

Gaspar, Martín. "Ficción y cientificismo: *Opendoor* y *Paraísos* de Iosi Havilio y *La comemadre* de Roque Larraquy". *Anclajes*, vol. XXV, n.º 1, enero-abril 2021, pp. 25-42. <https://doi.org/10.19137/anclajes-2021-2513>

FICCIÓN Y CIENTIFICISMO: *OPENDOOR* Y *PARAÍOS* DE IOSI HAVILIO Y *LA* *COMEMADRE* DE ROQUE LARRAQUY

Martín Gaspar

Bryn Mawr College
Estados Unidos
mgaspar@brynmawr.edu
ORCID: 0000-0002-8314-9964

Fecha de recepción: 02/06/20 | Fecha de aceptación: 10/09/20

Resumen: La presencia del cientificismo positivista de fines del siglo XIX es legible en novelas de Roque Larraquy (en particular, *La comemadre*, 2010) y Iosi Havilio (*Opendoor*, 2006 y *Paraísos*, 2011) ambientadas en parte o en su totalidad en el siglo XXI. Argumento que Larraquy encuentra en instituciones y archivos finiseculares un tono narrativo y un tipo de personaje y Havilio una motivación para una protagonista en general exenta de pasiones. Para ambos novelistas, el uso del archivo está más emparentado con el aprovechamiento narrativo que –por ejemplo, en las novelas del *boom*– con la búsqueda de saberes revelatorios y centros de significación. La presencia edilicia y textual del poco visitado cientificísimo positivista, por lo tanto, se presenta más emparentada con la casualidad que con la indagación. De este modo, tanto las instituciones creadas en esa época (un psiquiátrico, un sanatorio, un zoológico) como sus restos textuales (una enciclopedia de botánica, un discurso inaugural, un relato de viajeros, la revista *Caras* y *Caretas*) se recuperan en estas novelas contemporáneas desde respuestas afectivas leves, como la curiosidad y el interés, y espacios de la serendipia y el abandono, como el desván.

Palabras clave: novela contemporánea; cientificismo; archivo; Iosi Havilio; Roque Larraquy

Fiction and Scientism: Iosi Havilio's Opendoor and Paraísos and Roque Larraquy's La comemadre

Abstract: The presence of late 19th century scientific positivism is evident in novels by Roque Larraquy (especially *La comemadre*, 2010) and Iosi Havilio (*Opendoor*, 2006 and *Paraísos*, 2011), set in part or entirely in the 21st century. I argue that Larraquy finds a narrative tone and character type in turn-of-the-century institutions and archives, whereas Havilio procures a motivation for a protagonist otherwise devoid of passions. For both



novelists, the archive functions more as a narrative device than as a search for knowledge or meaning (as it does in boom novels). In this way, both the institutions created in the late 19th century (a psychiatric residence, a hospital, a zoo) and the textual remnants of the time (a botanical encyclopedia, an inaugural speech in a fin-de-siècle ward, a travel narrative, the magazine *Caras y Caretas*) are retrieved in these contemporary novels through light affective responses, such as curiosity and interest, and spaces of serendipity and abandonment, like the attic.

Keywords: contemporary novel; scientism; archive; Iosi Havilio; Roque Larraquy

Ficção e cientificismo: Opendoor e Paraísos de Iosi Havilio e La comemadre de Roque Larraquy

Resumo: A presença do cientificismo positivista do fim do século XIX é legível nos romances de Roque Larraquy (especialmente, em *La comemadre*, 2010) e de Iosi Havilio (*Opendoor*, 2006 e *Paraísos*, 2011) ambientados parcial ou inteiramente no século XXI. Eu argumento que Larraquy encontra em instituições e arquivos do fim do século um certo tom narrativo e um tipo de personagem, enquanto Havilio descobre uma motivação para a criação de uma personagem isenta de paixões. Para ambos romancistas, o uso do arquivo está mais aparentado com o aproveitamento narrativo do que —por exemplo, nos romances do *boom*— com a busca de saberes reveladores e centros de significação. A presença edilícia e textual do pouco visitado cientificismo positivista, portanto, parece mais próxima à casualidade do que à indagação. Desse modo, tanto as instituições criadas nessa época (um hospício, um sanatório, um zoológico) como seus restos textuais (uma enciclopédia de botânica, um discurso inaugural, um relato de viajantes, a revista *Caras y Caretas*) são recuperadas nesses romances contemporâneos a partir de respostas afetivas leves, como a curiosidade e o interesse, e espaços do acaso e do abandono, como o sótão.

