

**XXIV Jornadas de Investigadores del Instituto de Literatura Hispanoamericana -
Facultad de Filosofía y Letras (UBA) - Buenos Aires, marzo de 2011**

ARTE Y VIDA EN *LA COMEMADRE* DE ROQUE LARRAQUY

María Martha Gigena

“Ser una persona es poder masticar”¹, dice uno de los narradores de *La comemadre*, primera novela de Roque Larraquy, publicada por Entropía en el 2010. La frase viene a propósito de la pérdida de sus dientes de leche (producto de una evidente relación entre tristeza y descalcificación, según argumenta) y la espera por una dentadura definitiva que se resiste a aparecer.

En esa afirmación resuenan algunas de las cuestiones que atraviesan *La comemadre* e insisten en proponernos nuevos predicados para esa frase, e incluso la posibilidad de una oración en la que sea imposible articular predicación alguna acerca del “ser persona”.

La comemadre presenta algunos de estos posibles interrogantes a partir de una división en dos fragmentos; el primero, fechado en 1907, el segundo en 2009, ambos narrados en primera persona. En la primera parte, el Sanatorio Temperley es el escenario para que un grupo de médicos de una raigambre positivista ridículamente socavada por el conurbano y la argentinidad, atraigan y convencen a pacientes terminales de donar sus cuerpos a la ciencia, bajo el pretexto de administrarles una cura milagrosa para el cáncer. El verdadero objeto del convite es tratar de registrar, en cada caso, lo que una cabeza cercenada por una precisa guillotina puede transmitir en los supuestos nueve segundos de conciencia que tiene antes de apagarse por completo. Una maquinaria precisa en la forma tecnificada de una caja que permite al paciente morir cómodamente sentado, se cruza en ese fragmento con el amor del narrador, el Dr. Quintana, por la Srita. Menéndez, jefa de enfermeras, y deja entrever que lo que mueve a la novela es también la pasión por los cuerpos.

La segunda parte, más breve y más cercana cronológicamente, escatima en cambio el nombre del narrador y toda ella es una respuesta a las disquisiciones académicas de la

¹ Roque Larraquy, *La comemadre*, Buenos Aires, Entropía, 2010, p. 114.

norteamericana Linda Carter², voluntariosa autora de una tesis doctoral sobre la vida (que es la obra) de este artista que nunca se nombra. La narración en la que este sujeto se aclara a sí mismo como *objeto de estudio* de la crítica es la narración de una vida de artista; un artista que Linda describe al mismo tiempo, como “la salvación del arte y la negación encarnada del arte”³.

¿Qué hay entre el primer y el segundo fragmento de *La comemadre*, entre ese casi exacto siglo que separa una parte de otra? Por una parte, de la manera más evidente, el primer relato y el segundo se unen a través de personajes, escenarios como el Sanatorio Temperley y otros elementos como la comemadre,

“una planta de hojas aciculares (...) cuya savia vegetal produce (en un salto de reinos no del todo estudiado) larvas animales microscópicas. Las larvas tienen la función de devorar al vegetal hasta resecarlo por completo. Los restos se dispersan y fecundan la tierra, donde se reanuda el proceso”⁴.

Pero por otra parte, la conexión de los relatos está dada porque *La comemadre* franquea los años que separan a los dos fragmentos poniendo sobre la mesa de disección los cuerpos, sus restos, y una pregunta acerca del sujeto atravesado por los discursos (todos ellos incompletos) de la ciencia y el arte. Y un poco más allá o más acá, se pregunta sin solemnidad acerca de la experiencia y del lenguaje como modo de dar cuenta de ella. Sin embargo, el texto de Larraquy no es una tesis sobre ninguna de estas cuestiones, sino un artefacto narrativo, y por su tono y su ritmo, no se transforma en una novela de tesis que solo mantiene las acciones como excusa de la disquisición teórica.

Entre esos años de 1907 y 2009, entonces, Descartes y Bajtin pueden reunirse a conversar con aparente trivialidad y traer a colación en la charla los alcances de la búsqueda de trascendencia y las implicancias de ello en las relaciones entre ciencia y arte como discursos sobre la verdad; pueden hacer algunas digresiones sobre el sujeto y los límites de su concepción y, sobre todo, mientras mastican ellos mismos algún tentempié, preguntarse si ser persona es poder masticar.

En toda *La comemadre* hay cuerpos, restos más o menos asépticos, deshechos y fragmentos que no se sabe si constituyen o no el sujeto mismo tal como lo definió históricamente occidente desde Descartes para aquí. Como ha dicho Diego Peller en un

² “víctima de la homonimia”, según ella misma afirma (p.97), por el estigma del nombre reconocible para quiénes han crecido viendo *La mujer Maravilla*.

