

Bestias, basura, vida (en la narrativa de Sergio Chejfec)

Beasts, Garbage, and Life in the Narrative Work of Sergio Chejfec

Bichos, lixo, vida (na narrativa de Sergio Chejfec)

Alejandra Laera

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

Profesora de Literatura argentina en la Universidad de Buenos Aires y

Doctora en Letras por la misma Universidad. Autora de *El tiempo vacío de la ficción. Las novelas argentinas de Eduardo Gutiérrez y Eugenio Cambaceres* (FCE, 2004), y directora de *El brote de los géneros*, tercer volumen de la *Historia crítica de la literatura argentina* (Emecé, 2010). Ha coeditado varios volúmenes colectivos, entre ellos *El valor de la cultura. Arte, literatura y mercado en América Latina* (Beatriz Viterbo Editora, 2007) y *Fronteras escritas. Cruces, desvíos y pasajes en la literatura argentina* (Beatriz Viterbo Editora, 2008). Investigadora del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas, CONICET. Correo electrónico: alelaeralit@yahoo.com

Artículo de reflexión

Una versión inicial de este artículo fue presentada en agosto de 2010 en el Coloquio Internacional *El giro animal*, organizado por Gabriel Giorgi, Fermín Rodríguez y Álvaro Fernández Bravo en la sede de New York University en Buenos Aires.

SICI: 0122-8102(201206)17:31<105:BBVNSC>2.0.TX;2-D

Resumen

Este ensayo analiza los conceptos, modos e ideas de “lo animal” en las novelas de Sergio Chejfec como una exploración que contribuye, siempre tentativamente pero con una decidida acción reflexiva, a la discusión sobre el arte y la literatura contemporáneas, la puesta en crisis de los campos culturales, los cambios en el estatuto de la representación y el lugar de la ficción. No se trata entonces de releer la obra de Chejfec, sino a partir de ella, y desde *lo animal*, revisar el estado actual de la discusión sobre la literatura.

Palabras clave: Sergio Chejfec, Literatura argentina, animalidad
Palabras descriptor: Chejfec, Sergio - Crítica e interpretación, Literatura argentina, Animales en la literatura, Arte y literatura

Abstract

The article analyzes the concepts, modes, and ideas of animality in the novels of Sergio Chejfec that contributes, tentatively yet reflexively, to the discussion regarding contemporary art and literature, the crisis of cultural fields, the changes in the status of representation, and the place of fiction. Thus, more than a re-reading of Chejfec's work, the article is an examination of the current state of the discussion on literature, on the basis of his work and from the perspective of *animality*.

Key words: Sergio Chejfec, Argentine literature, animality.
Keywords plus: Chejfec, Sergio - Criticism and interpretation, Argentine literature, Animals in literature, Art and literature

Resumo

Este ensaio examina os conceitos, jeitos e idéias do “animal” nos romances de Sergio Chejfec como uma exploração que contribui, se timidamente, mas com uma decidida ação reflexiva à discussão sobre a arte e a literatura contemporâneas, a queda em crise dos campos culturais, as mudanças no estatuto da representação e o lugar da ficção. Não é, então, reler a obra de Chejfec, mas a partir dela, e desde o *animal* revistar o estado atual da discussão sobre literatura.

Palavras-chave: Sergio Chejfec, Literatura argentina, animalidade
Palavras-chave descritores: Chejfec, Sergei - Crítica e interpretação, Literatura argentina, Animais na literatura, Arte e literatura

ARTÍCULO RECIBIDO: 19 DE ENERO DE 2012. ARBITRADO: 10 DE FEBRERO DE 2012. ACEPTADO: 15 DE FEBRERO DE 2012.

Sobre los alcances de lo animal

¿Qué distancia a los “cuerpos negros de las aves carroñeras”, que en los pueblos de *El llamado de la especie* (1997) merodean la basura, de esos “inesperados cisnes gigantes” que, hechos con cemento y madera y pintados siguiendo el modelo natural, esperan a los paseantes para recorrer en bote el lago de un parque del sur de Brasil en *Mis dos mundos* (2008)? ¿Qué distancia a la bestia que en *Boca de lobo* parece acechar en el hombre, del lorito que acompaña a las figuras talladas por la artista venezolana Rafaela Baroni? O, para decirlo en otros términos: ¿cuál es, entre unos y otros animales (los naturales y los artificiales), el trayecto que hay que recorrer? ¿Qué paisajes habitan?

