

DOSSIER

*Anormalidad, ciencia y poéticas eugenésicas
en La comemadre (2010) de Roque Larraquy*

*Abnormality, Science, and Eugenic Poetics in La comemadre (2010)
by Roque Larraquy*



Daniel A. Romero Suárez

Pontificia Universidad Católica del Perú, Perú

daniel.romero@pucp.edu.pe

ORCID: 0000-0001-9386-0226

Jorge Lossio

Pontificia Universidad Católica del Perú, Perú

jorge.lossio@pucp.edu.pe

ORCID: 0000-0001-9883-2048

Recibido: 15.09.25 — Aceptado: 23.12.25

<https://doi.org/10.30920/letras.97.145.13>



RESUMEN

Las modificaciones corporales, con fines médicos o estéticos, son cada vez más frecuentes. Ya sea a través de procedimientos quirúrgicos, ingeniería genética, medicamentos o dietas, el cuerpo ya no se presupone ni desea como una entidad inmutable, natural. Si bien la modificación eugenésica de los cuerpos apuntó a la eliminación de características que se consideran indeseables a través de políticas sanitarias estatales, la eugenesia también ha incluido la exhibición pública de sujetos “anormales”. En esa línea, la novela *La comemadre* (2010) de Roque Larraquy establece una genealogía entre la eugenesia, la medicina moderna y la exhibición de cuerpos con fines de espectáculo. La hipótesis central del artículo es que la catalogación de los cuerpos anormales constituye una continuidad eugenésica entre prácticas científicas de inicios del siglo xx y el arte contemporáneo del siglo xxi. La eugenesia, por lo tanto, no es solamente una puesta en práctica pasiva de principios abstractos o científicos existentes previamente, sino que supone una actividad de creación —una poética— que se conforma con decisiones individuales, técnicas, visuales y retóricas. Así, la eugenesia constituye un proyecto histórico y estético que imagina, moldea y jerarquiza la anormalidad.

PALABRAS CLAVE: eugenesia; poética; arte contemporáneo; novela argentina; exhibiciones humanas.

ABSTRACT

Body alterations, whether for medical or aesthetic purposes, are becoming progressively more common. Whether through surgical procedures, genetic engineering, medication, or diets, the body is no longer assumed or desired as an immutable, natural entity. While eugenic modification of bodies aimed to eliminate traits considered undesirable through state health policies, eugenics has also included the public exhibition of “abnormal” subjects. Along these lines, Roque Larraquy’s novel *La comemadre* (2010) establishes a genealogy between eugenics, modern medicine, and the exhibition of bodies for entertainment purposes. The article’s main thesis is that the cataloging of abnormal bodies constitutes a eugenic continuum that interweaves early 20th-century scientific practices and 21st-century contemporary art. Eugenics, therefore, is not only a passive implementation of previously existing abstract or scientific principles, but also involves an act of creation —a poetics— that is shaped by individual, technical, visual, and rhetorical decisions. Thus, eugenics represents a historical and aesthetic project that imagines, shapes, and hierarchizes abnormality.

KEYWORDS: eugenics; poetics; contemporary art; Argentine novel; human exhibitions.

1. Introducción

El presente artículo analiza los puntos en común entre las formas en que la eugenesia —en la ciencia del siglo xx y en prácticas artísticas del siglo xxi— trata a los cuerpos considerados inferiores o anormales. A partir de una revisión interdisciplinaria que articula herramientas de la historia de la ciencia y de la crítica literaria, se propone que *La comemadre* (2010) de Roque Larraquy permite trazar una línea genealógica entre eugenesia, ciencia y creación artística. La hipótesis central es que la novela evidencia la persistencia de un imaginario eugenésico que continúa operando en discursos contemporáneos a través de actos creativos de sujetos específicos, especialmente en la clasificación, exhibición y valoración de la corporalidad anómala.

A diferencia de la tradición narrativa y ensayística de fines del siglo xix y comienzos del xx¹, *La comemadre* incluye escenarios del siglo xxi en la reflexión sobre la eugenesia, en los que se revelan formas menos evidentes, pero igualmente activas, de supervivencia de sus principios. En su primera parte, la obra expone cómo la práctica científica desprecia y clasifica tanto a las poblaciones originarias de América Latina como a los enfermos terminales, siguiendo un ideario eugenésico que mide el valor de los sujetos según su contribución a un proyecto nacional de modernización. La segunda parte retoma un legado menos visible del proyecto eugenésico: el impulso clasificatorio y la exhibición pública de lo anormal, ahora en el ámbito del arte contemporáneo. Allí, la novela muestra que los medios de comunicación y las instituciones académicas y artísticas continúan reproduciendo la dicotomía entre normalidad y anormalidad corporales, configurando modos específicos de exhibir la diferencia en los circuitos de arte de élite.

El artículo, por lo tanto, ofrece un panorama crítico de la eugenesia a partir de tres pilares: la higiene social orientada a obtener el “mejor” material genético, el exterminio de sujetos considerados irrecuperables y la exhibición pública de la anormalidad. En segundo lugar, a partir del concepto foucaultiano de la mirada médica, se explica cómo los narradores de ambas partes de la novela construyen activamente la anormalidad de los cuerpos que observan. Mientras la descripción etnográfica del doctor Quintana revela cómo la supuesta objetividad científica se entreteje con subjetividades que habilitan un experimento cruel con pacientes terminales, la mirada del narrador no identificado de la segunda parte muestra cómo el exhibicionismo alienante del presente justifica la catalogación y domesticación de la diferencia corporal en el arte contemporáneo. Todo ello permitirá afirmar que la eugenesia no actúa únicamente como un reflejo de prácticas históricas, sino también como un acto de creación —una *poética*— dentro de una tradición del imaginario eugenésico.

1 En América Latina, pueden encontrarse textos en los que las creencias eugenésicas determinan la representación de grandes proporciones de la población de la región: *La charca* (1894) de Manuel Zeno Gandía, *Pueblo enfermo* (1909) de Alcides Arguedas, *Cuentos andinos* (1920) de Enrique López Albújar o *Huasipungo* (1934) de Jorge Icaza, entre otros, en que los sectores campesinos y las poblaciones indígenas aparecen como seres degradados, atrapados entre una herencia biológica degenerada y las inhóspitas condiciones del medio, lo que refuerza una visión pesimista de su capacidad de progreso.

2. La eugenesia como proyecto narrativo y visual

La eugenesia, como ideología y pseudociencia aplicada, alcanzó su auge de desarrollo, prestigio e influencia en las políticas públicas durante la primera mitad del siglo XX gracias a su integración con medios y herramientas de comunicación tanto visuales como narrativas. Esta desarrolló un imaginario que configuró una utopía supremacista en que ciertas poblaciones consideradas como moral y fisiológicamente deficientes podían regenerarse a través de un correcto análisis, cuidado y transmisión de material genético. El estado y las iniciativas privadas apoyarían a esta loable labor y, en el caso de que esta retórica se agotara debido a la existencia de sujetos irremediables, se recurriría a su eliminación progresiva o inmediata.

La vertiente más radical de la narrativa eugenésica, considerada como anglosajona, tiene su raíz en una mirada Wismann-Mendeliana de la genética. La investigación de August Weismann (1834-1914) y Gregor Mendel (1822-1884) afirmaba que la transmisión de material genético no se veía afectada por el contexto ambiental o por intervenciones durante la vida de un sujeto. En consecuencia, se interpretó que ninguna política pública podría interferir con un destino ya escrito: un sujeto anormal siempre transmitirá sus indeseables genes a sus descendientes. La creencia sobre la inutilidad de las políticas para mejorar a sujetos defectuosos llevó, en cambio, a que se desearan e implementaran planes para apresurar la desaparición de aquellas poblaciones consideradas inferiores, ya sea a través del exterminio de razas consideradas inferiores o la eutanasia de discapacitados y enfermos (Reggiani, 2019, p. 37). Esta eugenesia permitió justificar, ahora con una nueva retórica, las acciones de los nacientes estados nacionales. Incluso si no se contaba aún con el lenguaje de la genética, “la conquista del desierto” en Argentina, la “pacificación de la Araucanía” y promulgación de las leyes de la colonización en Chile o la crueldad durante la “fiebre del caucho” en regiones amazónicas ya habían incentivado la eliminación violenta e impune de poblaciones indígenas que se consideraban causantes del atraso moral y económico.