Palavras-chave: romance contemporâneo; cientificismo; arquivo; Iosi Havilio; Roque Larraquy

■ **E**n 1899 se funda la Colonia Nacional Psiquiátrica Dr. Domingo Felipe Cabred, donde se trataría a los pacientes con el revolucionario método escocés *open door* (de puertas abiertas), que procuraba la cura de enfermedades mentales ofreciéndoles a los internos libertad, trabajo agrícola y bienestar físico y moral¹. En 1902 comienza a funcionar el Sanatorio Temperley, donde según anuncios aparecidos en *Caras y Caretas* de 1906 y 1907 se suministraba un revolucionario suero de origen británico que curaba el cáncer (ver figuras 1-3). Estas instituciones, nacidas al calor de una fe

1 En el discurso inaugural de la Colonia, Cabred hace una breve historia de los asilos y concluye que en el modelo *Open-Door*: “se derriban los muros interiores y exteriores y se suprimen las rejas, [...] se suprime casi totalmente el encierro celular; se concede permiso a gran número de enfermos, para salir del asilo, bajo la palabra dada por ellos mismos de volver a él” (4-5). La población inicial de *Opendoor* fue en parte seleccionada por su capacidad para la construcción y el trabajo rural, por lo que muchos de entre quienes fueron enviados a la Colonia eran inmigrantes recién llegados (Ablard 47).

ardorosa en las posibilidades del progreso, la ciencia y la medicina occidental característica de los albores del siglo XX se han convertido en lugares amenos para un trío de ficciones contemporáneas: casi todo *Opendoor* (2006) y parte de su continuación *Paraísos* (2012), de Iosi Havilio (Buenos Aires, 1974), transcurren en la actualidad en las inmediaciones de la institución psiquiátrica de Cabred y se adentran en ella; la primera mitad de *La comemadre* (2010), de Roque Larraquy (Buenos Aires, 1975), está ambientada en el Sanatorio Temperley a principios del siglo XX y su desenlace, a principios del XXI, vuelve a él². No se trata de una mera cuestión de ambientación: las ficciones remiten a estructuras físicas y mentales del “largo siglo XIX” que, derruidas o deformadas por el paso del tiempo, siguen intensamente vigentes³. Examinar este movimiento de ida y vuelta –acudir a la ciencia de fines del siglo XIX en narraciones que ocurren a principios del XXI– e interpretar sus motivos y consecuencias es el objetivo del presente ensayo.

La división de *La comemadre* en dos partes hace patente ese contrapunto, ya que los primeros dos tercios de la novela transcurren durante un experimento científico en el susodicho Sanatorio Temperley en 1907 y el tercio restante está fechado en Buenos Aires en 2009. Tematizar experimentos de las ciencias y pseudociencias finiseculares acaso sea una marca de la novelística de Larraquy: su segunda y hasta ahora última novela publicada, *Informe sobre ectoplasma animal* (2013), rastrea sucesivos intentos por captar y manipular la huidiza energía espiritual o “ectoplasma” (un término acuñado en 1894) que dejan los animales al morir⁴. Lo que sí sabemos es que ambas novelas de este autor siguen una poética del anacronismo, reviviendo el cientificismo positivista. Valeria De los Ríos señala que las dos novelas de Larraquy “se sitúan desde el presente y proyectan la lectura biopolítica sobre el pasado que ficcionalizan, dando cuenta de jerarquías y de la disponibilidad de los cuerpos para la vida y/o la muerte. El cuerpo, lo material, es lo que persiste e interrumpe el tiempo, siendo capaz de transformarlo, de allí su potencia fantasmal sobre la políticas del presente” (226). Las novelas ciertamente invitan a la lectura biopolítica, pero es clave agregar que en ellas la sobriedad de la prosa chirría con unas teorías desopilantes ancladas en un

- 2 Hay puntos en común curiosos entre el psiquiátrico y el sanatorio. Además de fundar el psiquiátrico *Opendoor* siguiendo el modelo escocés, Cabred fue, según reza una fotografía de la revista *Atlántida* del 27/4/1922, “presidente de la comisión edificadora del Instituto Nacional para el estudio del tratamiento del cáncer” (p. 21). El suero dispensado por el Dr. Leach en el Sanatorio Temperley fue creado, según el artículo de *Caras y Caretas* por un catedrático de la Universidad de Edimburgo, Jhon (sic) Beard. En Temperley se fundó en 1908 un instituto de alienadas de un colega y colaborador de Cabred.
- 3 Adopto la noción de que “largo siglo XIX” de Eric Hobsbawn, quien consideró que el siglo histórico comprende desde el inicio de la “Era de la Revolución” en 1789 hasta el final de la “Era del Imperio” en 1914.
- 4 Que este término fuera acuñado por Charles Richet, Premio Nobel de Medicina en 1913 por sus hallazgos sobre la anafilaxis, da cuenta de la delgada línea que separaba en esos años la ciencia de lo que ahora consideraríamos, sin dudar, pseudociencia.

momento particular de la ciencia decimonónica. Si bien es cierto que las novelas rescatan la vigencia del fervor científico y la manipulación amorosa de cuerpos humanos y animales también, como veremos, lo es que construyen un extraño tono, entre el vodevil y el osado *marketing* de las publicidades de curas “radicales e inmediatas” aparecidas en revistas como *Caras y Caretas* y vinculadas con las novedades del saber científico⁵.

