiques **pour l’éducation des visiteurs**” (Baratay y Hardouin-Fuguier, 2019. Subrayado nuestro).

letreros eran sospechosos. Una vez habían encontrado un jabalí europeo con un letrero que decía gato de Arabia. El letrero era además **viejo, como todo lo que había allí** ([30] subrayado nuestro).

19. Como se percibe en esta cita, acercarse a la jaula de Ajeno exige salir de los senderos trillados, atravesar una *corte de los milagros* (conformada por animales viejos, achacosos, enfermos, malolientes) y llegar hasta ese lugar arrinconado y precario. Algo que, obviamente, la mayor parte de los visitantes no van a hacer. La escenificación del zoológico resulta una representación en escala reducida del proceso urbanístico de la ciudad, donde los más miserables están en espacios amenazados o son empujados a barrios periféricos. Se establece un paralelo implícito entre Silvestre y Milo por un lado y Ajeno por el otro: del mismo modo que el jardín de Silvestre permanece inaccesible para quienes trabajan o pasan por ese barrio, la jaula de Ajeno queda fuera de la visibilidad de los paseantes. Estos visitantes son presentados de manera bastante crítica por el narrador: vienen a divertirse, pero lo hacen de manera a veces chabacana, se reconoce en algunos de esos personajes a la figura del “guaso”⁸ y esa diversión pasa a menudo por un intento de interacción con el animal que puede acercarse a la provocación, a la agresión (“Un taradito trataba de tocarle el cuerno [a un rinoceronte] con un palo” [104]) e incluso a la perversión (“un tipo [...] quería tocar a un cercoquiteco verde con cara de degenerado” [104]). Frente a esos animales, los visitantes (sobre todo los adultos) tienen una suerte de regresión, que establece una inversión: el animal se humaniza y el hombre se animaliza, como en estos ejemplos:

Algunos tipos movían los brazos para llamarle la atención [al orangután] [...], y uno trepó a la reja y parecía decidido a saltar adentro. En fin, la gente miraba al orangután y el orangután miraba a la gente (43).

20. O también:

Allí [frente a la jaula de los monos] estaba toda la linda gente. Las negras con transistores, los vaguitos que gritaban y hacían toda clase de morisquetas para llamar la atención de los monos que los miraban sin entender muy bien qué les pasaba por la cabeza [...] (104).

8 El “guaso” corresponde a la persona (generalmente de sexo masculino) torpe, grosera, de humor vulgar y chabacano. Es un tipo humano que en general está asociado a las clases populares que, como ya apuntamos, constituyen un porcentaje importante de los visitantes.

21. En estos ejemplos vemos cómo la voz narrativa (que acompaña la mirada de Milo) establece una proximidad más grande con los animales que con los humanos.

4. Humanimalidad

22. La mirada de Milo evoluciona a medida que va recorriendo y descubriendo el parque; muy rápidamente deja de estar deslumbrado por lo espectacular, lo divertido, lo gracioso. En sus visitas al zoo, guiado al inicio por Silvestre, Milo no va en busca de lo exótico, lo diferente, lo sorprendente. Tampoco busca el detalle risible, lo ridículo⁹, lo que hace de los animales *humanos imperfectos* a ojos de esos mirones que son los visitantes¹⁰. No va al zoológico para constatar con alivio que está *fuera de la jaula*, para reafirmar su supuesta superioridad. En esos animales Milo (y con él Silvestre, y detrás de ambos el propio Conti) ve, antes que nada, seres vivos, seres sensibles capaces de experimentar emociones, capaces de comunicar con el otro como lo hace Ajeno con Milo durante la huida final: “Ajeno asomó el hocico y después la cabeza entera, pero no pasó de allí. Parecía comprender la situación” (123); “¿Qué te parece? -preguntó Milo./ Ajeno alargó el hocico” (125); “Ajeno lo miraba algo confundido” (125); “Ajeno [...] pareció sentirse a gusto” (125); “[Milo] sintió el hocico de Ajeno en la mano” (133); etc. A través de Milo, de su acercamiento sin prejuicios, desinteresado, de igual a igual a esos animales, el lector descubre otra manera de relacionarse con ellos y con el *mundo natural*. Tal vez por su condición de huérfano¹¹, Milo se muestra más abierto y sensible al otro-no-humano, establece un diálogo con él, el cual pasa por distintos canales, pero que consiste sobre todo en establecer una familiaridad, una relación de confianza, como lo muestra este pasaje: “El ciervo tuerto [...] lo reconoció entre todos [los