³ *Ibidem* p. 99.

⁴ *Ibidem* p. 86.

artículo, apropiándose de Perlongher, en *La comemadre* “hay cadáveres”⁵, pero la pregunta que atraviesa esos cadáveres, en la conexión entre un fragmento y otro, es acerca de qué constituye un cadáver, dónde está el Yo y cuáles son esos límites, cuando lo que aparece, incluso sin morbosidad, son las partes que componen a ese potencial Yo. Si la primera parte, el relato de la ciencia, parece poner en escena la limpieza prístina de un cartesianismo que objetiva el cuerpo y distingue entre lo alto y lo bajo, la segunda parte (podría decirse, el relato del arte) parece signada por la excrecencia y el exceso de un realismo grotesco que adopta formas variadas. Sin embargo, las partes (del texto y de los cuerpos) están mezcladas: los restos del experimento no desaparecen y se acumulan en el subsuelo, como narra el Dr. Quintana, y el artista relata su obra y su vida (hecha de grasa y cuerpos sacados de la morgue) con una distancia quirúrgica.

Lo que atraviesa ambas partes es, de todas maneras, una pregunta acerca del fin del sujeto, pregunta cuya potencial solemnidad se salva por la aparente trivialidad del relato y por la posibilidad, dientes de leche mediante, de adjudicarle a ese fin dos sentidos: el de la muerte, y el del cuerpo. Si por un lado se narra la voluntad de traducir la percepción de esos nueve segundos milagrosos en los que podría alcanzarse un *más allá* de la ciencia a través de la ciencia, también esos positivistas de Temperley se preguntan si la cabeza de Juan sigue siendo o no Juan mismo; y permite también que el narrador/ artista de la segunda parte se plantee, como reverso ante su automutilación como gesto artístico, “No se qué cosa de mí se va con mi dedo”⁶.

Como señala Max Gurian en su texto “Mártir de la homonimia”⁷, “a pesar del entusiasmo general, la pesquisa metafísica propuesta tiene, en lo inmediato, resultados triviales.” Esta, sin embargo, engañosa trivialidad es la que permite en la novela abrir las compuertas del 2009 y revisar aquellos bordes del sujeto en una clave aparentemente irónica acerca del arte actual.

El narrador de la segunda parte de *La comemadre* aborda buena parte de los lugares comunes con los que puede caracterizarse por lo menos a una zona del arte contemporáneo. Aquel que muestra el agotamiento de la belleza como paradigma, que explicitando o no su deuda con la vanguardia histórica registra la condición de objeto artístico indisolublemente ligada a un discurso y a un gesto que instala la obra como tal,

⁵ Diego Peller, “Cadáveres exquisitos”. En www.bazaramericano.com (diciembre 2010).

⁶ Larraquy, op.cit., p. 132

⁷ Max Gurian, “Mártir de la homonimia” (inédito, leído durante la presentación de *La comemadre*, Librería Prometeo, 10 de diciembre de 2010.)

al carácter indiscernible de los objetos del arte de otros que constituyen “el mundo de las cosas” y, en consecuencia, a la reformulación del par arte/vida vinculado a la instancia performática en la que vida y obra pueden ser y *son* la misma cosa. Finalmente, a la disolución en esto que se ha definido como “vanguardias intratables”⁸, de la separación tan cara al cartesianismo de sujeto (artista) diferenciado del objeto (en este caso, obra).

Esta figura de artista, o este modo de representación del arte *tematizado* en la literatura tiene algunas referencias evidentes (aquí solamente mencionadas como notas sueltas) en escritores latinoamericanos como Roberto Bolaño y Pedro Lemebel, que con distintos nombres narran la vida de un artista sin manos ni piernas (Petra para uno y Lorenza para otro) en “Las alas de la manca”⁹ y *Estrella distante*¹⁰ respectivamente. O en el caso de Alan Pauls en *El pasado*¹¹ y la obsesión por la obra de Riltse y su “sick art”.

Si para la escritura de Linda Carter el artista de *La comemadre* pasa de ser sujeto a objeto, esto es también porque precisamente, por las características de su producción, no es posible que sea de otra manera. Inscripto en esa línea, el relato de vida de este narrador es la narración de una obra y viceversa, y lo que hay es claramente una vida de artista, de su formación y su desarrollo, en lugar de una respuesta crítica acerca de una lectura sobre su obra.

Estas características, que justifican el relato de vida de artista, se articulan con el abandono de la voluntad de trascendencia o inmortalidad y aparece el dilema del arte contemporáneo: el arte ya no es “otra cosa” separada del mundo, un momento precisamente en que rozamos la trascendencia, sino algo del orden de lo cotidiano, una búsqueda de la indiscernible distancia entre una obra de arte y cualquier otra cosa del mundo.