Una versión mesurada del rol de los genes en la determinación de la vida humana fue posible gracias a la propuesta lamarckiana, la cual ofreció mayor flexibilidad y la posibilidad de imaginar cambios heredables. La genética desarrollada por Jean-Baptiste Lamarck (1744-1829) propuso que un sujeto podía transmitir a su descendencia ciertos cambios que habían ocurrido durante su vida. Esta promesa de que era posible intervenir en la expresión de los genes fue valiosa para los deseos de modernización de las élites latinoamericanas. De acuerdo con Nancy Stepan (1996),

desde el punto de vista político, el neolamarckismo también solía ir acompañado de una expectativa optimista de que las reformas del entorno social darían lugar a una mejora permanente, una idea acorde con la tradición sanitaria ambientalista que se había puesto de moda en la región. (p. 73)²

2 Traducción propia de: “Politically, neo-Lamarckism also often came tinged with an optimistic expectation that reforms of the social milieu would result in permanent improvement, an

Bajo esta perspectiva, uno de los aspectos más prominentes de la eugenesia lamarckiana fue la insistencia en lo que se denominó “higiene social”, la cual incluyó grandes planes de puericultura y mejora de condiciones sanitarias. La popularidad de la eugenesia dependió en gran medida de la legitimación de sus postulados sobre genética e higiene social a través de la producción y difusión de archivos narrativos y visuales. Lo *degenerado* y lo *primitivo* fueron conceptos centrales para obtener respaldo político y social cuando eran representados en publicaciones (académicas y de divulgación) o exhibidos en instituciones como los museos. Esta estrategia narrativo-visual se articuló con la naciente industria de los medios de comunicación masivos y con el crecimiento de la escolaridad para naturalizar las jerarquías sociales que la eugenesia imaginaba.

Los políticos y los profesionales de la salud de la época recurrieron a la metáfora y la ficción para divulgar ideas científicas para la mejora social. Así, la academia puertorriqueña utilizó directamente las metáforas del parásito y —por extensión, a través del discurso de la contaminación y la pérdida de sangre— del vampiro para describir el cuerpo de raza africana (Trigo, 1999, p. 116). Sin embargo, también se usó la ficción de forma más extensa. El médico e intelectual Francisco del Valle Atilés (1852-1928) participó del debate de salud pública tanto en revistas de higiene como en revistas de literatura. Entre su obra literaria, se encuentra el cuento “La comadre que medra” (1883), publicado, no obstante, en una revista de medicina junto con artículos de investigación y publicidad sobre descubrimiento científicos, *La Salud: semanario de higiene al servicio de todos*. Aunque publicado anónimamente, la crítica ha establecido el cuento de forma clara como obra de Del Valle Atilés (Trigo, 2000, p. 83). En este relato, una partera de raza negra actúa como un parásito vampírico (pp. 83-84), ya que le roba la vida a una mujer embarazada a través de una sangría. De esta manera, la anormalidad de las minorías raciales era divulgada con mecanismos retóricos propios también de la literatura.

En paralelo, las exhibiciones o zoológicos humanos cimentaron la alianza entre lo que pueden considerarse las bases teóricas y metodológicas de la eugenesia: biología, racismo y programas educativos. El interés antropológico en los considerados radicalmente diferentes en ferias públicas o eventos para intelectuales fue común en Europa y Estados Unidos. En el caso de este último:

Es indiscutible que la nación estadounidense se construyó sobre sucesivas formas de exhibición, desde los “espectáculos de fenómenos” hasta la eugenesia, y desde los espectáculos étnicos hasta la segregación racial, en una serie de etapas que, en conjunto, conforman el modelo estadounidense de exhibición del Otro y que se basaban en la condición de las minorías en la sociedad de Estados Unidos. (Blanchard et al., 2008, p. 34)³

idea in keeping with the environmentalist sanitary tradition that had become fashionable in the area”.

- 3 Traducción propia de: “It is indisputable that the American nation was constructed on successive forms of exhibition, from ‘freak shows’ to eugenics, and from ethnic shows to racial segregation, in a series of stages which together make up the American model of the exhibition of the Other

La finalidad inmediata de estas exhibiciones era cumplir un deseo de violentar a los diferentes, ya fuera de manera física o simbólica, mediante la humillación del encierro o a través de prácticas coercitivas —como engaños e incluso secuestros— empleadas para trasladar a miembros de diversas comunidades a dichos espectáculos. Pero, si los llamados “freak shows” pueden entenderse como un antecedente de las exhibiciones humanas de poblaciones no europeas, entonces es posible interpretar que la visibilización de la diferencia, mediante el encierro y la puesta en escena, cumplía también una función de cohesión social en medio de las transformaciones del cuerpo social asociadas a la modernización. Si el cuerpo propio podía ser alienante para el ciudadano moderno, mirar y catalogar el cuerpo anormal permitía asegurar la normalidad y aliviar la ansiedad del observador (Garland-Thomson, 2008, p. 59). En pocas palabras, las exhibiciones eran un espectáculo que funcionaban como un pequeño teatro pedagógico en que la anormalidad y la diferencia eran encerradas y domesticadas por las herramientas de la modernidad, en la forma de la catalogación racional de la antropología, brindándole tranquilidad a los observadores quienes podrían liberarse del miedo de ser diferentes.

La eugenesia no solo se preocupó por lo pensado como grotesco o atávico propio de minorías raciales o sociales. El caso de Lina Medina, una niña peruana que dio a luz a los cinco años en 1939, se transformó en una narración sobre lo insólito, pero mirado a través del lente de los alcances de la modernidad y la fe en la ciencia. Su cuerpo infantil fue fotografiado, filmado y mostrado como ejemplo de una biología excepcional que debía ser estudiada y exhibida. La exposición pública de su embarazo en consejos de al menos cincuenta médicos, revistas especializadas y prensa masiva articuló el proyecto visual de la eugenesia con una propuesta para la regularización moral de la maternidad: “asegurar que los hijos sean seres útiles a la sociedad, una esperanza de superación somática y espiritual” (Gonzalez, 1939, p. 336). Sin consentimiento, los médicos difundieron imágenes y filmaciones como aportes al conocimiento científico. Durante la cesárea, incluso, se extrajo una muestra de sus ovarios para su análisis histológico. Presentado como un hecho sin precedentes, se justificaba cualquier acto llevado cabo en la campaña de difusión: “La importancia de este estudio es indiscutible, ya que es la primera vez que la ciencia presenta tal observación” (Escomel, 1939, p. 1648). De este modo, la medicina moderna convirtió la excepcionalidad de una niña de cinco años y el arduo trabajo de los médicos en una fábula del progreso de la ciencia en el control de lo anormal.

En síntesis, la eugenesia no surgió de manera espontánea, sino que se configuró a partir de un archivo visual y narrativo que le otorgó forma, legitimidad y perdurabilidad. Las instituciones científicas y culturales, tanto estatales como privadas, sistematizaron este archivo mediante bases de datos y registros visuales que respondían a la necesidad de clasificar y ordenar a la población⁴.

and which were based on the status of minorities in American society”.