9 Como apunta Gustavo Bueno, cuando uno se ríe de lo ridículo, lo hace “para recuperar su equilibrio, para tranquilizarse y regularizar su curso espiritual”. En otras palabras, al reírnos de esos animales que mal que bien tienen gestos y actitudes “humanas”, el ridículo que les atribuimos nos permite reafirmar nuestra certeza de ser seres superiores, heredada del pensamiento de las Luces y de interpretaciones a menudo reductoras de la teoría de la evolución (Bueno, 1953).

10 Que los visitantes se comporten como *mirones* resulta normal, casi inevitable. El zoológico, por su concepción misma, pone al espectador en posición de *voyerista*, lo invita a contemplar la *intimidad* de los animales que se exponen en jaulas y corrales.

11 La orfandad de Milo es implícita y establece lazos intertextuales con una serie de figuras fundacionales de la literatura argentina, del Martín Fierro de José Hernández a Fabio, el protagonista de *Don Segundo Sombra* de Ricardo Güiraldes.

visitantes]. Dejó que le acariciara los cuernos y se puso de costado para observarlo mejor” (43).

23. Un canal de comunicación privilegiado es la mirada; en el primer encuentro con Ajeno, Silvestre y Milo lo ven “en un rincón de la jaula”, un lugar oscuro que hace que en un primer momento “no se le veían más que los ojos”, “ojos [que] los siguieron alrededor de la jaula” (31). En otros casos, la mirada del animal engendra un sentimiento de culpabilidad, como cuando el narrador evoca a los chimpancés que “impresionaban como verdaderos tipos”, haciendo que “uno [se sintiera] mal cuando lo miraban a los ojos” (105). A través de esos intercambios de miradas (acompañados de otros gestos y palabras susurradas, o de su simple presencia reiterada) Milo va acercándose a esos animales, lo que lo conduce, en el caso de Ajeno, a una forma de amistad. Cabe recordar que la amistad es un afecto que, teóricamente, se da solo entre seres humanos o, por extensión, entre los seres humanos y sus animales domésticos (de ahí que se diga por ejemplo que *el perro es el mejor amigo del hombre*). Pero en el caso de Milo y Ajeno no tenemos esa relación de pertenencia o de dependencia que supone en general la amistad hombre-animal (el dicho popular no es reversible, nunca se dice que *el hombre es el mejor amigo del perro*). Por algo Silvestre y Milo lo han bautizado así, marcando esa voluntad de no-apropiación (ver más abajo). Por otra parte, la rebelión se va gestando en el fuero íntimo de Milo, cuando percibe toda la violencia de que son víctimas esos animales. Una conversación con un viejo guardián, que lo sorprende en un acto *reprensible* (“Está prohibido tocar a los animales, muchacho. ¿No leíste los letreros?”) pero que se muestra comprensivo (“No es cosa mía”, agrega, “[es] el reglamento” [45]) le confirma que hay otras maneras de relacionarse con los animales. La cita que acabamos de incluir subraya por otra parte el hecho de que el fundamento de ese maltrato es institucional (“el reglamento”), de que esos vigilantes son meros ejecutores de decisiones tomadas en los círculos del poder (como los albañiles que, al levantar altos muros, le van quitando el horizonte a Silvestre). El viejo, incluso, para poder trabajar en ese lugar de encierro debe, a la manera de los carceleros, protegerse, debe evitar intimar demasiado con esos animales (“En general, evito las preferencias”, dice [46]). Sin embargo, hace una excepción, que recalca su *humanidad*, contándole a Milo cómo se había encariñado con un tejón (animal poco atractivo como Ajeno y generalmente objeto de burlas) viejo y enfermo, al que el guardián le llevaba lombrices y a quien visitaba seguido.

Tras la muerte del animal, el viejo le cuenta a Milo que “lo embalsamaron para el Museo de Ciencias Naturales” y que al ir a verlo en ese lugar tuvo una impresión desagradable: “Desde entonces estoy pensando cómo sacarlo de allí y enterrarlo en alguna parte, debajo de los árboles” (47). Ese deseo de darle sepultura resulta más que significativo en cuanto al estatuto que el guardián le da a ese animal. Por otra parte, este relato prefigura el final de la novela, cuando Milo rescata a Ajeno.