Opendoor y *Paraísos*, por su parte, transcurren exclusivamente en la actualidad y nada en ellas hay de desopilante; por el contrario, ambas están narradas con “el mismo tono indolente, austero, [...] impersonal” (Yelin 19). Leer el siglo XIX y sus secuelas en estas novelas pareciera ir en contra de lo que parecen proponer. Ostensiblemente, se parecen a las novelas contemporáneas de “línea etnográfica” descritas por Sarlo en un artículo de 2006 (año de publicación de *Opendoor*) por su aparente interés en “el presente no como enigma a resolver sino como escenario a representar” (2). Alice Favaro lee *Opendoor* dentro de esta categoría, como una novela en que “[e]l discurso de la ficción se convierte en urgencia de representación de la realidad, superando el neofantástico, el relato testimonial, la novela histórica” (341). Las presencias de lo animal (algo que analiza Julieta Yelin) y lo monstruoso (que identifica y sobre lo que elabora Favaro), además, las hacen acuciantemente actuales: invitan a teorizar temas que cautivan el presente interés en el posthumanismo y la relación humano-animal, la “vida desnuda”, así como la noción de “margen” en la literatura contemporánea⁶. Sin embargo, el archivo que recuperan estas novelas de Havilio y las diégesis en que están parcialmente ambientadas remite directamente a la ciencia de fines del siglo XIX, en particular, a la psiquiatría y a la biología, y a sus respectivas instituciones. Y esto tiene consecuencias en las tramas. Volviendo, pues, a la cuestión inicial, pero calibrándola un poco: ¿por qué estos novelistas visitan en sus ficciones ese particular momento en la historia de la ciencia, con sus instituciones, geografías y archivos? ¿Qué produce la inserción de este pasado en particular en sus novelas?

Sobre la chifladura científica: *La comemadre*

Comencemos a buscar respuestas analizando *La comemadre*, una novela en que el contrapunto entre lo contemporáneo y el *fin de siècle* hace a su forma. El

-
- 5 En el mismo número (9 de febrero de 1907) donde figura la cura del cáncer ofrecida por el Sanatorio Temperley, aparece un anuncio de “Iperbiotina” (“¡El nervio de la vida! Este admirable preparado rejuvenece los organismos gastados prematuramente”); “Blenol” (cuyas cápsulas “[e]uran rápidamente las enfermedades de los riñones, vejigas y anexos”); “Pilol” (“regenerador de cabellos”); “Stomalix” (que cura “[e]l 98% de los enfermos del estómago y los intestinos”); “Anusol” (“cura radical e infalible” de las hemorroides), entre otros. En el número del 26 de enero de 1907 aparece un artículo de dos páginas sobre “La curación del cáncer en la República Argentina” que se refiere a las instalaciones del Sanatorio Temperley y sus “cancerosos curados” (s/n).
 - 6 Ricardo Piglia instaló este último elemento del debate crítico en su ensayo “Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)”, originariamente publicado en 2001.

protagonista y narrador de la primera parte de la novela es un médico, el doctor Quintana, y el de la segunda un artista de bioarte anónimo que narra su trayectoria en retrospectiva, comentando el borrador de una tesis doctoral que se está escribiendo sobre él y creando así un extracto de *Künstlerroman* autobiográfico. El Dr. Quintana cuenta en su diario las peripecias de un experimento basado en el dato de que después de ser guillotinas, las personas tienen conciencia durante nueve segundos antes de morir. (Este tipo de información, lejos de ser inusitada, circulaba en la época; el Dr. Gabriel Beurieux registró un fenómeno similar durante una decapitación de un criminal ocurrida el 28 de junio de 1905, Standish 140-41). En la novela, el doctor Ledesma, un adláter del dueño del hospital, describe el experimento así:

Esta es la propuesta: seleccionamos pacientes terminales. Les cortamos la cabeza de modo de no lastimar el aparato fonador, técnica que ya he practicado exitosamente con palmípedos y que ya explicaré, y pedimos que la cabeza nos cuente en voz alta qué percibe. Por el intento recibimos una excelente paga a expensas de Mr. Allomby. (26)

Las palabras de Ledesma son representativas de la conducta de los científicos y sus experimentos: los humanos son tratados como palmípedos; los pacientes (luego llamados “donantes”), como cabezas fónicas; el dinero, como incentivo principal. Al cabo de varios intentos y de descubrir que las cabezas cercenadas, cuando dicen algo en esos segundos liminales, son sólo palabras o frases sueltas, el propio Quintana idea este diseño: “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 [el Dr.] Gigena” (90). Todo esto es en parte ciencia y en parte estética (;párrafo o estrofa?) pero sobre todo es espectáculo, algo que verificamos en el deslizamiento de un comentario de Ledesma: “[Ledesma] dice enviar a los donantes porque ‘de ellos será la Verdad en nueve segundos’. Se corrige y cambia Verdad por Plenitud, y luego Plenitud por Espectáculo, sin renunciar a las mayúsculas” (69). Tenemos aquí un claro contacto entre este experimento y el bioarte: ambos producen una escena observable para un grupo de espectadores, usando el cuerpo como materia prima y la tecnología para impactarlo. Aunque el espectáculo sea ostensible en la segunda parte de la novela porque lo crea un artista, Claire Mercier y Bernardo Rocco señalan que ya está presente en la primera parte también: “el capital de cabezas decapitadas se convierte, mediante la lógica mercantista y salvaje de médicos asesinos, en un espectáculo estético que opera radicalmente sobre el cuerpo de ‘donantes’” (86-87).