4 El caso más emblemático fue la creación de la Eugenics Record Office en 1910 (Nueva York, EE. UU.), que fue decisiva para consolidar la eugenesia en la región, al dotarla de base institucional y prestigio científico. Allí se centralizaron archivos, publicaciones y campañas, convirtiéndose además

A la par, disciplinas como la antropología transformaron la fotografía en un lenguaje que difundió, bajo la apariencia de objetividad, visiones jerarquizadas del cuerpo humano. Desde la década de 1880, los hospitales hicieron uso de una eugenesia fotográfica al registrar con cámaras los rasgos considerados amenazantes para mantenerlos bajo observación (Maxwell, 2010, p. 50). La visualidad se constituyó en un soporte esencial para articular saberes científicos, discursos políticos y proyectos culturales que reforzaban los principios eugenésicos. Este entrelazamiento entre ciencia, imagen, palabra y poder revela cómo la eugenesia funcionó no solo como un programa biopolítico, sino también como entretenimiento:

La sed de conocimiento, al igual que el deseo de entretenimiento, se satisfacía mediante la objetivación del Otro en forma estereotipada, primero como producto de la naturaleza y más tarde como expresión de una cultura diferente. El estudio del cuerpo del Otro se lograba mediante su visualización, que debía ser estandarizada mediante métodos reduccionistas, como la medición o la creación de imágenes. (Boëtsch & Ardagna, 2008, p. 121)⁵

La eugenesia encontró en la clasificación visual y lingüística de lo diferente no solo una estrategia de legitimación científica, sino también un mecanismo de entretenimiento y cohesión social. Estos factores afianzaron un imaginario de extensa divulgación sobre progreso moderno.

3. La mirada como eje de la experimentación eugenésica

La comemadre (2010) se inscribe en una corriente latinoamericana contemporánea, aunque especialmente fértil en el cono sur, que explora las intersecciones entre progreso, tecnología y violencia desde una mirada crítica e irónica. La novela de Larraquy muestra las formas en que la ciencia o el progreso entendidos a través de un esquema narrativo rígido oculta dentro de sí mecanismos de exclusión y crueldad, en la línea de obras como *La descomposición* (2007) de Hernán Ronsino, *Fruta podrida* (2007) de Lina Meruane, *Distancia de rescate* (2014) de Samanta Schweblin o *La infancia del mundo* (2023) de Michel Niebla. Específicamente, el trabajo de Larraquy indaga en las prácticas artísticas contemporáneas para rastrear el imaginario eugenésico, presuntamente abandonado a mediados del siglo XX. En ese sentido, *La comemadre* no solo se vincula con la tradición de lo grotesco y lo insólito en América Latina, sino que también participa del interés reciente de problematizar la supuesta neutralidad de la ciencia en la historia de precariedad y violencia latinoamericana.

La primera parte de *La comemadre*, ambientada en el Sanatorio Temperley a principios del siglo XX, ofrece un laboratorio narrativo donde se entretajan

en punto de encuentro y difusión para eugenistas nacionales e internacionales (Allen, 1986, p. 226).
 5 Traducción propia de: “The thirst for knowledge, as much as a desire for entertainment, was fulfilled by the objectification of the Other in stereotyped form, first as a product of nature and later as the expression of a different culture. The study of the Other’s body was achieved by its visualization, which needed to be standardized by reductionist methods, such as measurement, or the creation of images”.

saberes médicos, proyectos eugenésicos y espectáculos de crueldad. Bajo la forma de una crónica clínica, un narrador despliega su mirada sobre las personas que trabajan allí y sobre los protocolos de un cuestionable experimento. Si bien el narrador homodiegético domina la narración, también podemos acceder a las conciencias de los personajes y, de esa manera, el lector es expuesto a un proyecto de representación visual en que los cuerpos enfermos, femeninos e indígenas se convierten en lastres para alcanzar metas eugenésicas y patrióticas. De esta manera, el sanatorio, en vez de ser un espacio de cuidado, deviene en un teatro en que los médicos observan, como en una vitrina, comportamientos alejados de una higiene y moral moderna.

El narrador de la primera parte —un médico de apellido Quintana— se centra principalmente en dos tareas: descubrir la naturaleza de Menéndez, la jefa de las enfermeras, y registrar todo lo concerniente al experimento. Desde el primer párrafo, se observa la importancia de la descripción de los “otros” para catalogarlos:

Hay quienes no existen, o casi, como la señorita Menéndez. La *jefa de enfermeras*. En el espacio de estas palabras entra completa. Las mujeres a su cargo huelen y visten igual, y nos llaman doctor. Si un paciente empeora por un olvido o una inyección de más, se llenan de presencia: existen en el error. En cambio, Menéndez nunca falla, por eso es la jefa. (Larraquy, 2010, p. 11)

La existencia de un grupo de personas solo a partir del error sugiere desde el inicio que Quintana tiene interés en establecer jerarquías entre personas a través de los fallos que pueden verse y registrarse. Por ello, inmediatamente después, amplía su primer análisis. Ahora, el narrador se convierte en un registrador de errores de Menéndez:

La miro cuanto puedo para encontrarle un gesto doméstico, un secreto, una imperfección. Lo encontré. Son los cinco minutos de Menéndez. Se apoya en la baranda y enciende un cigarrillo. Como no suele alzar la mirada, no advierte que la observo. Pone una cara de no pensar, de botella vacía. Fuma durante cinco minutos. En ese lapso no logra terminar el cigarrillo y lo deja por la mitad. Su derroche, su lujo personal, es apagarlo con el dedo mojado en saliva y tirarlo a la basura. Sólo fuma cigarrillos nuevos. Así entra al mundo todos los días, a la misma hora, y existe el tiempo suficiente como para enamorarme de ella. (Larraquy, 2010, p. 11)

La intimidad del momento de Menéndez no se narra como una costumbre cotidiana, sino como un hallazgo clínico. Este descubrimiento no sucede en el vacío, sino que parece coincidir con una tradición de observación: la mujer se convierte en un espécimen a ser descrito, en un “objeto” de observación casi etnográfica, cuya rareza justifica la prolongación de la mirada. Que Menéndez “no piense”, que tenga “cara de botella vacía” o que practique un “derroche” son valoraciones que operan con la lógica de la eugenesia temprana: reducir la subjetividad de la mujer moderna a marcas corporales y comportamentales que señalan déficit, desviación o degeneración⁶, más incluso si se trataba de una

6 En su análisis sobre las características y peligros de las masas y las mujeres, José Ramos Mejía

mujer no dedicada a la maternidad, pues el trabajo podía transformarla en un simple “mecanismo industrial” (Hall, 1998, p. 38).

Cuando Quintana asume que encontrará defectos, puede verse un principio de la práctica eugenésica: la búsqueda obsesiva de la imperfección en el cuerpo o la moralidad de otro. La mirada ya no solo registra pasivamente, sino que es un agente activo que puede ver más allá de las superficies fisiológicas: “la mirada del clínico se convierte en el equivalente funcional del [f]uego de las combustiones químicas; por ella la pureza esencial de los fenómenos puede desprenderse: es el agente separador de las verdades” (Foucault, 2004, p. 173). En la novela, el narrador homodiegético no es solo un cronista que registra lo que ve, sino también un creador de verdad que carga con la tradición y el conocimiento científico de la época. Es esta confianza en la mirada que lleva a Quintana a sentirse un narrador omnisciente de la experiencia de Menéndez: “no puede ocultarme nada. Ni pensamientos mojados ni amenazas” (Larraquy, 2010, p. 15). Dado que el narrador Quintana tiene el monopolio del registro y la observación, se nos presenta como una alegoría de la mirada médica sobre las poblaciones consideradas como propensas a la degeneración. En consecuencia, la novela ofrece al lector una recreación de los catálogos de observación de lo anormal.