24. El trío protagonista (si incluimos a Silvestre en él) marca una forma de filiación en la cual pertenencia y *ajenidad* coexisten. Silvestre tuvo en un tiempo un perro al que bautizó intempestivamente Ajeno, pues ese perro no le pertenecía (lo había encontrado en la calle). Cuando su vecino Polito le pregunta de dónde viene el animal, Silvestre le responde “No sé. Es un perro ajeno”, lo que genera en el vecino la idea de quedarse con él. Silvestre reacciona entonces de manera acalorada: “¡No señor! -gritó entonces Silvestre [...]- ¡Ese perro es mío y precisamente se llama *Ajeno!*” (35). Si el nombre es el resultado de un *quid pro quo*, no fue escogido (por Conti) al azar: “ajeno” es *aquello que no nos pertenece*. Al adoptar al perro y darle ese nombre, Silvestre muestra su voluntad de establecer con ese animal una relación distinta, no basada en la posesión (como sucede inevitablemente con los animales de compañía, y especialmente con los perros), en la disimetría, sino en la igualdad que, como vimos es llevada al grado de amistad o incluso de hermandad por Milo. Milo por su parte es también “ajeno” para Silvestre (al no ser su hijo) y en cierta medida va a invertir el proceso clásico de adopción, ya que es él quien llega en vez de que lo vayan a buscar (“Un día apareció Milo” [15]) y es también él quien le atribuye a Silvestre el papel de padre designándolo como tal: “Le decía ‘pa’ para abreviar las cosas, porque Silvestre no era su ‘pa’ ni nada; pero fue lo primero que le salió cuando dejó de pensar que era **un extraño**” ([15], subrayado nuestro). Así, Milo transforma a Silvestre en un ser *no extraño* (*no ajeno, familiar* en el sentido más fuerte del término). Tras el fallecimiento de Silvestre, Milo adoptará y protegerá a Ajeno, aunque nada pueda contra un poder represor encarnado en ese policía que, “con sus ojitos de rata” (135), lo detiene y le confisca el animal.

25. Frente a relaciones de pertenencia, de posesión, que en el caso de los animales llegan a la cosificación, la domesticación y la privación de libertad, Milo y Silvestre inventan otro tipo de relación con Ajeno, que se acerca a lo que los anglosajones llaman *care*: limpian su jaula, le dan de comer y de

beber, le hablan, lo acarician, están atentos a sus reacciones. Y Ajeno, a su vez, los reconoce, se siente en seguridad con ellos, y contribuye incluso a su “evasión” dejándose llevar por Milo. Esta relación que Silvestre y Milo tienen con los animales en general y con Ajeno en particular, Milo busca transmitirla a otros. Es así que le abre los ojos a su amiga “la Tita”. Cuando la lleva por primera vez al zoológico, Tita se comporta al principio como ese visitante común y corriente que va a divertirse, sin forzosamente proyectarse en la realidad que viven esos animales. Sin embargo, al ver cómo Silvestre y Milo se ocupan de Ajeno, limpiando y regando la jaula, ella misma comienza a ayudarlos y “[termina viendo] el mismo lado de las cosas” (40) y el narrador omnisciente da cuenta del final de esa visita y de lo que descubre la muchacha: “Aquello no era otra cosa que un vulgar calabozo y el conjunto una cárcel bien disimulada en ese viejo y simpático jardín” (40). La fachada se ha desmoronado, la revelación es cruel y es también la que hace a Tita pasar, como Milo, de la infancia a la adolescencia (agreguese que este sentimiento compartido permite, en la lógica narrativa, ese acercamiento entre ambos que se puede asociar a una relación amorosa incipiente).