¿De dónde salen estos donantes? Larraquy tomó el aviso sobre la cura oncológica aparecido en *Caras y Caretas* y lo imaginó como una trampa tendida a enfermos de cáncer para atraerlos al sanatorio y luego engañarlos o convencerlos (los médicos intentan ambos métodos) para que dieran su vida a la ciencia. En-

contró allí un origen para su novela. Y lo combinó con una máquina –la guillotina que presenta Ledesma al cónclave de médicos–, adornada y de bello diseño, como las que solían acompañar a los personajes de Julio Verne en sus exploraciones⁷. Agregó entre otros el dato de “la comemadre”, un insecto patagónico que come y desintegra cuerpos con gran eficiencia y que es útil para descartar los restos humanos del experimento: un monstruo comparable a los que aparecían también en el *Caras y Caretas* de la época, en secciones sobre hallazgos de la botánica o ficciones como las de Horacio Quiroga, quien empezó a colaborar con la revista en 1905 (Leites 84).

Hay que aclarar que, como señaló De los Ríos, el parecido de la novela no es con la tradición argentina de ficción científica (Ladislao Holmberg, Leopoldo Lugones u Horacio Quiroga) porque la novela de Larraquy muestra, al contrario de éstas, “un racionalismo descarnado” que demuestra “que la espiritualidad o la trascendencia es sólo una excusa para la ciencia y que la experimentación puede convertirse en una más de las formas de practicar un arte mercantilizado y polemizante” (216). Se parece, como señala Daniel Gigena, a las ficciones científicas del siglo XIX “que reciclaban argumentos ‘imposibles’ y hacían accesible la ciencia al vulgo” (s/p). Se trata de una parodia, pues, bizarra y teñida de ridiculez. Abundan las frases cómicas, al estilo de “Hay que cambiarse de simio. Quintana viril, Quintana arremete” (38); “Preferiría dejar las braguetas en paz” (47); “Le voy a llenar la cara de pruebas” (15). Presenciamos la cómica persecución de un pato: “Chasquea los dedos y lo llama como si fuera un perro. Naturalmente, el animal lo ignora” (46). Y, sobre todo, nos asomamos a una comunidad de doctores (higienistas, frenólogos, lombrosianos) que se mueven en un aire de *slapstick*: “Papini, propulsado por el envión entusiasta de quien ve llegar a sus amigos, choca contra la mesa volcando una copa” (54); “algún rezagado tropieza con los pies de otro, cayendo contra la puerta del despacho. La puerta cede. Vemos a Ledesma en cuatro patas debajo de su escritorio” (19); “El doctor Gurian se mete los dedos en la boca, extrae su dentadura postiza y habla con ella. La dentadura es locuaz y la charla corre principalmente por su cuenta” (26).

La comicidad vodevilesca al estilo de *Los tres chiflados* de la primera parte prepara *La comemadre* para la devastadora crítica al bioarte que es la segunda, donde el tono es más neutro y recatado, y por lo tanto más inquietante. Allí el artista narrador corrige el estudio sobre su vida que lee en una tesis y en ese proceso narra su infancia como niño prodigio (con presentaciones en el programa de Silvio Soldán incluidas), seguida de una serie de intervenciones que comienzan con tatuajes en la frente, pasan por la utilización de manos de muertos animadas por

7 “La tapa superior [de la guillotina] tiene en el centro un amplio orificio circular, rodeado por la palabra *ergo* tallada en caracteres latinos. Bajo la tapa hay una cuchilla que se dispara horizontal y con la fuerza y velocidad de una ballesta. En los laterales, con los bustos de Luis XVI y María Antonieta en relieve, se lee *cogito* y *sum*, respectivamente” (20). Roland Barthes señala, en “Nautilus y el barco ebrio” que en las novelas de aventuras de Verne se destila un confort burgués encapsulado en instrumentos ornamentados y elementos como las pantuflas. Algo similar parece estar presente en esta guillotina.

un dispositivo, la modificación de partes del cuerpo (inclusive su propio rostro) y llegar, hacia el final, a la utilización de la comemadre: inoculada en la pierna de una persona, se la va comiendo mientras pedalea en una bicicleta fija. En esta secuencia el artista actúa siguiendo la “Ley de Rendimientos Decrecientes” que describe César Aira en “Sobre el arte contemporáneo”: las obras del artista contemporáneo van siendo cada vez más transgresoras y causando cada vez menos asombro (52-53).