Lo que aparece en ello, entonces, para el conjunto de *La comemadre* es, nuevamente, la cuestión de los cuerpos. Dónde termina ese sujeto que es el objeto también de la experiencia, artística o no, o de la experiencia sencillamente, que no puede distinguirse adjetivándola.

La experiencia de este narrador, sin embargo, como sujeto y objeto al mismo tiempo, no es por eso mismo de cualquier orden. Su “obra”, digamos, se inscribe dentro de un vínculo con el cuerpo como constitutivo del sujeto que pone otra vez a conversar frente

⁸ Arthur C. Danto, *El abuso de la belleza. La estética y el concepto del arte.*, Buenos Aires, Paidós, 2005.

⁹ Pedro Lemebel, *Loco afán*, Santiago, Contraseñas, 1996.

¹⁰ Roberto Bolaño, *Estrella distante*, Barcelona, Anagrama, 1996.

¹¹ Alan Pauls, *El pasado*, Buenos Aires, Anagrama, 2003.

a la mesa de disección a Descartes con Bajtin, acerca de la limpieza de los instrumentos quirúrgicos con que se acercan a los cuerpos del arte y de la ciencia.

El artista de *La comemadre* se inscribe dentro de aquel arte contemporáneo que trabaja hoy y fundamentalmente desde la década de 1960 con la relación entre “arte y deformidad” y a los que la crítica se ha acercado con categorías que incluyen lo grotesco, lo carnavalesco, la abyección y lo amorfo. Las precisas distinciones entre estos términos se harían demasiado extensas aquí, pero puede decirse que en todas ellas se vinculan, según Eleanor Heartney, con la idea de lo limítrofe, lo ambiguo, lo compuesto:

“El arte de este tipo implica romper fronteras habitualmente inamovibles, como por ejemplo entre vida y muerte, bien y mal, alma y carne, creación y destrucción, humano y animal, y materia orgánica e inorgánica.”¹²

Inscrito en esa serie, aunque el tono de la narración lo separa humorísticamente de las disquisiciones de la teoría aunque la implique, lo que *La comemadre* traslada de un fragmento a otro son, finalmente, los cuerpos, y la pregunta acerca de los límites del sujeto o mejor, de cómo narrar la experiencia del sujeto; sea ésta la de la traducción en el umbral de la vida en un sótano de Temperley o la del propio yo como obra de arte exhibida en el MOMA.

Extrañamente, o en un guiño cómplice hacia la carnavalización, los roles invierten lo previsible y mientras los médicos llevan adelante disquisiciones éticas (y todo el lugar común del positivismo debería ahorrárnoslas), en el discurso del artista no hay asomo de misticismo o trascendentalismo. Incluso éste último desnuda la falta de fundamento indispensable para la formación del discurso crítico que debiera ser parte integrante de la obra: al cortarse un dedo para una instalación que confirma su popularidad, reconoce que la proliferación de otras manos que integran la obra, movidas por mecanismos técnicos, carece de una idea que la sostenga, pero que todo puede cobrar sentido si esa instalación se llama, sencillamente, “Perón”.

Ese título permite nuevamente, a través de este cercenamiento y de otras obras cuya concepción y construcción son narradas en la segunda parte de la novela, volver a la pregunta sobre el sujeto concebido también como cuerpo y en relación con sus límites. Los que pueden ser pensados en vínculo con la narración de la experiencia de esos

¹² Eleanor Heartney, *Arte & hoy*, Barcelona, Phaidon Press Limited, 2008, p. 194.

mismos límites, y entendidos en los dos sentidos que mencionábamos al principio - como fin de la vida y como límite del cuerpo-.

Finalmente, en las dos partes de la novela la voluntad narrativa pretende en un caso, narrar la experiencia de la muerte y en la segunda la experiencia de la vida, en un caso a través de la ciencia y en otro a través del arte. Sin embargo, como con los cuerpos, el corte limpio entre uno y otro discurso, dure o no nueve segundos, no puede darse de esa manera límpida, sino más bien a través de una sutura, o de los restos que se acumulan y que se dan a la interpretación como un modo particular de la performance, tan cara al arte contemporáneo.

BIBLIOGRAFIA

Mijail Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*, Buenos Aires, Alianza, Buenos Aires, 1985.

Arthur C. Danto, *Después del fin del arte*, Buenos Aires, Paidós, 2003.

René Descartes, *Meditaciones metafísicas*, Madrid, Alba, 1978.

Anna María Guasch, *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*, Madrid, Alianza, 2008.

David Le Breton, *Antropología del cuerpo y modernidad*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2002.