

Un giro hacia el cuerpo en la narrativa contemporánea: el caso particular de *La comemadre* de Roque Larraquy¹

Daniel Nemrava
Universidad Palacký de Olomouc
daniel.nemrava@upol.cz

Abstract

Our objective is to examine how Roque Larraquy's novel, *La comemadre*, explores the "I" from the body, from the "flesh" itself, which literary figures of the body the author uses to narrate the effects of eccentricity in today's society linked to the sinister, the violent and political. To formulate and delimit the problems of the body we take as a base, among other scholars, Jean-Luc Nancy's reflections on the body, Erika Fischer-Lichte's studies on the aesthetics of the performative, and Hans Belting's anthropology of the image.

Introducción

"Mi cuerpo es el lugar irremediable al que estoy condenado."²

En la literatura argentina de la última década proliferan obras, tanto valoradas como desapercibidas por la crítica, con un discurso literario impregnado por la corporalidad o lo performativo del cuerpo "emancipado". El ejemplo por

¹Este artículo forma parte del proyecto de investigación "Between Affects and Technology: The Portrait in the Visual Arts, Literature and Music Video" (JG_2019_007), financiado por la Universidad Palacký de Olomouc.

² M. Foucault: *El cuerpo utópico. Las heterotopías*, Buenos Aires: Nueva visión, 2010: 8.

excelencia de esta tendencia es *La comemadre*, obra maestra de Roque Larraquy que tematiza el cuerpo en el desplazamiento y sus identidades periféricas. Su novela también vincula el cuerpo a la ciencia y a las nuevas tecnologías, presentando una imagen que oscila entre lo natural y lo artificial. Nuestro objetivo es examinar la manera en que el texto explora el Yo desde el cuerpo, desde la propia “carne”, así como las figuraciones literarias del cuerpo que usa el autor para narrar los efectos de la excentricidad en la sociedad actual vinculados a lo siniestro y lo violento. Con el tema que gira en torno al cuerpo, el autor inevitablemente enfrenta y reflexiona profundamente problemas no solo estéticos, sino también éticos y políticos. Para formular y delimitar la problemática del cuerpo el análisis parte, entre otros estudiosos, de las reflexiones acerca del cuerpo del filósofo Jean-Luc Nancy, los estudios sobre la estética de lo performativo de Erika Fischer-Lichte y la antropología de la imagen de Hans Belting.

Un giro hacia el cuerpo

La historia del arte empieza a registrar el giro hacia el cuerpo con los primeros gritos de la modernidad, que ya no pretende sostener la distinción jerárquica entre el cuerpo y el alma³ del pensamiento humanista, ese lugar protagónico del rostro en el retrato representando el alma humana. Tampoco se opta por la construcción de “una figura abstracta del sujeto y de la significación, convir-

³ Erika Fischer-Lichte, para formular el paradigma de la estética de lo performativo remite a Maurice Merleau-Ponty quien en su filosofía de carne (*chair*) “supone un ambicioso intento dirigido a la transmisión de un saber no dualista ni transcendental entre el cuerpo y el alma, entre lo sensible y lo no-sensible. La relación entre ambas dimensiones está pensada de manera asimétrica en beneficio de lo corporal-sensible. Es a través de la carne que el cuerpo está desde el principio vinculado al mundo. Cualquier intervención humana en el mundo se lleva a cabo con el cuerpo, sólo puede llevarse a cabo en tanto que intervención corporizada. Es precisamente por ello que el cuerpo supera en su carnalidad a todas sus funciones instrumentales y semióticas” (E. Fischer-Lichte: *Estética de lo performativo*, Madrid: Abada Editores, S. L., 2011: 171). Nancy, por ejemplo, partiendo de la filosofía de Descartes y radicalizando las ideas de Merleau-Ponty, deconstruye la dualidad tradicional cuerpo/alma (espíritu). En *58 indicios sobre el cuerpo* apunta: “conviene deshacerse del esquema de un interior opuesto a un exterior. [...] *Ego* es el punto de sentido –a la vez incalculablemente multiplicado y siempre idéntico en su retirada inextensa– de la configuración (lineal voluminosa, motriz, plástica) que se llama *un cuerpo*. O bien, para intentar decirlo de manera más ajustada, *ego* es el *un* de ‘un cuerpo’ y *cuerpo* constituye el sentido de este *un* sin el cual éste se aboliría en la nulidad de su inextensión” (J. L. Nancy: *58 indicios sobre el cuerpo. Extensión del alma*, Buenos Aires: Ediciones La Cebra, 2007: 12).