En las novelas de Sergio Chejfec pueden distinguirse dos regímenes de lo animal: uno es el régimen de lo animal puramente orgánico (las aves carroñeras, las bestias) y el otro es un régimen animal que no se define en sí mismo por lo orgánico entendido como disposición a la vida sino por su relación con el hombre (artesanías, adornos, mascotas, etcétera). Mientras el primero está ligado a la vida y a su manifestación “silvestre” (y uso acá una palabra cara a Chejfec), el segundo puede asumir diversas manifestaciones, desde la más natural o familiar (como el perrito de Baroni) hasta la réplica volumétrica (como los botes con forma de cisne del parque brasileño). A diferencia del primero, los animales propios de este segundo régimen con frecuencia interpelan a quien los observa porque son signo o condensación de la relación entre la vida y el arte e incluso entre la realidad y la ficción. En principio, se trata de dos regímenes de lo animal claramente diferenciados, que evocan, incluso, oposiciones relativamente convencionales: lo animal y lo humano, naturaleza y cultura, el natural y la copia. Sin embargo, hay entre ellos un trayecto, un recorrido que, propongo, debería leerse más allá del contraste aparente: como uno de los varios caminos o senderos que recorren la escritura de Chejfec en lo que puede reconocerse como una insistente búsqueda de salidas a los problemas de la narrativa contemporánea. En ese sentido, este acercamiento a Chejfec a partir de la noción de *lo animal* no tiene como fin comprender mejor sus modos de narrar y sus ideas sobre la literatura para, desde esta perspectiva, releer sus textos; antes bien, considero esos modos e ideas como una exploración que contribuye, siempre tentativamente pero con una decidida acción reflexiva, a la discusión sobre el arte y la literatura contemporáneas, sobre la puesta en crisis de los campos, sobre los cambios en el estatuto de la representación y sobre el lugar de la ficción. No se trata entonces de releer la obra de Chejfec, sino de partir de ella focalizando en *lo animal* para revisar el estado actual de la discusión sobre la literatura.

Las dos últimas novelas de Chejfec, *Baroni: un viaje* (2007) y *Mis dos mundos* (2008), reformulan la relación entre literatura y vida y se internan en nuevos pasajes entre ambos mundos, produciendo una inflexión sin retorno en una narrativa que en *Boca de lobo* (2000) había llevado al extremo el cuestionamiento implícito de la noción de creación en términos de autonomía. *Boca de lobo*, tal como he sostenido en una intervención reciente, muestra que la creación –ya sea con la modalidad de la procreación, del relato o de la ficción– ya no puede ser ni compensatoria ni reparadora, porque su condición autónoma es frágil y transitoria: los raptos de autonomía del cuerpo (de la mujer que concibe un hijo o del hombre que se pone a escribir su historia pasada) pueden ser tanto un gesto de liberación como significar un peso ineludible. La novela, en definitiva, presentaba situaciones de autonomía creativa que se problematizaban en el interior del relato al enfrentarse con su *otro* (el trabajo fabril, el mundo obrero)¹. En ese enfrentamiento, solo se podían producir fricciones: de allí la contemporaneidad de un relato como *Boca de lobo*, que ofrece una ficción, a la vez, del fin de la clase obrera y de la literatura social (Ludmer, 2010, 99).

Si en las posteriores narraciones de Chejfec se advierte una nueva inflexión de la relación que la literatura entabla con la vida, es porque ese vínculo se restituye por la vía del trabajo artesanal y la apropiación de sus objetos, tal como se va descubriendo a través del viaje que se narra en *Baroni*. El trabajo artesanal ya no es *lo otro de la autonomía del cuerpo*, como lo era el trabajo fabril. Esa restitución *artesanal* del vínculo entre literatura y vida conlleva, a la vez, más posibilidades de pasaje entre mundos (aunque sin borrar nunca su diferenciación). En esos pasajes propuestos, en esas nuevas conexiones, es donde se realiza el trayecto entre los dos regímenes de lo animal desplegados en la narrativa de Chejfec que propongo recorrer a continuación.