La afirmación final (“y existe el tiempo suficiente como para enamorarme de ella”) revela una de sus consecuencias más problemáticas de la ansiedad de catalogación de Quintana. A lo largo de la primera parte de la novela, Menéndez rechaza las propuestas amorosas del director y de Quintana. La jefa de las enfermeras llega, incluso, a increparle que les mientan a las personas con cáncer, lo cual la posiciona como una vez de las pocas voces en contra de experimento. Sin embargo, es el método de la observación y control constante de Quintana que lo hace no solo enamorarse de ella, sino que le da la seguridad de que ella será suya por la validación de su entorno: “pienso que Menéndez va a ser mía por derecho y consenso general” (Larraquy, 2010, p. 93). Después del último incendio que afecta el nosocomio, en el que Quintana salva a Menéndez de la asfixia, aquel ejerce un ritual de reminiscencia bautismal: hunde en el barro la cara de la enfermera para refrescarla. Es entonces que la resistencia de Menéndez se diluye y, en una clara imagen de subordinación, el narrador nos cuenta que “[c]on un amor indestructible y rodillas peladas sobre el suelo, Menéndez comienza a atarme los zapatos” (Larraquy, 2010, p. 104). Menéndez es, como el sujeto de un experimento, finalmente reducida a la voluntad catalogadora de Quintana y se transforma en su pareja.

El narrador no monopoliza por completo el relato y le da la voz en varias ocasiones a Papini y otros personajes. Papini es un doctor obsesionado con medir los cráneos de las personas para descubrir su esencia moral. Como fiel seguidor de la frenología, Papini establece jerarquías a partir de sus hipótesis de evolución genética:

(1899) hace la siguiente comparación: “Por eso [las multitudes] son impresionables y veleidosas como las mujeres apasionadas, puro inconciente; [...] amantes ante todo de la sensación violenta, del color vivo, de la música ruidosa [...] no raciocina, siente. Es poco inteligente, razona mal, pero imagina mucho y deforme” (pp. 8-9).

Las mujeres se encierran en el baño y usan el bidet por mucho tiempo. Cuando salen no dicen palabra [...] Soy incapaz de muchas cosas, amigo, y más aún de matar a una esposa. Pero otros pueden, ¿entiende?, la obligarían a confesar, porque en ese ritual de aguas y loza hay una amenaza para los hombres. Las mujeres se maquillan para borrar la cara, se ajustan en un corsé, y tienen muchos orgasmos, ¿sabe?, una cantidad que a nosotros nos dejaría secos. Son distintas. Salieron de un mono especial, que antes era una nutria, que antes fue un anfibio azulado, o algo con branquias. La forma de la cabeza la tienen distinta. (Larraquy, 2010, pp. 14-15)

En clave eugenésica, el cuerpo femenino es vigilado y medicalizado porque se le entiende como un espacio opaco, capaz de ocultar vicios o prácticas antirreproductivas (masturbación, anticoncepción, aborto). Es de especial interés entender que el miedo al exceso (de tiempo en el baño, de orgasmos, de usos estéticos) es también parte del lente eugenésico obsesionado con inventariar la desviación de los estándares. Por un lado, la comparación con los monos es parte de una retórica que permea toda la primera parte de la novela. Como ha notado Daniela de los Ríos (2018), la jerarquía entre animales y humanos permite justificar no solo el racismo en el sanatorio sino, también, la construcción de la ciencia como una gesta nacional de progreso (p. 221). Por otro lado, el baño se muestra como un espacio privado, ajeno a la mirada científica, por lo que se convierte en un laboratorio de sospecha: lo femenino es un potencial foco de amenaza a causa de su degeneración moral y biológica. Si la mirada no puede acceder al cuarto de baño, surge un relato fantasioso sobre lo que sucede en él.

La construcción de la anormalidad a través de la mirada de científicos es el requisito para su posterior desaparición. Papini tiene como primer objetivo la identificación de los atávicos sujetos en que pueden identificarse rasgos genéticos arcaicos. Después, se buscará eliminarlos progresivamente a través de un mecanismo común en el siglo XX, la esterilización forzada de poblaciones vulnerables: “En unos años vamos a poder identificar a estos animales recién salidos de su madre, y vaciarles los cojones, si son hombres, o quitarles el útero, si son mujeres” (Larraquy, 2010, p. 17). Para evitar nuevas degeneraciones, en la Argentina utópica que imagina otro doctor apellidado Ledesma, “negaríamos el ingreso de las castas bestiales del sur de Europa” (p. 92).

Por último, la mirada juega un papel fundamental en el experimento que llevan a cabo los científicos. Bajo la hipótesis de que existe experiencia después de la muerte, los médicos deciden hacer uso de enfermos de cáncer terminales para, inmediatamente después de cortarles las cabezas con un veloz y preciso dispositivo, preguntarles por lo que perciben y registrarlo. A pesar de que los protocolos y explicaciones que se presentan a lo largo de los capítulos hacen parecer que se trata de un experimento serio y cuya principal motivación es la sed de conocimiento, un análisis desde los presupuestos eugenésicos nos muestra que el estudio clínico se estructura como un espectáculo en que los médicos alcanzan el logro de darle utilidad a personas consideradas como descartables. La justificación del experimento es el interés eugenésico en conservar los cuerpos solo en cuanto puedan ser útiles, en primer lugar, para la sociedad:



El cuerpo puede medirse en grados de utilidad. Buen útero, próspera descendencia. Brazos fuertes, tareas viriles. Dedos dúctiles, piano. La salud es condición excluyente para que el cuerpo se incorpore con éxito en las tareas del mundo. La enfermedad devalúa. ¿Cómo restituir dignidad a un enfermo terminal? Volviendo su cuerpo al campo de lo útil, post mortem. (Larraquy, 2010, p. 47)

La evaluación eugenésica del enfermo terminal permite que se le trate con desprecio y se le ofrezca un falso suero para curarlo, ya que ni el engaño ni la futura decepción del moribundo se consideran una falta ética o moral. Es solo en la muerte que un paciente terminal puede ser valorado positivamente. Además, no es casual que los científicos hayan elegido el cáncer como un requisito para los voluntarios del experimento: “Atribuir el cáncer a una falta de expresividad equivale a condenar al paciente: muestra de piedad que al mismo tiempo es manifestación de desprecio” (Sontag, 2003, p. 53). El cuerpo con cáncer terminal es, por lo tanto, un signo de fracaso que merece desprecio.

Esta repulsión es generada por la inutilidad del cuerpo, pero también por la incapacidad de entender que el cuerpo enfermo, para quien lo habita, es más que materia orgánica. Mientras para el paciente el “cuerpo” es una compleja metáfora que incluye pensamiento, emoción y una perspectiva metafísica, el profesional médico se refiere a él solo fisiológicamente (Marston, 1986, p. 109). Al negarles subjetividad a los pacientes —pues, al vivir en estado terminal, ya no tienen valor para la sociedad—, sus cuerpos se convierten en elementos radicalmente diferentes que pueden encerrarse y convertirse en un pedagógico espectáculo eugenésico para divertimento de los observadores. Lo que para el paciente es existencial, para la ciencia es solo un número. Los pacientes se dejan convencer y donan sus cuerpos porque se sienten parte de una gesta patriótica de la ciencia (Larraquy, 2010, p. 69) pero, paradójicamente, solo podrán formar parte de ella cuando mueran.