tiendo tanto al hombre como el sentido en entidades sin cuerpo”.⁴ Entonces se da el paso a la disolución del rostro en el retrato, abriéndose el espacio al protagonismo y el poder del cuerpo.

En las últimas décadas se radicalizado el proceso de la descomposición de la unidad corporal, se opera, según Vásquez Rocca, con la idea del cuerpo “precario, fragmentario, sometido a la temporalidad y la decrepitud”.⁵ El filósofo materialista Jean Luc-Nancy propone el cuerpo como “nuestra angustia puesta al desnudo”,⁶ como tensión irresuelta entre lo propio y lo ajeno. Es justamente este cuerpo que Nancy refleja como una *suma*, como un *corpus*. Partiendo del hecho de que el cuerpo es un objeto dado a un pensamiento finito, Nancy llega a la afirmación “no tenemos un cuerpo, sino que somos un cuerpo”,⁷ como el ser aquí y ahora, la exposición de la existencia al exterior con la piel como frontera del contacto y de diferentes sensaciones. Sin embargo, no emancipa el cuerpo en su totalidad, sino todas las partes de su *corpus*: “piezas, zonas, fragmentos [...] un estómago, una ceja, una uña de pulgar, un hombro, un seno, una nariz, un intestino delgado, un canal colédoco, un páncreas”⁸ y un largo etcétera.

En relación con la novela analizada, es el centro de nuestra atención es el cuerpo junto con el de la crisis de identidad, dentro de las coordenadas de reflexión que Nancy presenta en su ensayo *El intruso*, basado en la propia experiencia de su trasplante de corazón. En él, discute el estatuto ontológico y epistémico de su cuerpo, nuevas formas de subjetividad hablando de una “nueva carne”. Justamente, esta nueva situación del cuerpo con un “intruso” adentro le permite a Nancy pensar en un cuerpo fragmentado cuyos órganos se han emancipado.

⁴ A. Morales: ‘La disolución del rostro en la representación artística como irrupción del cuerpo en la experiencia estética’, *Revista de teoría del arte* 25, 2014: 65–78, p. 67.

⁵ A. Vásquez Rocca: ‘Ontología del cuerpo y estética de la enfermedad en Jean-Luc Nancy; de la *téchne* de los cuerpos a la apostasía de los órganos’, *Eikasia: revista de filosofía* 44, 2012: 59–84, pp. 65–66.

⁶ J. L. Nancy: *Corpus*, Madrid: Arena Libros, S.L, 2003: 53.

⁷ *Ibid.*: 55.

⁸ J. L. Nancy: *58 indicios sobre el cuerpo*, *op.cit.*: 27–28.

Un giro performativo: *performance* literaria como transgresión entre la escritura y el cuerpo⁹

Nancy clama por la escritura del cuerpo, pero, a diferencia de lo que hacía la modernidad, ejerce su inscripción afuera, en forma de lo que denomina *excripción*: “su puesta fuera de texto como movimiento más propio de su texto”,¹⁰ un tipo de “excritura” con la posibilidad de “tocar” el cuerpo (para Nancy el sentido es el tacto desde la exterioridad), ya que, en su opinión, la oposición binaria significante/significado desaparece del cuerpo en tanto signo. Lo que queda es la exterioridad, esa exposición de la existencia al exterior que rematerializa la *excritura*, enviando el cuerpo hacia fuera, es decir, resulta imposible comunicar cualquier cosa

sin tocar el límite en el que el sentido todo entero se derrama fuera de sí mismo, como una simple mancha de tinta [...] a través de la palabra sentido. A ese derramamiento del sentido que produce el sentido, o a ese derramamiento del sentido a la obscuridad de su fuente de escritura, yo lo llamo lo excrito.¹¹