1 Argumenté detalladamente las relaciones entre literatura y vida en la narrativa de Chejfec en mi artículo “Los trabajos: creación y escritura en *Boca de lobo* y otras novelas”, en Dianna Niebyski (comp.). Pittsburgh: III, 2012. Cito un pasaje que condensa algunas de las cuestiones principales planteadas allí: “*Boca de lobo* no deja de mostrar que el desfasaje constitutivo entre el orden del trabajo, el de la creación y el del relato, así como la separación entre la actividad del cuerpo, su capacidad creadora y la potencia intelectual, impiden la plena, total, compensación y permiten únicamente pequeñas y provisionales reparaciones. En ello radica, precisamente, la inteligencia de la novela de Chejfec: en la confrontación entre el trabajo manual y la creación intelectual para problematizar los supuestos de la literatura y el arte y su relación con la vida. Pero también, en su sencilla resistencia a la ambivalencia –aun cuando la novela sostenga la indeterminación como matriz representativa– y en su intenso cuestionamiento, y horadamiento, de la posición modernista”.

Lo animal orgánico: el paisaje y la basura, el hombre y la bestia

En el presente de las historias narradas en *Boca de lobo* y en *El llamado de la especie* lo animal orgánico se asimila al paisaje y responde a una fuerza que actúa en dos direcciones temporales². Una, si no la más brutal, la más irreversible, apunta hacia el futuro, hacia la descomposición total. Una hondonada llena de basura separa los dos pueblos donde transcurre *El llamado de la especie*. En ella se acumulan los desperdicios de todos sus habitantes y en su superficie sobrevuelan las aves carroñeras; a su alrededor, en la explanada que funciona como umbral hacia lo hondo, los chicos juegan mientras unos perros sueltos merodean. Restos de lo humano, niños, animales, componen el paisaje, uno más entre los paisajes ruinosos e indeterminados de cierta zona de la narrativa de Chejfec: la escena es casi de indiferenciación pero nunca llega serlo del todo, representa el *tránsito* hacia la basura (como siempre: indeterminación pero nunca indiferenciación). La basura, siempre abyecta pese a los principios biodegradables de la ecocrítica, resulta un conjunto indeterminado en el que se juntan los restos orgánicos con lo inorgánico. Su manifestación última es animal: la carroña.

La carroña es el signo de la descomposición, el abandono de la vida del cuerpo y su transformación en cuerpo muerto hasta su próxima desintegración; es ese *objeto* –para usar la palabra baudelaireana–³ en el que lo orgánico se toca

-
- 2 *Boca de lobo* narra la historia de una relación amorosa entre el narrador, que es un hombre de mediana edad sin ocupación conocida, y una joven obrera; la relación, que transcurre en la zona fabril donde habita la joven, termina cuando el hombre se entera de que ha quedado embarazada. El tiempo de la enunciación remite al momento del recuerdo y de la escritura de esa historia. Por su parte, *El llamado de la especie* presenta la historia de una mujer que se desplaza entre pueblos periféricos y narra las relaciones que entabla en ellos con otras mujeres y con un hombre; a lo largo del relato, narrado en primera persona por la protagonista, los nombres y las identidades sufren alteraciones al ritmo de un desplazamiento que parece un retorno al origen.
- 3 “Rappelez-vous l’objet que nous vîmes, mon âme (...)” En: “Une Charogne”, 1857. A continuación, la traducción del poema completo para enmarcar la tradición literaria de la noción de “carroña”:

La carroña

Recuerdas el objeto que vimos, mi alma,
Aquella hermosa mañana de estío tan apacible;
A la vuelta de un sendero, una carroña infame
Sobre un lecho sembrado de guijarros, //
Las piernas al aire, como una hembra lúbrica,
Ardiente y exudando los venenos,
Abría de una manera despreocupada y cínica
Su vientre lleno de exhalaciones. //
El sol dardeaba sobre aquella podredumbre,
Como si fuera a cocerla a punto,
Y restituir centuplicado a la gran Natura,

con aquello que no lo es. Presenta la disponibilidad más pasiva para reintegrarse al suelo: atrae moscas y prolifera bacterias o sirve de alimento a las carroñeras. Estamos ante una *escena naturalista*. La hondonada de *El llamado de la especie*, con su basura y sus niños inocentes, con sus moscas, sus perros y sus aves de carroña, se ajusta a lo que Gilles Deleuze llamó “mundo originario”: ese mundo de esbozos y pedazos, ese “conjunto que lo reúne todo, no en una organización, sino que hace converger todas las partes en un inmenso campo de basuras” (1984,