Conclusión

Yo soy ese animal
Enorme amoroso invencible
Humanoanimal
(Abel García, canción “Yo soy ese animal”)

26. *Alrededor de la jaula* es una novela que permite múltiples interpretaciones: puede leerse como una metáfora de las injusticias de la sociedad argentina pasada y presente. También como *bildungsroman*, que recuerda y tal vez se inspira de *Les quatre cents coups* (1959) de François Truffaut (pues se percibe una fuerte relación intermedial entre los finales de ambas obras, con la huida de Antoine Doinel del reformatorio en dirección al mar y la de Milo y Ajeno hacia el puerto). O como novela sociológica que se centra en las clases populares urbanas y denuncia los procesos de gentrifica-

ción. La novela puede leerse también como fábula, a la manera de *Animal farm* (1945) de Georges Orwell. Nosotros hemos preferido acercarnos a ella a través de otro prisma; estudiándola desde una perspectiva ecocrítica, como un relato que se interroga sobre los modos de relacionarse entre los humanos, los animales y la naturaleza en general. Desde esta perspectiva, Conti propone una *ética* de la relación (cf. Lévinas) y un retorno a la compasión (en el sentido etimológico del término, como pasión compartida, capacidad de empatía ante el sufrimiento del otro). Siguiendo los pasos de un H.G. Wells en *La isla del Doctor Moreau* (1896), o de un Vercors en *Les animaux dénaturés* (1952), la novela se interroga sobre las formas de relacionarse entre hombres, animales y naturaleza en general, interrogando las fronteras entre humanidad y animalidad.

27. Esta revalorización del animal es expresada ingenuamente por la Tita: cuando Milo huye con Ajeno y se refugia en el local de trabajo de Silvestre, la joven viene a visitarlo y traerle de comer, y le comenta las noticias que circulan sobre la desaparición de la mangosta: “Es un personaje importante -comentó la Tita-. Está en todos los diarios” (129). Se trata de una modesta y efímera revancha para Milo, Sebastián y el propio Ajeno, como también lo es la propia novela que transforma a esa mangosta en “personaje importante”. En un mundo profundamente descorazonador, gobernado por una racionalidad fría que encierra a los animales en jaulas y a los hombres en sucedáneos de cemento, Haroldo Conti propone una nueva manera de acercarse al otro, de relacionarse con el mundo. Tal actitud pasa por una necesaria toma de conciencia, por la necesidad de abrir los ojos, y para ello cuentan tanto el razonamiento como la imaginación. Esta última dimensión merece ser destacada, pues ya en la primera aparición del zoológico en la novela, nos enteramos de que Silvestre

siempre estaba hablando de un jardín que Milo no había conocido y que, en definitiva, **tal vez ni siquiera había existido**. De ese jardín utópico, Silvestre guarda en la memoria un **animal fabuloso**, un **sospechoso** y complicado lagarto de Nueva Guinea, que cambiaba de forma y color y volaba, o por lo menos planeaba, como un verdadero pájaro ([28], subrayado nuestro).

28. Si, como el narrador, uno puede estar tentado de pensar que ese animal es una pura invención (“un sospechoso [...] lagarto”), el lector curioso puede constatar que tal animal existe: se trata del **Chlamydosaurus kingii**, conocido como *lagarto con volantes*, cuya particularidad es ese “volante” en torno a su cuello que en ciertas ocasiones (en particular

cuando se siente amenazado) puede desplegar, abriendo en abanico para crearse una suerte de escudo de protección e intimidar a su enemigo. La imaginación de Silvestre transforma a este *lagarto con volantes* en un *lagarto* (casi) *volador*, y su memoria lo magnifica dándole atributos del camaleón, construyendo así un animal híbrido, capaz de desplazarse y vivir en todos los elementos (la tierra y el agua como los lagartos, pero también el aire). Este animal a la vez real e imaginario establece nexos entre esta novela y las corrientes de lo real maravilloso (Carpentier) y del realismo mágico (Uslar Pietri, Asturias, García Márquez y otros) que venían afirmándose en el subcontinente en esos años.

29. Haroldo Conti iría más lejos en esta dirección en su novela *Mascaró, el cazador americano*, en la cual se pasa de un zoológico a un circo ambulante. Es a este circo, de nombre muy simbólico (“Gran Circo del Arca”), al cual se une el protagonista, Oreste. A diferencia del zoo, que es lugar de encierro y pasividad, el circo es espacio de colaboración entre hombres y animales, quienes avanzan juntos en dirección de la utopía, tal como lo expresa uno de los personajes, “el Príncipe Patagón”: “¿Qué carajo importa [...] la vida real? ¿Un sueño no es algo real?” (Conti, 1975; 58). En la misma novela, cuando Oreste se improvisa hombre de circo, imagina un número a partir de recuerdos infantiles, en particular la visita semanal al jardín zoológico con su padre. Para ese espectáculo, Oreste inventa un personaje, “el señor Tesero” (o sea: un Teseo que incluye la “r” de “revolución”), quien interactúa con animales o hace él mismo de animal (león, elefante, chimpancé). En esos números improbables, hombre y animal se encuentran al mismo nivel, no hay dominación sino trabajo compartido, o más precisamente, creación artística compartida, como en “el episodio del elefante”, en el cual