⁹ No usamos este término de acuerdo con las teorías de la performatividad del género, tal como lo formuló Judith Butler, sino en el sentido de las realizaciones escénicas que analiza Erika Fischer-Lichte. A pesar de que las dos concepciones inevitablemente se entrecruzan en las realizaciones estéticas, tanto escénicas como literarias, no es nuestro objetivo analizar la representación literaria de la deconstrucción de los actos performativos del género y el sexo en tanto modalidades del discurso autoritario heterocentrado. No pretendemos confundir nuestra lectura con prácticas discursivas en el marco de las teorías feministas, a pesar de que algunos textos narrativos tematizan lo que ocupa a los *gay and lesbian studies* o *queer theory*. Lo abyecto, lo anormal, lo ininteligible presente en los textos literarios no funciona exclusivamente como resultado de dispositivos del poder social y político relacionados necesariamente con las concepciones esencialistas del género y la diferencia sexual. El término “giro performativo” lo usa, por ejemplo, Daniel Vázquez Touriño en su estudio sobre el teatro mexicano contemporáneo, aplicando para su análisis el paradigma de la estética de lo performativo definido por Fischer-Lichte (D. Vázquez Touriño: ‘La memoria a escena. El “giro performativo” en la representación teatral de la historia mexicana contemporánea’, in: D. Nemrava & J. Locane (eds.): *Experiencias límite en la ficción latinoamericana (Literatura, cine y teatro)*, Madrid: Vervuert/Iberoamericana, 2019: 277–288, p. 277).

¹⁰ J. Guerrero: *Tecnologías del cuerpo. Exhibicionismo y visualidad en América Latina*, Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2014: 25.

¹¹ J. L. Nancy: *Un pensamiento finito*, Barcelona: Anthropos Editorial, 2002: 39.

Con respecto a la relación con otros cuerpos, Nancy entiende el cuerpo como “todo un corpus de imágenes que pasan de un cuerpo a otro”.¹² Algo semejante observa, desde la perspectiva antropológica, Hans Belting:

el ser humano no aparece como amo de sus imágenes, sino [...] como “lugar de las imágenes” que toman posesión de su cuerpo: está a merced de las imágenes autoengendradas, aun cuando siempre intente dominarlas. Sin embargo, sus testimonios en imagen demuestran que el cambio es la única continuidad de la que puede disponer. Las imágenes no dejan ninguna duda de cuán voluble es su ser. De ahí que deseche muy pronto las imágenes que ha inventado, cuando da una nueva orientación a las preguntas acerca del mundo y de sí mismo. La incertidumbre acerca de sí mismo genera en el ser humano la propensión a verse como otros, y en imagen.¹³

Belting entiende la historia de la representación humana como la representación del cuerpo, “y al cuerpo se la ha asignado un juego de roles, en tanto portador de un ser social. Aquí radica también la contradicción entre esencia y apariencia, que no sólo se puede encontrar nuevamente entre cuerpo y rol, sino también en el mismo cuerpo”.¹⁴ Las observaciones de Belting sobre la contradicción entre la esencia y la apariencia, entre el cuerpo y el rol, o sobre la escenificación del cuerpo por la imagen, nos llevan a las teorías sobre la estética de lo performativo de Erika Fischer-Lichte. Hallamos paralelos en su análisis de las realizaciones escénicas, concretamente en la tensión entre lo fenoménico del actor, su físico *estar-en-el-mundo* y la interpretación de un personaje.¹⁵ Fischer-Lichte distingue entre un cuerpo que el ser humano puede manipular e instrumentalizar como cualquier objeto, y un sujeto-cuerpo. Así, llegamos a la doble condición: ser-cuerpo y tener-cuerpo, es decir, el cuerpo orgánico/fenoménico (su físico *estar-en el-mundo* del actor/performador) y el cuerpo “semiótico” (decorporizado tras el proceso de la encarnación de un personaje teatral, el que trae a presencia los significados depositados en el texto). Ya desde los años sesenta, las realizaciones escénicas teatrales y del arte de la *performance* con

¹² J. L. Nancy: *Corpus*, Madrid: Arena Libros, S.L., 2003: 85.