Todo cuanto ella había juntado;//
 Y el cielo contemplaba la osamenta soberbia
 Como una flor expandirse.
 La pestilencia era tan fuerte, que sobre la hierba
 Tú creíste desvanecerte.//
 Las moscas borseaban sobre ese vientre podrido,
 Del que salían negros batallones
 De larvas, que corrían cual un espeso líquido
 A lo largo de aquellos vivientes harapos.//
 Todo aquello descendía, subía como una marea,
 O se volcaba centelleando;
 Hubiérase dicho que el cuerpo,
 inflado por un soplo indefinido,
 Vivía multiplicándose.//
 Y este mundo producía una extraña música,
 Como el agua corriente y el viento,
 O el grano que un cosechador con movimiento rítmico,
 Agita y revuelve en su harnero.//
 Las formas se borraron y no fueron sino un sueño,
 Un esbozo lento en concretarse,
 Sobre la tela olvidada, y que el artista acaba
 Solamente para el recuerdo.//
 Detrás de las rocas una perra inquieta
 Nos vigilaba con mirada airada,
 Espiando el momento de recuperar del esqueleto
 El trozo que ella había aflojado.//
 –Y sin embargo, tú serás semejante a esa basura,
 A esa horrible infección,
 Estrella de mis ojos, sol de mi natura,
 ¡Tú, mi ángel y mi pasión!//
 ¡Sí! así estarás, oh reina de las gracias,
 Después de los últimos sacramentos,
 Cuando vayas, bajo la hierba y las floraciones crasas,
 A enmolecerte entre las osamentas.//
 ¡Entonces, ¡oh mi belleza! Dile a la gusanera
 Que te consumirán los besos,
 Que yo he conservado la forma y la esencia divina
 De mis amores descompuestos!

180). En ese mundo, el ave carroñera es la pulsión (de fin, de descomposición) y la carroña es el pedazo (irreconstituible de lo ya perdido: el cuerpo animal vivo).

La otra dirección de lo animal orgánico remonta al pasado y lo presentiza (y lo potencia como futuro). Es lo atávico del hombre: la bestia. Entre las espesas malezas que se encuentran más allá de la ruinoso zona suburbana donde transcurre *Boca de lobo*, en “la parte más negra de la vegetación”, el protagonista y narrador de la historia se lanza sobre Delia, la joven obrera con la que mantiene una relación amorosa, y la somete. Lo animal y el paisaje se asimilan por completo y activan doblemente la metáfora (muerta) de la boca de lobo. Por un lado, está “esa boca de lobo que era el conjunto de los campos cuando bajaba el sol –un sector baldío de la tierra, una cueva de oscuridad que duraba hasta el otro día” (Chejfec, 2000, 117). Pero, por otro, también la boca de lobo que era, literalmente, el interior de Delia: “sus partes internas, entrañas” (118). En ese encuentro entre la pura exterioridad y el interior del cuerpo femenino que ofrece la metáfora animal, estalla una pulsión que, como en *El llamado de la especie*, hace del paisaje un mundo originario y del cuerpo (el interior, las entrañas de la mujer) un pedazo a arrancar, a devorar. Esa pulsión es el “impulso salvaje”, el “impulso más silvestre, perentorio” (20), algo que se puede explicar pero que es imposible entender.

En ese punto de entrega a la pulsión, a la fuerza que lanza hacia el “abismo”, el hombre es un animal. No es *como* un animal. No se trata de una referencia cultural o social sino del orden de la naturaleza. Lo animal no es ya una metáfora (como lo era del paisaje o del interior del cuerpo de la mujer). Lo animal es lo animal: sin nombre ni representación. *Es la bestia*. Bestialidad agazapada en el hombre, a modo de resto atávico, de porción de tiempo pasado (lo remoto), que las fuerzas del paisaje (degradado, ruinoso, oscuro, “restos de nada”), del paisaje convertido en “boca de lobo”, desata. El hombre animal, entonces, liberado a su pulsión, se pierde en el tiempo (“yo me iba a perder en el tiempo”, dice el narrador, porque la boca de lobo es el lugar donde se puede llegar al tiempo originario). No hay acá deshumanización, en el sentido de lo humano enfrentado a lo animal, ni comparación (lo humano que parece animal: el humano *como* animal), sino liberación de lo animal de/en cada hombre. Perdido en el tiempo, el hombre bestia (para no perderse del todo, para no ser olvidado) deja su marca en el cuerpo de la mujer, en sus entrañas hechas pedazo: “el animal salvaje bramaba por asegurar su estirpe” (17). Y así coinciden, en el “mundo originario” de los pastizales y en ese presente de la pulsión violatoria, el pasado remoto y la captación del futuro (es que, allí, la duración se acorta). El hijo, de este modo concebido, es la verificación futura del bestial atavismo del hombre.