La veta de espectáculo del experimento eugenésico se encuentra en la inversión de un sustrato clave de las decapitaciones. Según relata el médico Ledesma, cuando se cortaba la cabeza de un condenado en el pasado: “Al alzar la cabeza, el verdugo entrega a su víctima una visión del mundo, última y meneguante. Haciéndolo, no sólo contradice la idea misma del castigo, sino que convierte al público en espectáculo” (Larraquy, 2010, p. 23). Así, al menos por unos instantes, la muerte ya no era el espectáculo y, en cambio, el público reunido se transformaba en la exhibición. En contraposición, las decapitaciones de los pacientes terminales no ofrecen ni un ápice de agencia y solo profundizan el desprecio por los cuerpos que no se consideran útiles. Llevados con mentiras por los médicos, los pacientes viven sus últimos instantes en ignorancia sobre los detalles del procedimiento. No hay espectáculo ni redención posible para ellos. Desde el inicio de las decapitaciones, el espectáculo es la violencia en contra de los pacientes terminales. Primero, la etapa de recolección de voluntarios se describe —no olvidemos, a través de un narrador focalizado en Quintana— como una escena de intensidad dramática:

Los pasillos del sanatorio, por primera vez, están atestados. Circulamos revisando papeles, sin mirar a nadie. Discutimos historias clínicas en voz alta, usando neolo-

gismos y nombres latinos improvisados. La gente se aparta, se hace pequeña. Todas las camas ocupadas. Todas las venas conectadas. Gotea el suero inocuo, liberador. (Larraquy, 2010, p. 32)

El sanatorio atestado evoca un espacio disciplinario foucaultiano, donde los cuerpos son reunidos, clasificados y sometidos a exámenes. Pero, además de eso, el narrador transmite la emoción de este dinamismo. Los médicos circulan “sin mirar a nadie”: la mirada se convierte en puro trámite burocrático, un mecanismo que cosifica. No se observa para conocer al sujeto, sino para reducirlo a expediente y cuantificar su posible utilidad para el experimento. Los pacientes son parte de una obra sobre la gesta del progreso científico por la falsa promesa de la liberación, pero sin saberlo ni dar su consentimiento. Su rol los obliga a apartarse, a hacerse pequeños, lo menos visible posible.

Quintana, no obstante, desea llevar el espectáculo eugenésico un paso más allá. El médico pretende construir un ritual de muerte masiva que será observado, registrado y catalogado. En medio de un contexto báquico en que el equipo científico bebe alcohol, come carnes y se tira en el pasto, las palabras agónicas de los pacientes terminales se imaginan como un acto creativo. Ledesma, al leer en voz alta los resultados de la jornada en medio del banquete, lidera un recital con una audiencia lista para entregarse a la interpretación metafísica. Es esa experiencia que se quiere llevar a la siguiente fase:

Digo en voz alta que las frases son demasiado breves para el análisis. Me arrodillo en el barro y cuento mi visión. Varias máquinas en círculo. Los donantes mirándose entre sí. Las guillotinas activándose en serie cada nueve segundos. Cada cabeza continúa la frase de la anterior hasta conformar una oración completa, un párrafo. Una estrofa, dice Gigena. Una extensión de palabras que avale el gasto de dinero y el esfuerzo de este equipo. (Larraquy, 2010, p. 92)

Quintana sugiere la técnica surrealista del cadáver exquisito para que el experimento cree un poema de autoría totalizante. En esa técnica, se unifican los principios eugenésicos de crueldad, utilidad y visualidad sobre los cuerpos considerados como inservibles. Estamos, definitivamente, frente a un experimento-performance, ya que un público será expuesto a palabras, sonidos y ritmos que serán registrados y, después, interpretados para entender qué dicen sobre la vida después de la muerte. Claire Mercier y Bernardo Rocco (2019) observan lo siguiente sobre el proyecto artístico-científico de Quintana:

Los tres elementos que caracterizan el experimento científico de *La comemadre*: el espectáculo en base a una performance mortífera, la rentabilidad del asesino en cuanto a la garantía por el gasto de dinero y, finalmente, una perspectiva estética en relación con la mención a una estrofa, es decir, la transformación de una matanza en una experiencia poético-artística. (p. 86)

Así, en este rentable espectáculo, se encuentra una nueva utilidad para los cuerpos terminales: entretener a los asesinos que se revelan, ahora, también como actores económicos que deben recuperar lo invertido. Si bien el experimento no se llega a concretar porque un incendio daña las instalaciones del sanatorio, el

proyecto demuestra que la objetividad científica es, realmente, un proyecto eugenésico conformado desde su núcleo por crueldad y visualidad estéticas.

4. El arte contemporáneo como huella eugenésica

La segunda parte de la novela, contextualizada en 2009, se presenta a través de la mirada de un narrador homodiegético, cuyo relato es una respuesta a la escritura académica de una tesista doctoral llamada Linda Carter. En ese sentido, se trata de un glosador que comenta, edita y sugiere eliminar partes del trabajo de una investigadora de la Universidad de Yale. Aunque nunca se menciona el nombre o apellido del narrador, se conocen varios elementos biográficos, sociales e ideológicos de él. Y desde su primera descripción, pueden verse guiños a la lógica eugenésica de la exhibición, tanto en lo que escribió Carter como en la aceptación sin sugerencia de cambios del narrador:

Aquí su síntesis sobre mí: 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”. (Larraquy, 2010, p. 108)

En la tesis doctoral, el artista-narrador tiene relevancia porque es un objeto digno de observación y valoración física y económica. La mano y la cabeza son las anormalidades visibles que lo convierten en un sujeto lo suficientemente diferente como para que un museo europeo ofrezca dinero para la preservación de su cuerpo para su exhibición *post mortem*.

Carter y el narrador se concentran en describir e informar sobre los aspectos corporales que escapan de lo normal. El narrador, para enriquecer lo que parece ser un capítulo biográfico de la tesis, reconstruye su infancia y adolescencia enfatizando una historia de anormalidad corporal, lo cual coincide con la mirada frenológica de Carter, quien “explica con tablas comparativas y datos de masa craneal los pormenores de mi genio” (Larraquy, 2010, p. 120). Sin ningún cuestionamiento de la hipótesis de la investigadora, el narrador relata que fue un niño genio que generó repulsión al inicio. Su anormalidad no era abstracta ni emotiva, sino medible por el equipo de científicos: “El niño prodigio es una entidad repulsiva. Se puede medir en grados de anomalía, el cerco de su reclusión: su llamado talento” (Larraquy, 2010, p. 121).

El caso del niño prodigio entrecruza dos intereses eugenésicos vigentes en el mundo contemporáneo: la catalogación de la anormalidad y su aislamiento y exhibición pública. Por un lado, el niño es encomendado a especialistas. Después de múltiples pruebas con electrodos, al niño se le “diagnostica” (Larraquy, 2010, p. 121) un hemisferio del cerebro es más grande que otro. Al elegir un término propio de la práctica biomédica, se evidencia la cercanía entre la catalogación de lo anormal y su medicalización, herencia de la psiquiatría moderna, la cual puede transformar incluso la conducta más familiar en una irregularidad patológica respecto a lo normal (Foucault, 2023, p. 142). El niño

prodigio es puesto bajo lupa biomédica para vigilar su anormalidad. Incluso, un “especialista” es el encargado de recomendar normas de comportamiento. Así, la catalogación de lo orgánico y medible deviene en vigilancia moral. Y, al igual que con los experimentos de la primera parte de la novela, el niño es excluido del conocimiento sobre su situación: “Los estudios tienen algo de secreto y de ese silencio participan tanto las autoridades de la escuela como mis padres” (Larraquy, 2010, p. 122). Sin su consentimiento, la ciencia es capaz de generar conocimiento registrando y, en ese sentido, creando, la anormalidad.