En esta segunda parte nos asomamos detrás de bambalinas para ver el cálculo del espectáculo bioartístico mediante conversaciones del artista con Lucio Lavat (admirador, doble y amante del narrador) sobre cómo crear éxitos en el mundo hiperinstitucionalizado del arte contemporáneo actual. Como señalan Mercier y Rocco, en cierto sentido la segunda parte de la novela retoma la idea de la espectacularización del experimento “desde una perspectiva desviada y ética” por utilizar su propio cuerpo y no el de “donantes” (87). Por otro, también es importante subrayar que el artista utiliza el cuerpo de otro personaje, Sebastián, a quien convence para dejarse comer por la comemadre. ¿Qué pervive, entonces, de los experimentos de principios del XX en el arte contemporáneo? Una *hubris* posibilitada por la situación periférica que conlleva impunidad⁸. “[V]amos a hacerlo porque tenemos con qué, y porque se nos ocurrió primero”: esta frase la dicen tanto el Dr. Ledesma (35) como el artista quien, cien páginas y más de un siglo después, la repite *verbatim* (140). Y escuchamos otros ecos nítidos cuando el Dr. Quintana convence a un “donante” usando “palabras de épica” mientras que el artista, un siglo después, crea un “clima de gesta [que] favorece el sí fácil” (142) de Sebastián.

Los discursos de los científicos y del artista se anudan geográfica y simbólicamente en un lugar: el Sanatorio Temperley⁹. Lucio y el narrador van al campo para recuperar “la idea de la continuidad, la ilusión de un programa y la mítica de las pampas” (85); en otras palabras: la identidad nacional por la vía gauchesca. Nada más decimonónico, aunque ahora pretenden hacerlo buscando “una vaca

8 Así como en la ficción de 1896 de H. G. Wells el fisiólogo Dr. Moreau no pudo realizar sus sádicas vivisecciones en Londres y las trasladó a una isla en el Pacífico, Mr. Allomby ubica en Argentina y en Temperley, la periferia de la periferia, el lugar para su forma guillotinesca de la vivisección. En la segunda parte de la novela, dinero de origen europeo permite sobornar al encargado del Hospital de Clínicas para conseguir manos de muertos para una instalación (129).

9 El Temperley geográfico se encuentra a 30 km al sur de Buenos Aires capital y en 1907 se podía llegar allí cómodamente en los “Ferrocarriles del Sur”. Sin embargo, la primera parte de la novela remite a un sur más distante, aquel donde el Dahlmann de Borges llega en tren a encontrar su destino y perder la vida. El Dr. Quintana, quien está a cargo de la guardia nocturna, comenta: “Mis pacientes son hombres que se trenzan a cuchillo en alguna fonda cercana y agradecen nuestra discreción ante la ley” (13). Es un lugar donde los instintos no se terminan de reprimir y las pasiones se dirimen con violencia. Donde un mismo doctor atiende personas acuchilladas, sumerge en agua helada a una supuesta enferma mental con delirios y compite por obtener la mayor cantidad de sujetos para un experimento que acabará con sus vidas. Donde es difícil calibrar el límite entre lo literal y lo metafórico. Sintomáticamente, Papini responde a Quintana varias veces: “Es una metáfora, Quintana” (15); “Usted me interpreta muy literalmente, Quintana” (16), etc.

‘para plastificar en situación de pastoreo’”. El intento fracasa por la incapacidad de comunicación (“el idioma incomprensible de los peones”) y por un territorio hostil: Lucio tiene un accidente con un alambre de púas y se suspende el intento. “[L]o más cercano a la ciencia que hay en el lugar” (86) es un veterinario, que hace lo que puede y lo deriva al Sanatorio Temperley. Es allí donde encuentran la comemadre, preservada en unos frascos, y cuyas larvas reviven con un goteo de agua al cabo de unas semanas.

Ellas constituyen un siglo XIX disecado pero no muerto, a la espera de ser visitado y revivido. Un siglo que está ubicado en un espacio fronterizo: la frontera entre el campo y la ciudad en el que la “civilización” se barbariza o que, si la pensamos como Walter Benjamin, muestra su verdadera faceta bárbara. Temperley es el territorio donde experimentos como los planeados por Ledesma son posibles. Del mismo modo, es en Temperley donde residen tanto la comemadre como su víctima futura: Sebastián. Temperley, una sinécdoque de la Argentina como cifra de la mítica de las pampas.

Del psiquiátrico al zoológico: los archivos de *Opendoor* y *Paraísos*

Opendoor comienza con un viaje de la ciudad a las afueras, esta vez no al sur como en *La comemadre*, sino al oeste. “Por la ventanilla pasan la llanura, los *countries*, y las vacas” (9): la ciudad se va desgarrando hacia sus límites. La protagonista es enviada al pueblo de Opendoor a curar a un caballo de nombre Jaime, cuyo dueño –en un dato de ensoñación y simetría– se llama también Jaime. La novela transcurre en viajes de ida y vuelta entre la ciudad y el campo y termina en este último. En un ambiente que Beatriz Sarlo describió en la contratapa como “una irresistible normalidad fantasmal”, *Paraísos*, su continuación, transita la dirección opuesta, de Opendoor a la ciudad, y termina con la protagonista envuelta en un robo y calcando el dibujo de una serpiente –el último capítulo de la novela es ese dibujo– cuya “cabeza no tiene fin” (347).