Si la procreación es el rapto de autonomía del cuerpo de la mujer (y del cuerpo de la obrera), si es aquello que le permite concebir y sustraerse del mundo del trabajo, es apenas, como señalé al comienzo, una liberación fugaz y provisoria. ¿Qué creación es esa que se gesta en la pulsión bestial, que no llega a ser una *acción* creadora? Así como la animalidad bestial hace posible la procreación y a la vez la condena como creación plena, así el cuerpo procreador de la mujer logra solo una autonomía transitoria. No tanto por sus propios restos de atavismo (las cejas hirsutas que son “marcas de un pasado indómito” o cierto olor animal que despide su piel), que en todo caso en ella resultan signos de atracción, sino porque en el mundo enajenante del trabajo ella tampoco está exenta de la comparación animal. Es que la nocturna boca de lobo encuentra su opuesto en el mundo de la fábrica: diurno, organizado, regulado. Un mundo, precisamente, de acciones, solo que no de acciones creadoras sino seriadas, automatizadas. En ese mundo, donde la identidad de los individuos se asimila a la de los objetos, en ese mundo de enajenación y cosificación, la posibilidad animal solo puede surgir de una metáfora cristalizada: los trabajadores son y actúan como hormigas. O si no, directamente: la clase obrera –según apunta en un momento el narrador– es ella misma una especie. Es que, vale la pena aclararlo, en *Boca de lobo* hay una especie humano-animal que entra en juego con el mundo de la fábrica, como en *El llamado de la especie*. A su vez, en *El llamado de la especie* el paisaje tiene como telón de fondo fábricas en las que se supone trabajan los habitantes de los pueblos. Y en las dos hay, además, bestias, presas, devoradores, carroña. Por eso podemos llamarlas las *novelas orgánicas* de Chejfec⁴.

En definitiva, el arco que abarca lo animal orgánico en *El llamado de la especie* y en *Boca de lobo* tiene como figuras extremas, en tanto disposiciones de vida, a la bestia y a la carroña. Lo animal puede ser pulsión o pedazo, y corresponde sobre todo, aunque no totalmente, a los mundos originarios. Bestia o carroña, energía que devora y destroza u objeto descompuesto listo para ser devorado, esas figuras extremas contienen, en su propia aptitud de vida, su degradación. ¿Dónde buscar la vida, entonces?

4 Algunos ejemplos a continuación. La especie animal en *El llamado de la especie*: “Ese tipo de comportamiento irresuelto, más bien incompleto, que hacía pensar en la conducta de una especie animal todavía sin definir ni especializarse, que debía aguardar el largo paso del tiempo para precisar mejor sus atributos (...)” (16); y también lo bestial: “El pie, como parte animal de un cuerpo originalmente bestial, exhibía así toda la carga salvaje de la que era capaz ese cuerpo; y el paso, como forma natural de desplazarse, demostraba a través de sus efectos toda su carga primitiva” (194). La carroña en una fábula de *Boca de lobo*: “Hay perros que llevan de aquí para allá la presa atrapada días atrás. Pese a estar muerta desde hace tiempo, por lo visto conserva para el cazador algo vital, porque si no fuera así la olvidaría (...)” (137).