Por otro lado, la catalogación de la diferente lleva a su exhibición, como se ve en el plan para insertar al niño en los mecanismos de la sociedad moderna para domesticar lo anormal a través del espectáculo público y masivo. Por ello, el narrador recuerda el debate en torno a su función:

Hay que darme alguna utilidad. Para la directora de la escuela lo mejor es presentarme a la opinión pública en un noticiero de horario central. Para los especialistas esta moción es un disparate, salvo que a mis padres les interese convertirme en un mono de circo y arruinarme la cabeza. A cambio, proponen llevarme de gira para hacerme estudios más intensivos, con “asistencia científica internacional”. (Larraquy, 2010, p. 123)

Ya sea la versión del canal de televisión o la científica de la gira de investigación, lo anormal se valida si es catalogado y mostrado de manera pública. Los padres deciden por la segunda opción, que además incluye competiciones o retos en que el niño debe mostrar su talento a una audiencia internacional.

En el segundo caso de exhibición de la anormalidad, el narrador ya no es sujeto de la exposición, sino el curador. Antes de presentar al niño que será el centro de la instalación artística, el narrador evidencia su interés en crear anormalidad: “Esa vieja voz callada y más esclarecida que la mía me recuerda que ya es tiempo de dar vida al monstruo” (Larraquy, 2010, p. 132). Inmediatamente después, el niño de dos cabezas es descrito:

Me hablan de él durante una cena. Suma lo necesario para mi satisfacción: es un niño pequeño, bonito, y tiene dos cabezas. La primera le nace del cuello, con normalidad. La segunda le cuelga lánguida por detrás de la primera; no tiene nariz ni ojos, pero sí una boca, pequeña y bien conformada, con dientes prematuros. No es posible extirparla porque el cerebro abarca ambos cráneos, o porque el niño tiene dos cerebros, o porque es dos niños. Nadie lo sabe con certeza. (Larraquy, 2010, p. 132)

En la descripción, se vislumbra el ímpetu de la descripción detallada de la anormalidad. Incluso se hace una comparación entre la primera cabeza y la segunda. Lo anómalo radica en la incompletitud: no cuenta con un cuello firme, ni órganos clave como los ojos o la nariz y los dientes están a medio formar. Es más, se desliza la posibilidad ominosa de no estar frente a dos cabezas, sino, realmente, a dos niños. En esta ambigüedad se enraíza la eugenesia: catalogación detallada, repudio visceral y fascinación por la anormalidad.

Este deslumbramiento es lo que justifica la exhibición del engendro. En un inicio, el padre “lo pasea por noticieros y programas matutinos” dos semanas



después de nacido. Y en la exposición pública el narrador descubre su intimidad con el niño: “Es, felicidad, mi monstruo, en plena explosión mediática” (Larraquy, 2010, p. 132). Ahora, la monstruosidad deja de ser una amenaza absoluta y, en cambio, el espectáculo y su rédito (económico, científico o artístico) ganan relevancia. Como futuro curador, el narrador se sabe dueño de la anormalidad. Al igual que un científico eugenésico en el siglo XIX, la posibilidad de catalogar y exhibir es, realmente, un acto de creación de la anormalidad. Por ello, se va un paso más allá y se diseña una performance en que, al inicio, padre e hijo de dos cabezas duermen en una cama. Después de un tiempo, el hijo se quedaría solo, pero una de sus cabezas estaría cubierta con una máscara de silicona del rostro de su padre. La exhibición es un éxito y sugiere la existencia de un público contemporáneo interesado en humanos anormales expuestos en un acto previamente diseñado por un especialista.

El tercer caso relevante para confirmar el anhelo por la exhibición eugenésica es el último proyecto que llevan a cabo el narrador y Lucio Lavat, colega y amante. Ambos van al campo argentino y encuentran un nuevo Sanatorio Temperley, en el mismo local del de la primera parte de la novela. Lavat, desde el principio, continúa con el interés de darle valor a cadáveres, a través de hacer una exposición artística con una vaca plastificada. Sin embargo, en el nosocomio, aprenden sobre el experimento del siglo pasado y, de manera explícita, Lavat quiere replicar la estructura de la fantasía de Quintana y hacer uso de las mismas larvas de la planta que ayudó a los científicos a eliminar los cuerpos decapitados: “Quiere montar una instalación de guillotinas en círculo, construirlas según la descripción del cuaderno de Quintana, y que las larvas se coman algo en vivo” (Larraquy, 2010, p. 155). Las ideaciones de la eugenesia, entonces, ahora pueden ser consideradas arte. Si bien esta idea es descartada, la exhibición que finalmente realizan continúa con la transformación de los anormales en sujetos artísticos.

En la instalación artística, el narrador y Lavat se someten a cirugías para ser iguales a Sebastián, un examante del primero, a quien se le inyectarán larvas de comemadre que se comerán por dentro su pierna hasta la rodilla mientras el público observa. Ambos artistas convencen al tercer sujeto gracias a un tópico muy afín a la eugenesia: el nacionalismo. Sebastián acepta formar parte de la performance porque “el clima de gesta favorece el sí fácil” (Larraquy, 2010, p. 158), al igual que los pacientes terminales que veían en la donación de sus cuerpos una colaboración con el avance de la ciencia argentina. Este proyecto artístico es de raigambre cartesiana como el título revela:

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 comemadre vaciándole la pierna de adentro hacia afuera en el monitor del microscopio electrónico. Cuando el pie se desprende de la pierna, queda sobre el pedal. Imitamos los gestos de dolor que hace Sebastián con un ensayado segundo de retraso. (Larraquy, 2010, p. 159)

El espectáculo es análogo al de inicios del siglo XX en el sanatorio: sujetos con mayor preparación académica observan con detalle y placer el daño del

cuerpo de un sujeto inferior. El lector, sin darse cuenta, ha leído también un reporte eugenésico de Sebastián construido sigilosamente por el narrador sin nombre. La historia de Sebastián incluye las afirmaciones sobre su desinterés por la “alta cultura”, su vida de noche, sus bajos ingresos económicos. Además, la reconstrucción de su pasado es problemática porque incluye un bisabuelo suicida, un abuelo “propenso a la mala conducta, a las enfermedades de la piel, a las prostitutas y a Mussolini” (Larraquy, 2010, p. 152) y falta de información crucial sobre sus padres. Sebastián es, pues, definitivamente, un “otro” que puede ser dañado físicamente y exhibido como una rareza humana en los prestigiosos y altos circuitos de arte de los que el narrador y Lavat son parte.

En la perspectiva de Mercier y Rocco, en la exhibición, “el bioarte permite criticar una mercantilización de la creación por medio de la revelación del artefacto voyeurista que esconde un deseo sádico con respecto a las vidas sacrificables, según la jerarquización de los cuerpos operada por el biopoder” (2019, pp. 87-88). A ello, queremos agregar que la justificación no pasa únicamente porque Sebastián se considera una vida sacrificable, ya que satisface un deseo sádico de un biopoder abstracto. Se trata, directamente, de una herencia eugenésica que todavía permea el círculo intelectual de las elites. El dolor o sufrimiento del considerado “otro” y anormal es espectáculo público.

La instalación convierte un cuerpo despreciable —antimodelo económico y social— en materia artística. Específicamente, la descomposición del cuerpo de Sebastián, comido por las larvas de comemadre, es un teatro de tortura diseñado para ser observado a la distancia por un gran público. Al igual que un paciente que debe convertirse en un objeto para facilitar la práctica clínica (Heath, 2006, p. 193), Sebastián se transforma en un objeto pasivo para la práctica artística, ya que es la única manera de redimir su anormalidad. El narrador y Lavat están obteniendo reconocimiento social y se posicionarán como innovadores de las posibilidades del arte. Al igual que los científicos eugenésicos, estos artistas están intentando avanzar el conocimiento y práctica de su área a través de un acto de exhibición de daño de un ser considerado socialmente inferior.