¹³ H. Belting: *Antropología de la imagen*, Madrid: Katz Editores, 2007: 14–15.

¹⁴ *Ibid.*: 111.

¹⁵ E. Fischer-Lichte: *Estética de lo performativo*, Madrid: Abada Editores, S. L., 2011: 157–158.

distintos modos de emplear el cuerpo no lo usan como material controlable, sino que parten de la tensión entre esas dos formas de emplear el cuerpo.¹⁶ Para Fischer-Lichte en el teatro “tener-cuerpo es indisociable de ser-cuerpo”.¹⁷ Según la lógica de las coordinadas planteadas, en el campo de la filosofía, Nancy negaría la primera condición. Analógicamente proponemos vincular este rasgo performativo al concepto nancyano de la *excritura* del cuerpo, es decir, su transgresión y su puesta fuera de texto. Y de allí al texto literario: de este modo, la “escritura” correspondería al cuerpo semiótico descorporizado, en la representación/encarnación de un personaje teatral obedeciendo los significados del texto, mientras que la “excritura” se vincularía al cuerpo orgánico/fenomenico del performer. Si el papel tradicional prefigurado y definido en un texto deja de ser la intención última de la actuación y el cuerpo deja de encarnar significados preexistentes, el actor ya no presta su cuerpo a una mente, sino que actúa nuevamente como mente corporizada (*embodied mind*), haciendo que “la mente aparezca a través de su cuerpo al conferirle capacidad operativa (*agency*) a su cuerpo”.¹⁸ Es decir, el cuerpo mismo se convierte en un actor que ya no domina su cuerpo, no es “un material para la constitución de signos sino que su ‘materia’ se ‘quema’ en y por la actividad del actor y se transforma en energía”.¹⁹ En el campo literario, siguiendo la línea de lo performativo propuesta por Fischer-Lichte en estrecho vínculo con la “excritura”, lo que más nos interesa es la tematización de la relación entre el cuerpo y la obra exhibida en varios niveles de discurso narrativo, incluyendo el nivel extradiegetico. Se trata de entidades inseparables y su yuxtaposición llega a ser la condición de la propia existencia del autor/personaje.

El arte y la política desde el cuerpo emancipado en *La comemadre*

En el libro de Larraquy se entrecruzan todas las concepciones planteadas, incluida la tematización de la relación, en este caso violenta, del arte y el cuerpo. *La comemadre* llamó la atención de la crítica por su extravagancia y difícil encajamiento. Abarca dos historias extrañas, libremente relacionadas por indicios y alusiones. Las dos narran la pasión por los cuerpos, tanto vivos como muertos:

¹⁶ *Ibid.*: 168–169.

¹⁷ *Ibid.*: 170.

¹⁸ *Ibid.*: 169.

¹⁹ *Ibid.*: 170.

la primera transcurre a principios del siglo XX en el sanatorio de Temperley, en las afueras de Buenos Aires. A través del protagonista, el doctor Quintana, nos enteramos, entre otras cosas (p. e. la rivalidad entre médicos, la relación con la jefa de enfermeras Menéndez), de un morbosos y colegas desatinado experimento “científico” promovido por el dueño del sanatorio, Mr Allomby, fascinado por la guillotina y su modo de ejecución. Su objetivo es verificar empíricamente la hipótesis de que la cabeza del hombre permanece consciente unos nueve segundos después de ser cortada. Este experimento supone mentir a muchos pacientes para que acepten ser decapitados en un sofisticado conjunto de guillotinas. Para desaparecer la cantidad considerable de cuerpos los médicos proponen usar la comemadre, una planta cuya savia vegetal produce larvas microscópicas capaces de devorar cualquier ser vivo.