Estamos en la zona de inflexión de esta narrativa, ante un trayecto diferente. En el umbral de otros paisajes, donde la vida no se presta ni se arranca (como en *Boca de lobo*), sino que se da, se otorga. En esos paisajes, la vida ya no estaría constituida por lo orgánico, y lo animal ocupa otro lugar: interpela al hombre, lo mira. En los caminos y derivas de la narrativa de Chejfec, aparecen ahora los infaltables loritos tallados en madera de las figuras artesanales de la artista venezolana Rafaela Baroni (*Baroni: un viaje*) y, enseguida, los gigantes cisnes de madera hechos para andar por el lago del parque de una ciudad del sur de Brasil (*Mis dos mundos*). Además, hay una pereza que se trepa a los árboles de las afueras de Caracas y mira a los hombres, hay gallos de riña que son objeto de curas milagrosas y peces y tortugas que en medio de un trance ¡se convierten en el público perfecto del escritor! En este trayecto que se abre a otros, que va y vuelve, que se interna y da rodeos, la novela redefine –en conversación con el arte y la literatura contemporáneas– su relación con la vida, el vínculo entre la realidad y la ficción, la idea de creación y la figura del escritor o artista. Para ello recurre, apenas en *Baroni* pero a fondo en *Mis dos mundos*, a imágenes, metáforas y alegorías de lo animal. Porque Chejfec –y en esto radica uno de sus mayores atractivos– no da nada por sentado, nada por sentado que sea dicho o narrado en sus novelas, sino que todo es exploración. Por eso las figuras del andar lo describen tan bien: en su narrativa se trata de adentrarse para después salir y volver a entrar, todo al ritmo del caminar en sus más diversas variantes (el ir, el paseo, el recorrido, el rodeo, el deambular, etcétera). Chejfec no dice: basta de la metáfora animal, basta de la alegoría, sino que para dejarlas atrás las *transita*.

Pero antes de entrar en eso, quiero referirme brevemente al hombre de la televisión y al aviario, que aparecen en *Mis dos mundos*.

La vida silvestre y el aviario

Primera escena: por la televisión, en un programa nocturno, un hombre del campo responde preguntas sobre los animales. ¿En qué se diferencian los animales salvajes de los animales de granja? Los salvajes nunca se cansan (y cuando lo hacen, se esconden), mientras los de cría, los de granja o los domésticos siempre parecen cansados, tienen una apariencia lánguida. La oposición entre los dos grupos de animales se presenta, aunque apelando a una extraña peculiaridad, de manera clara. El mundo animal explicado por el hombre de campo en la televisión: de lo orgánico a lo tecnológico, todo en una escena. El escritor aprende la distinción entre animales en la tele, justo una noche antes de ir a visitar el parque de la ciudad, esa “mancha verde” (18). La escena explica, podría decirse que forzando un poco la relación entre las novelas en función de la búsqueda y deriva

narrativa de Chejfec, con bastante claridad y eficacia algo de aquello que en *Boca de lobo* se explicaba sin éxito. Y al hacerlo, parece desactivarlo. Como si dicha y explicada, la energía del animal salvaje pudiera aislarse y ser controlada (¡y reconvertida en programa de televisión!).

Segunda escena: en el parque hay un aviario. Están ahí encerradas, recludas, las aves de presa: “Estas grandes aves parecían dormidas, o sobrellevar una vigilia hecha de espera y estoicismo, mientras soportaban la visita de individuos ubicados en escalas bastante inferiores que se colaban entre los barrotes para comer el alimento destinado a ellas” (48). A la luz de la definición del hombre de campo que hablaba por la tele, que decía que los animales salvajes se escondían cuando estaban cansados y por eso nadie los veía en ese estado, el espacio de encierro que es el aviario recluye a la fuerza al animal, cuyo cansancio resulta en “estoicismo”, y convierte la actitud de esconderse en un acto de forzada exhibición. No hay por lo tanto ya pulsión animal sino acción del hombre sobre el animal: el hombre lo reduce. El aviario representa el accionar de la cultura sobre la naturaleza (y estamos del otro lado de la relación entre naturaleza y cultura tematizada en *El llamado de la especie* y, extraordinariamente, en *Boca de lobo*). Más todavía: el aviario invierte la escala animal y, sometiendo el salvajismo, el salvajismo majestuoso de las aves de rapiña, compensa artificialmente las desigualdades naturales: son los gorriones, en su rapiñerismo menudo, los que se aprovechan del cautiverio de las aves mayores. Y por supuesto, para una reducción total, no puede faltar la clasificación. Las aves tienen dos nombres: el científico y el vulgar, y así se las reconoce.

En la televisión y en el aviario se explica, se clasifica y se exhibe a los animales. Se le entrega al espectador, ordenado y limitado, un saber sobre los animales (desde el saber científico al popular) que impone una relación mediada y a distancia (a través de la tele y del aviario, espacios que imponen distancia y encierro). Hago esta suerte de descripción porque esas escenas, puestas al comienzo, prácticamente, de *Mis dos mundos*, parecen saldar un modo de representación de lo animal (lo animal salvaje) que así abre paso a otras posibilidades. Si en las novelas orgánicas importaban las pulsiones, las acciones y una relación entre lo animal y lo humano asimilado al paisaje y que era sobre todo del orden de lo corporal, en estas novelas lo animal se trata con distancia (no está asimilado al paisaje aunque forme parte de él), pero no la distancia de los saberes sino la de la *mirada*, una mirada que afecta o interpela y que, finalmente, atañe a la relación de la literatura/arte con la vida (lo hace porque como novela explora esa relación y se explora en ella).