5. La eugenesia: entre la estética y la poética

La comemadre muestra que la eugenesia, tanto en su formato original del siglo XX como en su forma residual en el siglo XXI, no funciona solamente como una estética, sino, también, como una poética. El análisis literario enriquece la metodología de estudio de la eugenesia, ya que muestra la importancia de matizar la exclusividad de analizar las fuentes solo en su relación con su contexto sociocultural y, en cambio, analizar dichas fuentes también como creaciones de sensibilidades intelectuales individuales. De esta manera, la eugenesia y la anormalidad que cataloga no fueron engendradas espontáneamente sino, al contrario, requieren un acto creativo por parte de individuos específicos.

Boris Groys (2015) establece una diferencia entre la estética y la poética que permite entender dos maneras de estudiar los archivos narrativos y visuales de la eugenesia. La estética se centra en la perspectiva del espectador. Esta perspectiva subordina la producción artística al consumo y, por tanto, al estu-

dio sociológico, ya que se presupone que “con el objeto de experimentar algún tipo de placer estético, el espectador debe estar educado estéticamente, y esta educación necesariamente refleja el *milieu* social y cultural en el que nació o en el que vive” (Groys, 2015, p. 10). En consecuencia, el estudio de las narraciones o producciones visuales pasará principalmente por entender los lazos entre el contexto y las obras, así como analizar su recepción en el público. La historia se decanta por una metodología análoga a la de la estética, primero, en el sentido de que las fuentes históricas de la eugenesia se subordinan al entendimiento de los documentos como reflejo de la realidad. Así, si los documentos, exhibiciones humanas o campañas de divulgación de ciencia tienen elementos que apelen a los sentidos o la sensibilidad de las personas, serán puestos en relación directa con el contexto social y cultural. Segundo, la historia de la ciencia se ha centrado en un periodo en que quienes tenían capacidad y legitimidad para producir y divulgar los archivos eran una minoría, a diferencia del gran público que debía ser educado. Hoy, la capacidad y el interés en crear imágenes se ha masificado (Groys, 2015, p. 14), incluyendo las que tienen huellas eugenésicas, lo que requiere desplazar el enfoque del espectador hacia el productor y sus decisiones técnicas.

La comemadre ofrece una hipótesis sobre el archivo de la eugenesia como *poiesis*. Específicamente, amplía la mirada y sugiere que la eugenesia no se forma teleológicamente, sino que guarda dentro de sí decisiones creativas de los autores de sus postulados y aplicaciones prácticas. El estudio de la eugenesia, desde una metodología análoga a la poética, deja de lado el documento pasivamente decodificado por un espectador anónimo para, en cambio, centrarse más en las decisiones de los autores (Groys, 2015, p. 15). En esa dirección, los narradores y personajes de la novela son una instancia ficcional que muestra que los científicos y artistas no solo son transmisores pasivos de creencias existentes previamente en la sociedad, sino que son creadores del imaginario eugenésico. Más aun, el énfasis en los narradores permite explorar un aspecto poco estudiado en la novela: los archivos narrativos y visuales de la eugenesia no solo responden a su contexto, sino que principalmente se alimentan entre sí, conformando una tradición del imaginario eugenésico.

El punto de partida de este imaginario de la eugenesia es una tradición oral sobre el matiz creativo del oficio del verdugo. En una larga exposición al respecto, Ledesma le adscribe al verdugo dos características propias de un sujeto creador: es “aforista” y “convierte al público en espectáculo” al levantar la cabeza recién cortada frente al público (Larraquy, 2010, p. 23). Incluso si la guillotina reduce el espacio para el estilo, ya que la pena capital se convierte en una técnica precisa, el verdugo logra mantener el efecto emocional del espectáculo: “[e]l final invariable no mitigaba el efecto de la representación, a la vez catártico y didáctico” (Larraquy, 2010, p. 22). Los verdugos son conscientes de su rol público, por lo que se resisten a abandonar sus tradiciones incluso después del advenimiento de la máquina. Allí, en ser creadores y no solo operarios de la técnica, reside “la rebeldía secreta del verdugo” (Larraquy, 2010, p. 23).

Cuando los científicos de la primera parte de la novela diseñan el experimento sobre las huellas de las acciones de los verdugos en el pasado, encon-

tramos el primer eslabón de la tradición y la poética de la eugenesia. Groys (2015) afirma lo siguiente sobre el funcionamiento del arte: “los campos de los que emerge y en los que circula son también artificiales. Están formados por personas públicas diseñadas artísticamente y que, por lo tanto, son ellas mismas creaciones artísticas” (p. 18). Bajo esta perspectiva, importa incorporar al enunciador de los discursos eugenésicos como un autor que no solo transmite ideas previas, sino que crea las imágenes que le dan forma a la eugenesia. Así, el autor es parte intrínseca del imaginario creado. Quintana se rebela, al igual que un verdugo, a abandonar toda práctica creativa incluso si está ejerciendo un rol técnico. Cuando Quintana acepta la tarea de redactar las minutas del experimento, guarda su real motivación en sigilo:

Muestro mi pluma fuente y el cuaderno donde escribiré lo que ocurra de aquí en más. Ese es, al menos, el arreglo que hice con Ledesma la semana pasada. Mi arreglo secreto y personal, mi verdadero negocio (el odio) será extender los límites del reporte, elegir dónde comenzar, no obviar a Silvia, ni a los patos, ni a Menéndez, siendo minucioso en la crónica pero evitando el mero acopio de datos. (Larraquy, 2010, p. 54)

Debe recordarse que la primera parte de la novela es justamente eso: el reporte de un experimento eugenésico, pero íntimamente atravesado por decisiones retóricas y metodológicas del narrador. En vez de solo acopiar datos, el narrador construye un archivo eugenésico lleno de metáforas, testimonios de personas y detalles sobre los cuerpos de los cuerpos terminales. Pero la operación eugenésica no acaba en la enunciación simplemente. Quintana quiere agregar su subjetividad y ser él también parte del experimento. Quintana anuncia de manera explícita la transformación del protocolo científico en un espectáculo. Los pacientes terminales, en un círculo, van a ser decapitados de manera sucesiva y ya no van a ofrecer datos independientes, sino versos que conformarán una gran “estrofa”. Al escuchar esta propuesta, los científicos aplauden el nacimiento de la “fantasía”, “visión”, “audacia” de Quintana (Groys, 2015, pp. 92-93). Así, incapaz de ceder el control de los cuerpos sin dignidad a protocolos técnicos —como el verdugo frente al pueblo—, Quintana diseña una performance literaria.

La segunda parte de la novela entretiene la experiencia científico-estética en el Sanatorio Temperley con exposiciones de bioarte contemporáneas. Así, en primer lugar, la motivación del científico y del artista en sus proyectos eugenésicos es exactamente la misma, a pesar del siglo de distancia: “vamos a hacerlo porque tenemos con qué, y porque se nos ocurrió primero” (Groys, 2015, pp. 37 y 156). Aquí es fundamental observar que, en vez de enraizar sus proyectos en fuerzas sociales, los fundamentan como un proyecto personal y, en ese sentido, la conformación del archivo se expresa como una creación del yo. En ambos casos, por lo tanto, estamos frente a un esfuerzo “autopoético” o “hacia la producción del propio Yo público” (Groys, 2015, p. 16), pues el tratamiento de los cuerpos también construye la autoridad y prestigio de los científicos y artistas. La motivación, así, parte de la posibilidad de ser un creador que obtendrá reconocimiento social frente a pares y al público no especializado. El legado de Quintana figura en los manuscritos, dibujos y pertenencias que su bisnieto, Se-

bastián, conserva de él y que, después, vende al director del nuevo Sanatorio Temperley como una manera de “tener una historia” (Larraquy, 2010, p. 153). De manera semejante, la frase “vida al monstruo” o “dar la vida al monstruo” (pp. 92, 114 y 132) se repite en ambas partes de la novela. En este caso, la repetición genera un eco retórico que ancla la anormalidad con la creación de espacios de espectáculo y mecanismos de catalogación. Como observa Martín Gaspar (2021), lo que se repite más allá de las palabras es una *hubris* que permite la impunidad para los cuestionables tratos a los cuerpos (p. 31). La tradición de la eugenesia y sus creadores es, por tanto, también de exceso y descontrol.