La segunda historia del libro se basa en la carta con la que un artista conceptual anónimo responde a una estudiante de la Universidad de Yale que escribe una tesis doctoral sobre él y su obra. En la carta el protagonista cuenta su vida extravagante, desde que fue un niño prodigio, a través de la relación amorosa con Sebastián, bisnieto del doctor Quintana, hasta la decisión de llevar a cabo obras cada vez más polémicas, provocadoras y arriesgadas explotando y *performando* cuerpos o partes de ellos, incluyendo el suyo, hasta convertirse en una celebridad. Su objetivo es subvertir las reglas del arte transgrediendo límites éticos, todo con ayuda de su amigo artista Lucio Lavat, su “doble” a causa del casi idéntico aspecto físico. Las dos partes pueden funcionar independientemente, pero hay varios puentes entre ellas. En la segunda historia, en el nivel metadieético, se completa la biografía del doctor Quintana después del incendio del sanatorio Temperley donde trabajaba y que cierra la primera historia. Este personaje resulta ser el bisabuelo de Sebastián, amante del protagonista de la segunda parte. En el nivel temático, los dos relatos abren cuestiones acerca de valores o límites éticos y morales, en la ciencia y en el arte, respectivamente.

La deconstrucción de la dualidad cuerpo/alma puede reflejarse en la representación/*performance* del cuerpo. Además, el sujeto (el Yo del artista) se funde con el objeto (la obra). La vida (el cuerpo) y la obra vuelven a ser lo mismo. Entonces desaparece la distancia entre una obra de arte y las cosas del mundo, de modo que podemos afirmar: yo soy el arte (lo que equivale al “yo soy el cuerpo de Nancy”). El cuerpo del artista deviene parte de la obra, es decir, en el cuerpo fenoménico, de acuerdo con la teoría sobre lo performativo de Fischer-Lichte:

tengo una mano de cuatro dedos, el quinto se me perdió. Tengo un cuerpo que es mío, y una cabeza de perfil anormal que me costó mucho dinero. Un museo de Copenhague ofrece el doble por plastificarme y exponerme al público cuando muera. Dos asociaciones de derechos humanos de Dinamarca demandan al museo por estimular “una mirada del cuerpo como mercancía”. Un colectivo de lesbianas organiza una sentada en la puerta del museo, en solidaridad con el derecho de ponerle precio a mi cuerpo, como se hace con cualquier objeto de arte.²⁰

El tono paródico del fragmento abre cuestiones fundamentales acerca de la relación entre el arte y el espectáculo en tanto estrategia del mercado en la sociedad de consumo.

La ficción de Larraquy está salpicada por el metadiscurso ficcional sobre el papel del arte contemporáneo que, al final, crea el marco narrativo dentro del cual se establece la tensión entre el protagonista y los códigos de la moral y la ética de la sociedad. Toda la atención de la narración está centrada en distintos aspectos de la corporalidad, partiendo de la deformación y la desmesura corporal del protagonista: “Como tatuado en la frente con un ‘desprécienme’ en letras de cartel soviético, entro a mis diecisiete años con una cabellera de bucles y ciento veinte kilos de peso. [...] Soy hombre, y principalmente soy un gordo odioso”.²¹

De allí su estrategia artística extravagante que consiste en varias exposiciones donde a propósito lleva al extremo la deformidad del cuerpo siguiendo los siguientes objetivos:

Preciso una primera obra que estimule la vulgaridad y la vergüenza ajena. Una performance nazi o antinazi donde un judío auténtico sufra una paliza. La mutilación genital de una africana proyectada en sinfín sobre las paredes de un hospital público [...] Esa vieja voz callada y más esclarecida que la mía me recuerda que ya es tiempo de dar vida al monstruo.²²

Al final, realiza la exposición de un bebé con dos cabezas junto a su padre, la exposición de manos reales de los difuntos, la pierna del artista devorada en vivo

²⁰ E. Fischer-Lichte: *Estética...*, *op.cit.*: 97.

²¹ R. Larraquy: *La comemadre*, *op.cit.*: 100.