Mirar al cisne que me mira

En “Why Look at Animals?” (1977), un texto ya bastante clásico sobre el tema, John Berger historiza la mirada hacia y de los animales desde los tiempos en que el hombre dependía de ellos para sus necesidades (trabajar, comer, vestirse) hasta los cambios que introdujeron la industrialización y el capitalismo, todo esto en correlación con el cambio de paradigma introducido por Descartes con el cogito (Berger, 2009). (También, de manera muy diferente habla de la mirada animal Derrida, pero al texto de Berger me interesa traerlo por el momento en que lo escribe y la perspectiva que adopta, muy en consonancia con el ambiente del parque y el aviario). La de los animales, dice Berger, no es una mirada especial hacia el hombre; es “atenta y cautelosa” pero lo que la distingue es que el hombre se hace consciente de sí mismo ante ella. Y agrega un rasgo fundamental: “its lack of common language, its silence, guarantees its distance, its distinctness, its exclusion, from and of man” (67). Hay en la mirada del animal hacia el hombre, o mejor, en cómo el hombre recibe la mirada del animal cuando él mismo lo mira, algo ominoso, ese resto incomprensible, lo que el saber no puede conocer, que es, justamente, aquello que logra interpelar al hombre y que, para hacerlo, no precisa de la palabra; por el contrario, en su exclusión respecto del lenguaje radica su potencia interpeladora. De este no saber, de esta distancia imposible de achicar, porque ya no es física como la que imponen las técnicas de saber y de poder, deriva un interrogante que, justamente, es el que se formula el narrador de *Mis dos mundos*: “Qué piensan de mí los animales, si es que piensan...” (99). Estamos en el otro extremo de las incomprensibles pulsiones de la bestia. Y en el “comienzo privado de la ficción” o en el “comienzo de ficciones privadas” (100).

Para reencontrarse con la vida, la literatura incursiona reforzando la vía principal, que es la del trabajo artesanal (tal como aparece en *Baroni* como salida frente a la inconducente oposición entre trabajo fabril y trabajo intelectual), la vía de la mirada animal, mirada que, antes de conducir al cuerpo, conduce al pensamiento (de lo) animal, la máxima indeterminación. Es esa misma indeterminación la que abre la posibilidad de ensayar, otra vez, con imágenes y con metáforas, o con géneros como la fábula (¿qué otra cosa es la escena en la que los peces y las tortugas del lago se convierten en el público de un escritor que no sabe bien qué decir y que tiene mucho que aprender de los animales?). Y ensayar también, incluso, con la alegoría encerrada en el cisne modernista que, en *Mis dos mundos*, como no podía ser de otro modo, está hecho de madera y pintado de color para que parezca *real*.

Todos esos recursos y formas que en la tradición de la literatura moderna eran relativamente estables acá se aprovechan de la indeterminación y se vuelven

lábiles en sus sentidos. De allí que este régimen de lo animal no se defina por lo orgánico sino por su relación con el hombre, porque –y aprovecho acá una frase de *Baroni*– se trata de “La vida provista por la mirada de los otros, una materia hecha de nada y sin embargo efectiva” (2007, 171). De allí también que justo en el extremo final del arco orgánico, donde estaba la carroña, surja ahora, para iniciar otro trayecto (trayecto sin final, con idas y vueltas y rodeos, trayecto a descubrir, como el parque mismo en su versión módica de la selva), el animal más atravesado por la cultura: el cisne⁵. Pero no se trata de cisnes cualesquiera, o sea naturales, sino de cisnes de madera, de botes con forma de cisne:

cuando al cabo de diez minutos me acerqué mejor, alcancé a distinguir un cuadro que en un primer momento, ignoro por qué, me inquietó: en esa dirección se escondía un lago calmo y de dimensiones, y desde el sitio por donde me estaba acercando podía entrever unos inesperados cisnes gigantes, inmóviles y alineados como si se tratara de un regimiento. Mientras me acercaba al agua y el escenario se hacía más claro, sentí una mezcla de desconfianza y admiración. Desconfianza debido a algo muy primario, para lo que advertía, por otra parte, no estar preparado: sencillamente el tamaño de esos botes a pedales con forma de cisnes, que uno asociaba más con alguna escala monstruosa que con la idea de réplica o de pasatiempo, y admiración por la ilusión de estar frente a un ejército inanimado, pero que parecía sobrellevar una vida latente y estar preparado para despertar o adquirir movimiento en cualquier instante. (85-86)