Un concepto estructurador del experimento es el “pato cartesiano”, el cual refiere a la inspiración —racional, individual y científica— de cortarle la cabeza a un pato para encontrar la verdad sobre la muerte (Larraquy, 2010, p. 21). Por ello, no sorprende que la performance final se titule “pathos cartesiano” (p. 159) y su inspiración directa sea, como ya se explicó, la fantasía del cadáver exquisito propuesto como la nueva fase del experimento (p. 155). La versión artística no es idéntica, pero consiste en una exhibición en que el narrador y Lavat se someten a múltiples cirugías para adoptar el rostro de un tercero, Sebastián, quien estará en una bicicleta mientras su pierna es comida por larvas de la comemadre y los dos primeros imitan sus gestos de dolor. En otras palabras, la performance pública, artística, tuvo su primera inspiración en un proyecto personal de Quintana de transformar una recopilación de datos de cabezas degolladas en una performance poética. El bioarte del siglo XXI tiene su origen, por lo tanto, en la poética de la eugenesia del siglo XX.

La presente interpretación de *La comemadre* revela que los imaginarios eugenésicos, tanto históricos como artísticos, no solo deben entenderse como manifestaciones culturales condicionadas por su contexto, sino también como producciones creativas que emergen de decisiones individuales, técnicas, visuales y retóricas. Al desplazar el foco desde la recepción hacia el rol de creación de los narradores-curadores, la novela ilumina una dimensión de *poiesis* de la eugenesia que complejiza su archivo y obliga a reconsiderar la relación entre ciencia, arte y poder. La obra muestra que la eugenesia nunca fue únicamente un proyecto científico o sociopolítico, sino también un ejercicio de imaginación que configuró sensibilidades, afectos y formas de ver el cuerpo. La eugenesia deja de ser un conjunto de datos recopilados con el método científico y es, también, la enunciación y divulgación performática de los resultados. Reconocer que la eugenesia guarda dentro de sí un aspecto propio de la poética en tanto creación permite comprender su presencia y transformación en el siglo XXI con mayor precisión, especialmente en un tiempo en que la virtualidad ofrece a múltiples creadores ofrecer un sinfín de imágenes de anatomías humanas saludables y tonificadas obtenidas tanto a partir del agotamiento y sacrificio del cuerpo como de intervenciones quirúrgicas y farmacéuticas. Se abre un camino metodológico, por lo tanto, para estudiar cómo los documentos históricos, las ficciones y las performances públicas no solo catalogan la anormalidad, sino que la crean.

REFERENCIAS

- Allen, G. E. (1986). The Eugenics Record Office at Cold Spring Harbor, 1910-1940: An Essay in Institutional History. *Osiris*, (2), 225-264. <https://doi.org/10.1086/368657>
- Blanchard, P., Bancel N., Boëtsch G. & Deroo, E. (2008). Human Zoos: The Greatest Exotic Shows in the West. En P. Blanchard, N. Bancel, G. Boëtsch, E. Deroo, S. Lemaire & C. Forsdick, *Human Zoos Science and Spectacle in the Age of Colonial Empires* (pp. 1-49). Liverpool: Liverpool University Press.
- Boëtsch, G., & Ardagna, Y. (2008). Human Zoos: The “Savage” and the Anthropologist. En P. Blanchard, N. Bancel, G. Boëtsch, E. Deroo, S. Lemaire & C. Forsdick, *Human Zoos Science and Spectacle in the Age of Colonial Empires* (pp. 114-122). Liverpool: Liverpool University Press.
- Escomel, E. (1939). L’ovaire de Lina Medina. *La Presse Médicale*, 47(94), 1648.
- Foucault, M. (2003). *Los anormales. Curso en el Collège de France (1974-1975)*. México: FCE.
- Foucault, M. (2004). *El nacimiento de la clínica. Una arqueología de la mirada médica*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Garland-Thomson, R. (2008). From Wonder to Error: Monsters from Antiquity to Modernity. En P. Blanchard, N. Bancel, G. Boëtsch, E. Deroo, S. Lemaire & C. Forsdick, *Human Zoos Science and Spectacle in the Age of Colonial Empires* (pp. 52-61). Liverpool: Liverpool University Press.
- Gaspar, M. (2021). Ficción y científicismo: *Opendoor* y *Paraísos* de Iosi Havilio y *La comemadre* de Roque Larraquy. *Anclajes*, (25), 25-42. <https://doi.org/10.19137/anclajes-2021-2513>
- Gonzalez, A. (1939). Juicio sobre la trascendencia del certificado médico prenupcial. *La crónica médica*, (56), 336.
- Groys, B. (2015). *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Buenos Aires: Caja Negra Editora.
- Hall, L. (1998). Women, Feminism and Eugenics. En R. Peel, *Essays in the History of Eugenics. Proceedings of a Conference Organised by the Galton Institute, London, 1997* (pp. 36-51). London: The Galton Institute.
- Heath, C. (2006). Body Work: The Collaborative Production of the Clinical Object. En J. Heritage & D. W. Maynard, *Communication in Medical Care: Interaction Between Primary Care Physicians and Patients* (pp. 185–213). Cambridge: Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511607172.009>
- Larraquy, R. (2010). *La comemadre*. Valparaíso: Kindberg.
- Marston, J. (1986). Metaphorical language and terminal illness: Reflections upon images of death. *Literature and Medicine*, 5(1), 109–121. <https://dx.doi.org/10.1353/lm.2011.0288>.
- Maxwell, A. (2010). *Picture Imperfect: Photography and Eugenics, 1870–1940*. Liverpool: Liverpool University Press.

- Mercier, C., & Rocco, B. (2019). Cuerpo capital: las prácticas bioartísticas en “Ornamento” de Juan Cárdenas y La comemadre de Roque Larraquy. *Romance Quarterly*, 66(2), pp. 82-90. <https://doi.org/10.1080/08831157.2019.1598209>
- Ramos Mejía, J. M. (1899). *Las multitudes argentinas*. Buenos Aires: Casa Editoria de Coni Hermanos.
- Reggiani, A. H. (2019). *Historia mínima de la eugenesia en América Latina*. Ciudad de México: El Colegio de México.
- Ríos, V. de los (2018). Ciencia, animal y fantasma en *La comemadre e Informe sobre ectoplasma animal* de Roque Larraquy. *Estudios filológicos*, (61), 215-227. <http://dx.doi.org/10.4067/S0071-17132018000100215>
- Sontag, S (2003). *La enfermedad y sus metáfora y El sida y sus metáforas*. Buenos Aires: Taurus.
- Stepan, N. L. (1996) *The Hour of Eugenics. Race, Gender, and Nation in Latin America*. Ithaca: Cornell University Press.
- Trigo, B. (1999). Anemia and Vampires: Figures to Govern the Colony, Puerto Rico, 1880 to 1904. *Comparative Studies in Society and History*, 41(1), 104-123. <https://doi.org/10.1017/S0010417599001887>
- Trigo, B. (2000). *Subjects of Crisis: Race and Gender as Disease in Latin America*. Hanover, NH; London: University Press of New England for Wesleyan University Press.
- del Valle Atilas, F. [atribuído]. (1883). La comadre que medra. *La salud. Semanario de higiene al servicio de todos*, (7-8), 105-109; 121-123.