²² *Ibid.*: 118–119.

por las larvas de la comemadre, la planta que aparece en el primer relato. Con estas exhibiciones performativas el protagonista llega a lo que Olivares atribuye al arte actual cuya función es “mostrar vergüenzas, las llagas de esta sociedad, un método de autoconocimiento sin duda doloroso. Por eso la incomprensión, la burla, la duda ante lo que es hoy arte y lo que no lo es, y la doble moral al juzgar sus contenidos”.²³

La primera exposición performativa se acerca temáticamente a la experiencia de las decapitaciones de Temperley:

Al otro lado está el padre del bebé tendido boca abajo sobre una cama. Su hijo duerme junto a él. Tienen las cabezas pegadas en el mismo punto por el cual debería asomar la segunda cabeza del bebé, como si se la hubieran extirpado y reemplazado por la del padre. La cama empieza a abrirse en dos mitades hasta que el cuerpo del padre resbala hacia el foso, dejando su cabeza adherida a la del hijo. [...] el truco es sencillo: se adormece al bebé con gas hornalla y se cubre su segunda cabeza con una reproducción en silicona del rostro y el cuerpo de su padre.²⁴

Esta pervivencia simbólica de la cabeza falsa del padre cuestiona indirectamente la ética del experimento “positivista” de la primera historia, parodiando, cien años después, una especie de *reality show*. La exposición revela la doble moral: por un lado, la curiosidad por ver al niño de dos cabezas, por el otro, es clasificada como escandalosa, cumpliendo el propósito inicial del artista. La monstruosidad violenta tiene un efecto mediático, al tiempo que cumple el papel del arte actual, cuya brutalidad pretende, para Olivares, “hacernos asomar al horror de nosotros mismos, de la sociedad en que vivimos y que nosotros mismos hemos construido”.²⁵ El enfoque de las cabezas deformadas toca otra de las grandes paradojas de la sociedad contemporánea: deliberadamente provoca la naturaleza humana de la búsqueda sempiterna de perfección según un modelo común (vinculado a la monstruosidad de la cirugía plástica y trasplante), ridiculizando la perversa curiosidad por lo monstruoso y feo que seduce y repudia a la vez. Jana Leo, en el campo de la fotografía, habla del trabajo del artista como del proceso del autoconocimiento: “Le dejamos al

²³ R. Olivares: ‘La disolución...’, *op.cit.*: 149.

²⁴ R. Larraquy: *La comemadre*, *op.cit.*: 120.

²⁵ R. Olivares: ‘La disolución...’, *op.cit.*: 147.

otro que nos defina a cambio de definirle. Por eso, los retratos que hacemos de otras personas son de alguna manera autorretratos, pues son proyecciones de nosotros en ellos”.²⁶ Sucede entonces el doble efecto: el conocimiento o la exploración de sí mismo a través del arte, formando parte del espectáculo, lo que provoca un efecto autorreflexivo en el espectador, involucrándolo en nuestro caso a formar parte de un espectáculo extravagante y perverso a la vez, es decir, hacer tanto al autor como al espectador parte de la obra. El protagonista da cara al monstruo de su interior, pero necesita compartirlo en su forma más extrema, de acuerdo con la observación de Olivares:

Que al usar la mierda de elefante, construir cuerpos deformes, hacer esculturas que cagan, mostrar el sexo en su vertiente más real, posiblemente lo que busquen es encontrar nuestra vertiente más auténtica, más natural, intentar hacernos despertar con sacudidas eléctricas [...] ante la pasividad social y moral del mundo actual.²⁷

En la exposición de las manos de difuntos titulada “Perón”, movidas por mecanismos técnicos, el mismo protagonista decide automutilarse amputándose un dedo para incorporarlo en la exposición. Se trata de la alusión al famoso episodio histórico del robo de las manos de Perón de su tumba. Siguiendo el mismo destino, el último día de la muestra, alguien roba el dedo al artista. Es un robo simbólico vinculado a la problematización del sujeto, lo que queda confirmado, por ejemplo, por la siguiente frase: “No sé qué cosa de mí se va con mi dedo”.²⁸ Al mismo tiempo, con la alusión a los miembros del cuerpo de Perón y Evita, respectivamente, en tanto reliquias, pasamos inevitablemente a cuestiones de nivel político-religioso, es decir, ético y moral. El sacrificio voluntario y el robo del dedo del artista se convierten irónicamente en un acto simbólico identitario como parte de la historia argentina y sus fracasos.