Las novelas se mueven entre un caballo agonizante y una serpiente dibujada que, como veremos, remiten al siglo XIX. En medio, encontramos peripecias que no parecen revelar un *telos* ni una orientación definidas. La narradora tiene sucesivos vínculos que jalonan su vida: una primera novia (Aída), cuya muerte se presenta como enigma al principio de *Opendoor*; luego, Jaime (el dueño del caballo tocayo, con quien tiene un hijo y quien muere al principio de *Paraísos*), y, sobre todo, Eloísa (la joven lugareña que, a puro desenfreno, moviliza las acciones de la trama en ambas novelas). Al comparar *Opendoor* con *El niño pez*, Blanco y Petrus apuntaron que la narradora de la novela de Havilio actúa “impulsada por un *ars amatoria* plagado de juegos auto/eróticos lesbianos, masoquistas, altruísticos” (312-13), aunque esto se registra más en la novela de Lucía Puenzo. No parecen desprenderse deseos personales estridentes en las novelas de Havilio; como señala Yelin, la voz narradora “está tomada por su propia apatía;

avanza sin voluntad, sin proyecto, sin ilusiones, atada a una mera necesidad y a la demanda de los otros” (29). Son novelas del devenir, envueltas en un “caos permanente” e intrigas irresueltas (Bertazza). Una frase ambigua que encuentra la protagonista en un almanaque parece resumir esta irresolubilidad y la grisura general de sus intenciones: “No sacar de la luz humo, sino humo de la luz” (95). ¿Qué significa ese “sacar”? ¿Eliminar o extraer, descartar o rescatar? ¿Qué motivación se desprende de esta ambigüedad?

Esta carencia general de dirección cierta (y de respuestas) hace llamativos ciertos centros de interés asociados particularmente con el XIX: aquel caballo inicial y serpiente final del díptico *Opendoor-Paraísos*. La primera oración de *Opendoor* combina una “demanda de los otros” con un interés personal: “Cuando la dueña de la veterinaria me dijo que tenía que ir a Open Door a revisar un caballo, no protesté, *la idea me divirtió*. Open Door, sonaba raro” (9, mi énfasis). La curiosidad inicial por este lugar se vuelve obsesión durante la novela, antes de hacerse humo. Y en *Paraísos* también: allí el dibujo del reptil final tiene un valor terapéutico. En esta novela, luego de un robo exitoso, agotadísima pero temerosa de caer en un estadio gris de la conciencia, busca un lugar del que asirse en la serpiente: “me aterra cerrar los ojos y quedar atrapada en los círculos del insomnio. *Para serenarme*, me pongo a calcar lo que queda de la serpiente” (347, mi énfasis). Divertirse y serenarse, dos tenues motivaciones. Entre ellas transitan las novelas, entre el caballo que inicia *Opendoor* en un lugar fundado en 1899 por el Dr. Cabred y la serpiente que cierra *Paraísos* y que aparece en un libro de Eduardo L. Holmberg, también de 1899. Entre el creador de un psiquiátrico y el de un zoológico aún vigentes¹⁰.

La presencia del siglo XIX es aún más llamativa porque suscita un interés *letrado* por parte de una protagonista cuya vida transita casi siempre en la cotidianidad del presente y la materialidad de lo orgánico: los animales, las pulsiones corporales, lo “dionisiaco” (Bertazza), el mundo sensorial, las drogas, la muerte, el embarazo y la maternidad, la supervivencia. En *Opendoor*, este interés letrado produce un archivo de textos decimonónicos que conduce a un delirante catálogo obsesivo de “tipos de locos” por parte de la narradora. En *Paraísos*, la protagonista transita una ciudad que parece empeñarse en mostrarle escombros edilicios y textuales del XIX. Repasemos estas presencias decimonónicas en las dos novelas y su función narrativa.

En *Opendoor*, a poco de instalarse en la casa rural de Jaime, la protagonista encuentra cajas sobre un ropero y en ellas un libro —que no es de él y que según él dice “siempre” estuvo ahí— que resulta ser *En Argentine, De Buenos Aires au Grand Chaco*, escrito por Jules Huret, publicado en París en 1911 y dedicado “*Al Dr. Domingo Cabred, gran criollo y visionario*” (84, 91, 89). El hallazgo de a poco la pone en marcha y la lleva a formar una colección: hace traducir las partes de ese texto que se refieren a la colonia psiquiátrica; se topa con una publicación

10 El zoológico dejó de funcionar en 2016, cuatro años después de la publicación de *Paraísos*.

de la zona cuya nota central, sobre la historia de Opendoor, tiene “algunas fotografías, los primeros pobladores, la llegada del tren, una fiesta en el granero, todas en blanco y negro”; encuentra una hoja amarillenta con el texto “La embriaguez y la locura, por Domingo Faustino Sarmiento”; le dan una fotocopia del discurso inaugural de Cabred (91, 122, 148). Llamativamente, la novela de lo orgánico y de la “vida pura” se puebla de *texto*: varias de sus páginas son citas de pasajes, transcripciones, pasajes de la traducción. Al cabo nos enteramos de que la narradora ha ido construyendo su propio texto, que es superficialmente estable (“Son como cincuenta páginas o más, las primeras escritas a mano y a doble faz, las demás son hojas impresas de la computadora, tipografía normal, a doble espacio. [...] No es más que eso, un conjunto de oraciones concatenadas con suficiente sentido común”, 187) pero que oculta una delirante obsesión:

[D]urante casi cinco meses tuve la cabeza colmada de locos: locos a caballo, locos albañiles, locos uniformados, de azul, de naranja, y combinando, pantalón azul y buzo naranja, locos sin ropa, desnudándose en el medio de algo, locos que amasan pan a cuatro, seis y ocho manos, locos de antes, alienados, menos neuróticos y más locos, locos que no aparecen, que se muerden los labios, apenas, como cualquier otro, pero que sólo piensan en eso, en morderse los labios, locos medio filosóficos, de esos que dicen cosas que nos dejan boqueando, como diciendo: Mirá lo que dijo el loco, locos perdidos, locos que muelen a palos, a garrotazos limpios, y que un día, sin explicación, empiezan a recibir menos golpes, o a escondidas, lejos de la mirada de los otros locos, y más, muchos más, todos, locos muertos, como el que Jaime encontró entre las malezas del vivero, con los ojos abiertos, casi albino, como ese que apareció colgado de una rama sobre el horno de barro, con los pies manchados de hollín por el humo que seguía saliendo, y los locos que nadie busca, que nadie reclama, que se llaman de cualquier manera, el nombre que venga, locos cogiendo, que no acaban más, *todos los locos, en fila, listos para entrar en el catálogo, locos inventados, que son la gran mayoría porque inventar locos es fácil, nadie se equivoca inventando locos, siempre puede ser.* (187, mi énfasis)

“La locura es contagiosa” (63), señaló Arlt en una de sus aguafuertes. La lectura del archivo del XIX sobre la locura insinúa, en *Opendoor*, esa misma posibilidad de contagio. Volver al psiquiátrico y asomarse a su archivo produce la fiebre de la imposibilidad de su final: ese “siempre puede ser” que está en la raíz de lo que Jacques Derrida llama “mal de archivo”. Asomada al delirio, la protagonista da un paso atrás: “Están ahí, aunque ya no me interesen, dictándome un montón de frases, pero ya no es lo mismo. Me aburro” (187). Desinterés y aburrimiento, emociones leves y pasajeras, exactas antónimas de la diversión y la curiosidad iniciales.

En *Paraísos* el archivo es otro. Siguiendo la afirmación de Roberto González Echeverría de que la institución de la morgue es un archivo (“de cadáveres y documentos clasificados y certificados”, 9), podemos afirmar que el zoológico donde trabaja la protagonista es un archivo de animales, y también lo es el tomo

de la enciclopedia perteneciente a su creador, Eduardo Ladislao Holmberg, donde se clasifican animales y figura la serpiente que cierra la novela en el capítulo treinta y seis. Como en *Open-door*, es el trabajo lo que lleva a la protagonista a asomarse a la institución decimonónica (la contratan para controlar el reptilario) y es la casualidad lo que la confronta al libro datado en 1899: lo encuentra estropeado entre el desperdicio de “un volquete repleto de escombros y basura” (62). Forrado en arpillera y con un sello que dice “Biblioteca de Eduardo Ladislao Holmberg”, se trata de un volumen de Albertus Seba, el célebre zoólogo holandés cuyo trabajo sería la base de la taxonomía de Linneo. Lo hojea con curiosidad:

Este tomo se trata mayormente de ilustraciones de reptiles, anfibios y plantas. Serpientes de todos los colores y tamaños, gordas, a rayas, por cazar y cazando. También algunas ranas, lagartijas y un cisne inexplicable que no guarda ninguna proporción. Paso las páginas y me doy cuenta de que los animales tienen formas muy humanas. Hay lagartos con rasgos y actitud de hombre, serpientes con cara de mujer. A veces medio androides. Entre la ciencia y lo grotesco. [...] Repaso algunas figuras, descubro otras que se me escaparon en la primera hojeada. Por ejemplo, la de este hurón sentado sobre sus patas mordisqueando una pera o la disección de un sapo con las vísceras a la vista y sus partes numeradas. (85)

La protagonista quiere saber más. En un puesto callejero se topa con *Nic-Nac en el planeta Marte*, de Holmberg, y, sin comprarlo, lee de pasada su biografía en la solapa (132). Y después, un día de año nuevo, vuelve sobre el libro que perteneció al director más importante en la historia del zoológico de Buenos Aires: “Repaso las páginas y una de las ilustraciones queda cubierta por una lámina transparente que desata un impulso inmediato. Me pongo a calcar una serpiente que ocupa una página entera, la *Corallus hortulanus* o Boa de jardín. Así empiezo el año” (164-65).

Hay ecos de *Open-door* en todo esto: la aparición de un libro perteneciente a una figura decimonónica (una aparición descrita por la narradora con total ambigüedad como “[s]eñal del destino, descuido del azar, ni la una ni la otra”); la indagación de su origen; la lectura y reproducción de su contenido (62). Y más: un catálogo de animales que son como personas (en *Paraísos*); un catálogo de posibles locos (en *Open-door*). Como en *La comemadre*, como en *Open-door*, el siglo XIX en *Paraísos* se rehidrata y eso tiene sus consecuencias: el psiquiatrico que produjo inquietud en la novela del caballo produce sosiego en la de la serpiente.