el animal le arrebató el sombrero y el señor Tesero manotea el aire con jocosa desesperación. Finalmente, el elefante lo toma con la trompa y lo arroja al lago de los cisnes, que emprenden vuelo. El señor Tesero, convertido en cisne, vuela también. Desde lo alto saluda a todo el mundo (Conti, 1975; 66).

30. En *Alrededor de la jaula* esta mirada que transmuta la realidad mediante la imaginación es aún embrionaria. En cambio, la relación hombre/animal aparece, como hemos visto, magnificada y transmutada. Claramente, Conti hace tabla rasa de la concepción que hace del hombre un dominador de los animales y de la naturaleza. Recuérdese que en el inicio del Antiguo Testamento se lee que el hombre ha sido creado para que

“**tenga autoridad** sobre los peces del mar, los animales voladores de los cielos y los animales domésticos, sobre toda la tierra y sobre los animales que se arrastran sobre la tierra” (Génesis, I-26, subrayado nuestro). Esta visión antropocéntrica es la matriz ideológica de nuestros modos de relación con la naturaleza, incluyendo sus derivas o consecuencias más dramáticas (crisis ambiental, cambio climático, escasez de agua, contaminación de aire, suelos y océanos, etc.), por lo que *Alrededor de la jaula* aparece como un texto que pone en la mira (décadas antes de que el término fuera acuñado) los múltiples problemas de lo que se ha dado en llamar *antropoceno*. Si las preocupaciones sobre el devenir del planeta no ocupaban el mismo lugar que hoy en día en los 60, las inquietudes de Milo (cuyo nombre es un anagrama de “limo”, y connota entonces ese limo elemental que en ciertas mitologías y en la ciencia es fuente de la vida), su sensibilidad respecto al sufrimiento animal, parecen anunciar muchas de las preocupaciones de nuestra época.

Bibliografía

BARATAY Eric, HARDOUIN-FUGIER Elisabeth, *Zoos. Histoire des jardins zoologiques en Occident (XVI^e-XX^e)*, Paris, La Découverte, colección Textes à l'appui/ série écologie et société, 1998.

BUENO Gustavo, “Ética de la risa”, in *El Gallo. Revista de los estudiantes de la Universidad de Salamanca*, año 1, número 1, marzo de 1953. En línea: <https://tinyurl.com/32j9xjkk>.

COLY Youssouph, *Haroldo Conti: narrativa de un cazador*, Tesis de doctorado bajo la dirección de Juana Martínez Gómez, Madrid, Universidad Complutense, Facultad de Filología, 2011. En línea: <https://eprints.ucm.es/id/eprint/13762/>.

CONTI Haroldo, *Alrededor de la jaula*, Buenos Aires, Legasa, colección Omnibus, 1984.

_____, *Mascaró, el cazador americano*, La Habana, Casa de las Américas, 1975.

R. CAPLÁN, «Humanimalidad: Una lectura de *Alrededor de la jaula...*»

FERNÁNDEZ RETAMAR Roberto, “Calibán”, in *Para el perfil definitivo del hombre*, La Habana, Letras cubanas, 1995, p.128-180.

“Haroldo Conti en el país de las sombras”, in *Crisis*, abril de 1986. En línea: <https://tinyurl.com/bdf8ecvw>

MORRIS Desmond, *The Human Zoo: A Zoologist's Study of the Urban Animal*, USA, Kodansha America, Inc., 1996.

PREMAT Julio, “L'Argentine”, in *Histoire de la littérature hispano-américaine de 1940 à nos jours*, CYMERMAN Claude, Claude FELL (dir.), París, Nathan Université, 1997.

ROMANO Eduardo (comp.), *Haroldo Conti alias Mascaró, alias la vida*, Buenos Aires, Colihue/ Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti, colección Presencias, 2008.