Tenían una altura como de tres metros y pese a tales medidas la proporcionalidad de sus cuerpos se exponía perfecta, tanto que el serpenteo estilizado de los cuellos, proverbialmente elogiado por los modernistas, ofrecía en estos modelos gigantes un nuevo e indiscutible argumento de confirmación (86).

Para darles vida, dice el narrador, solo hay que activar la imaginación. Pero: ¿cuál es a esta altura la imaginación? El propio relato, una vez más interrogando

5 En todo caso, la carroña ha quedado en unos cisnes del pasado, unos cisnes de un lago alemán, de Hamburgo, que el narrador recuerda: “esos cisnes eran grandes devoradores de cualquier cosa que anduviera cerca, incluso la más hedionda y putrefacta. Según su punto de vista, la voracidad de estas aves contradecía la imagen bucólica que se buscaba para el lago” (60). ¿Qué es lo primero que dice la novela sobre eso? El narrador recuerda haber leído un libro sobre la mirada de las aves. Lo sugestionó hasta el punto en que el miedo le impedía salir con tal de no toparse con ninguna (52 y 53). El cisne es probablemente el animal más atravesado por la cultura junto con la paloma, que no en vano representa a la novela en los tramos alegóricos de otro relato que pone en crisis la separación arte/vida como es *La novela luminosa* de Mario Levrero (publicada póstumamente en el 2005 y escrita un par de años antes).

los postulados modernos sobre la literatura y la creación, sobre la autonomía, se pierde en la indeterminación y lleva el texto a otro terreno, a un nuevo trance: un cisne avanza, clava los ojos en el narrador, se acerca cada vez más, lo mira y lo mira. Ese cisne, ahora con vida, pasea a un padre y su hija por el lago. Después se aleja, y el narrador, ya solo, finalmente se pone a hablar de su cumpleaños, de la literatura, de sus amigos escritores, de lo que le pasa cuando escribe, de la escritura misma. Del pensamiento del animal, llega finalmente a la mano. Pero esa mano ya no es igual, ha cambiado. Se acerca a la de la artista artesana Baroni, que en el toque de la mano logra que sus figuras asuman vida (porque combina destreza en el uso de los materiales, imaginación creativa y afecto). Ni bestias ni carroña, *solo un gigante cisne bote provoca ese pasaje entre mundos, el trance*.

Es que el escritor, el caminante, ha podido entonces, también, dejar de pensar en ese otro cisne, el cisne de los modernos escritores, distantes y encerrados en su mundo de creación. Ha logrado olvidar, aunque sea provisoriamente, a “son grand cygne, avec ses gestes fous,/ Comme les exilés, ridicule et sublime,/Et rongé d’un désir sans trêve!”⁶ (33). Entonces, podrá convivir con un lorito, como los santos y las vírgenes de Baroni, o, como ella misma, podrá vivir con su perrito faldero correteando alrededor.

Obras citadas

Berger, John. “Why Look at Animals?” *Why Look at Animals?*

[1977]. London: Penguin Books, 2009.

Deleuze, Gilles. *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Barcelona: Paidós, 1984.

Chejfec, Sergio. *El llamado de la especie*. Buenos Aires: Alfaguara, 2008.

—*Mis dos mundos*. Barcelona: Candaya, 2008.

—*Baroni: una vida*. Buenos Aires: Alfaguara, 2007.

—*Boca de lobo*. Buenos Aires: Alfaguara, 2000.

Laera, Alejandra. “Los trabajos: creación y escritura en *Boca de lobo* y otras novelas”. En: Dianna Niebylski (comp.). *Sergio Chejfec: Trayectorias de una escritura. Ensayos críticos*. Pittsburgh: IILI, 2012, 201-218.

Ludmer, Josefina. *Aquí América Latina. Una especulación*.

Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010.

6 Charles Baudelaire, “Le cygne”, 1857 (“su gran cisne, con sus gestos locos, Como los exiliados, ridículo y sublime, ¡Y roído por un deseo sin tregua!”).