Los artistas van aún más lejos con su última exposición al sacrificar la pierna de uno de ellos, pero no mediante un efecto digital o un camuflaje similar a la primera exhibición de cabezas, sino con el uso de las larvas de la planta comemadre que devora en vivo la pierna del modelo de la obra exhibida: “Contamos con la idea de una pierna humana auténtica inoculada con larvas de comemadre,

²⁶ J. Leo, in: D. Pérez (ed.): ‘La piel Seca. La fotografía, la realidad, el cuerpo y la muerte’, *La certeza vulnerable: Cuerpo y fotografía en el siglo XXI*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SA, 2004: 205–216, p. 213.

²⁷ R. Olivares: ‘La disolución...’, *op.cit.*: 149.

²⁸ R. Larraquy: *La comemadre*, *op.cit.*: 132.

disolviéndose en escena y dejando un residuo negro que bajo un microscopio tiembla de bocas y patitas”.²⁹ El cuadro final es el siguiente:

En el registro en material fílmico de “El pathos cartesiano” se nos ve sentados en la camilla del quirófano. Miramos el ejercicio de Sebastián en su bicicleta fija. Sebastián mira a las larvas de comadreja vaciándole la pierna de adentro hacia fuera en el monitor del microscopio electrónico. Cuando el pie se desprende de la pierna, queda sobre el pedal.³⁰

Meri Torras Francès, en su artículo titulado “El cuerpo ausente”, analiza un caso semejante a partir de las pautas posestructuralistas y de la deconstrucción en las que cualquier texto es analizado como un sistema relacional donde sus integrantes se definen por “aquellos otros signos que están en principio ausentes pero podrían estar (ausencia presente), y cuyo significado de pleno se pospone infinitamente [...] Diseminado en la red intertextual, el significado de un texto nunca se satura, nunca se completa de forma total”.³¹ Con respecto al cuerpo, para Torras Francès este

se dota de su subjetividad en tanto que significante entrecruzado por una red discursiva cultural, que le otorga una individualidad pero, a la vez, lo sujeta (subiecta). La identidad postmetafísica es una identidad que (como el significado de un texto) está en proceso [...], en el hacerse del texto y aparece igualmente falta de un cierre definitivo, de ese significado que sature nuestro yo, de una esencia en definitiva.³²

Torras Francès pone varios ejemplos del arte fotográfico, entre ellos un proyecto de la artista Alexia Wright que denomina “síndrome del miembro fantasma”.³³ En sus fotos aparecen personas con una parte de un miembro del cuerpo amputado (invisible), pero mediante una manipulación digital la autora evoca la sensación de seguirla teniendo. El efecto es ver la mano estirada de

²⁹ *Ibid.*: 140.

³⁰ *Ibid.*: 143.

³¹ M. Torras Francès: ‘El cuerpo ausente. Representaciones corporales en la frontera de una presencia ausente’, *Estudios N° 27*, enero-junio 2012: 107–118, p. 113.

³² *Ibid.*: 113.

³³ *Ibid.*: 117.

una persona sin la parte del brazo. Semejante efecto evocan, por ejemplo, “Los viajeros”, las esculturas “incompletas” del artista Bruno Catalano, un escultor francés de origen siciliano-marroquí cuyo proyecto consiste en la creación de estatuas que dan una ilusión óptica de quedar incompletas.³⁴ En este contexto, Torras Francès habla del cuerpo como del fantasma “que recorre el pensamiento occidental, en la frontera misma de su in/visibilidad, como un juego dinámico de presencias ausentes y ausencias presentes, construido por los códigos que nos posibilitan reconocernos como otro y con el otro”.³⁵

Sin embargo, en última instancia el resultado del proyecto del protagonista de la novela de Larraquy no es dejar un serio legado estético-social-político, es más bien una suerte de proceso de “autoidentidad” del artista frente a la sociedad para llamar la atención o para establecer algún contacto con ella, usando y abusando de su talento y su cuerpo. Entonces, la rebeldía resulta doble. Toda esa serie de experimentos excéntricos con miembros del cuerpo, con cirugía plástica, amputaciones muy afines a la moda finisecular del *body art*, cae en un vacío corporal e ideológico a la vez, gracias a la omnipresente ironía y autoironía. El protagonista, mediante su arte “doblemente subversivo”, ironiza lo que critica y cuestiona el arte alternativo y originalmente subversivo que entra en moda con la posmodernidad (ya institucionalizada) y las teorías de lo poshumano en su expresión artística (ver el arte del australiano Stelarc³⁶, del inglés Neil Harbisson o de la española Moon Ribas, entre otros), sobre todo en los años ochenta y noventa. Su estrategia solitaria y progresiva no parte del discurso filosófico poshumano, ni como parte de una corriente excéntrica:

A los veintidós, reconocido por el Estado como artista universitario, entiendo que las puertas de las que hablaba papá no están en las galerías menores, ni en el boca a boca, ni en los concursos, ni en las becas, sino en el nombre. Mi plan es tatuarlo en la frente de un público popular, ignorado por el mundillo del arte, y hacerlo crecer desde ese margen hacia adentro, hasta el umbral de los consumidores reales. Todos discuten la ética de las imágenes. Lo hacen las señoras frente al último culo de la revista, lamentando su franqueza; los que esgrimen la foto de una falta para defender la

³⁴ Ver la página web del artista en <https://brunocatalano.com/sculpture-bronze/bruno-catalano-bio.php>, (consulta: agosto 2019).

³⁵ M. Torras Francès: ‘El cuerpo...’, *op.cit.*: 118.

³⁶ Ver la página web del artista en <http://www.stelarc.org/projects.php>. (consulta: agosto 2019).

legitimidad de un penal; los nenes que abren un libro de anatomía para ver malformaciones.³⁷

Además, al final de la historia, el protagonista se encierra en su propio marco autorreferencial convirtiendo su cuerpo en parte de su obra: “[...] los del museo de Copenhague me enviaron una carpeta con el proyecto que involucra [...] mi cadáver; si se los vendo (ellos lo llaman ‘donación rentada’) obtengo una pensión vitalicia y puedo ser curador de la sala destinada a exponerme”.³⁸

A modo de conclusión

El objetivo del presente texto fue reflexionar la narrativa argentina a partir del cuerpo humano concebido como espacio del registro (archivo) de representaciones e imágenes o un *corpus*, es decir, todo tipo de corporalidad que problematiza la identidad del ser. Por medio de una selección de obras literarias y el soporte teórico expuesto (Nancy, Fischer-Lichte, Belting) revisamos las visiones y estéticas del discurso narrativo actuales que responden o no al legado de la modernidad y la posmodernidad en el arte y la literatura en relación con el cuerpo. En la literatura argentina hallamos una lista de obras que, desde distintas perspectivas y estilos, tematizan exclusivamente la corporalidad o tratan la existencia humana desde la “carne”. En el caso de *La comemadre*, consideramos que el acto del protagonista de exhibir desde su cuerpo se podría interpretar como una metaforización del concepto nancyano de la *excritura* del cuerpo, su transgresión y su puesta fuera de texto, es decir, la “excritura” que parte del cuerpo orgánico/fenoménico del artista. Como en la *performance*, el cuerpo mismo del protagonista se convierte en un actor que ya no domina su cuerpo. El vínculo corporal entre la obra y su autor en *La comemadre* no oscila directamente en la línea de extradiegética y diegética tal como lo observamos en la narrativa de Arenas o de Sánchez, pero la misma tematización de tal vínculo en el discurso narrativo de Larraquy nos remite directamente al concepto nancyano de la “excritura”.

³⁷ R. Larraquy: *La comemadre*, *op.cit.*: p. 118.

³⁸ *Ibid.*: 144.

En términos generales, esta obra tematiza la representación del cuerpo humano en el sentido de *ens repraesentans*, como un corpus o lugar de imágenes que, según distintas experiencias vitales, toman posesión de sus cuerpos. Examinamos la capacidad del discurso narrativo de tematizar y representar la tensión entre ser-cuerpo y tener-cuerpo (Nancy), entre el cuerpo fenoménico y el cuerpo semiótico (Fischer-Lichte), para observar especialmente cómo es posible narrar los efectos de la excentricidad y extravagancia en la sociedad actual, cómo es posible “estetizar” lo siniestro y lo violento, para enfrentar problemas éticos, estéticos y políticos.