Larraquy y Havilio: el desván del siglo XIX

Las visitas de la novela contemporánea al largo siglo XIX pueden ser literarias: pensemos en las intervenciones de Gabriela Cabezón Cámara y Oscar Fariña, quienes van a la epopeya nacional para reconvertirla en clave feminista o

poética villera en *Las aventuras de la China Iron* (2017) y *El guacho Martín Fierro* (2011), respectivamente. En otras ocasiones las visitas tematizan elementos del XIX, como el cautiverio y la literatura de viajes y las exploraciones, como hace César Aira en *La fiebre, Un episodio en la vida del pintor viajero* (2000) y antes en *Ema, la cautiva* (1981), Pedro Mairal en *El año del desierto* (2005) y Pola Oloixarac en *Las constelaciones oscuras* (2015). El caso de las novelas de Havilio y Larraquy acuden a otro espacio: el desván donde residen las secuelas de aquello que, según Oscar Terán, fue “la matriz mental dominante durante el periodo 1880 y 1910 en Argentina y América Latina” (11): el positivismo. Larraquy apunta a los excesos del positivismo cientificista cuando se topa con el gran misterio de la muerte: imagina un empirismo rampante que cercena cabezas para obtener datos del más allá (*La comemadre*) y una institución abocada a captar energía espiritual y manipularla (*Informe sobre ectoplasma animal*). Havilio por su parte apunta a instituciones típicas del positivismo y su afán por el orden, el catálogo y los límites, sean éstos impuestos a personas (el psiquiátrico de *Opendoor*, y también en esa novela la morgue judicial, fundada en 1908) como a animales (el zoológico y la enciclopedia de *Paraísos*).

Digo desván porque el positivismo de fin de siglo de estas novelas aparece en materiales polvorientos, curiosidades que llaman la atención, pero que no ameritan que se las baje a la biblioteca, tan relevantes como una colección de estampillas –un clásico de los desvanes– que se observa, indaga y cierra. Que nunca va a dar respuestas. En una entrevista a Larraquy, Silvina Frieria comenta que el origen de *La comemadre* fue cuando el autor, “[r]evolviendo archivos, se topó con una ‘jugosa’ publicidad” en *Caras y Caretas* (s/p). Podemos imaginar ese archivo en un desván y esa visita en el origen de la novela de Larraquy. De manera similar, en las dos novelas de Havilio la protagonista que produce textos (un escrito, un dibujo) es atraída primero por un libro oculto que “siempre estuvo ahí”, sobre un ropero, en *Opendoor* y, en *Paraísos*, por otro libro que podría haber salido de un desván y ahora está rodeado de basura, estropeado, envuelto en arpillera.

En otras épocas –en las novelas del *boom*, por ejemplo– el hallazgo y la recuperación de textos perdidos solía producir un origen y una historia (o contrahistoria) basada en el saber literario: pensemos en la apoteósico final de *Cien años de soledad*, con la desesperada traducción de los pergaminos de Melquíades, y en los otros ejemplos que menciona González Echeverría en *Mito y archivo*. Pero eso ha quedado en el pasado. Las novelas de Larraquy y Havilio son indiferentes a eso que Nietzsche llamó “cultura histórica”: no desean hacer sentido de la historia, reescribirla, encontrar orígenes y en ellos, causas (39)¹¹. No buscan sino que “revuelven”, más bien se pasean por los materiales del siglo XIX como quien los visita para curiosear.

11 Nietzsche se refiere en general a los perjuicios de atar el presente al pasado o usar el pasado como modelo. En el caso de las novelas del *boom*, el pasado se vuelve examinado y reescrito. Por apego o por rechazo, el siglo XIX europeo que describe Nietzsche y las novelas de la segunda mitad del siglo XX evidencian una “cultura histórica”.

Las emociones que despiertan los elementos archivados en el desván son asordinadas y pasajeras. Más aún si se las compara con las que produce el archivo en el *boom*. Según Jerónimo Arellano, Gabriel García Márquez recuperó la tradición del *Wunderkammer* (“cámara de maravillas”) de finales del siglo XVI para crear un espacio destinado a maravillar y asombrar. Muy diferente es la respuesta afectiva que encontramos en las novelas de Havilio y Larraquy. Si seguimos el rastro de la protagonista en *Opendoor*, vemos que se interesa en el libro escrito por Huret de a poco, luego se obsesiona brevemente y, por último, se aburre del tema y pasa a otra cosa¹². En *Paraísos*, se ve atraída por los dibujos del libro de Seba y lo calca meramente para calmarse. Su interés por la vida de Holmberg también es liviano: “Me pregunto quién habrá sido. Paso la yema del dedo pulgar por las protuberancias del papel, es una sensación agradable, casi cosquillas” (84-85). En estas dos novelas los textos del XIX producen emociones pasajeras: curiosidad, entretenimiento, cosquillas. Ciertamente podemos decir lo mismo del texto que encuentra Larraquy, una publicidad que resulta “jugosa” y dispara la imaginación, pero que no parece contener una clave para un enigma sino que constituye más bien un toque de color para imaginar un tono para la novela.

Es cierto que cada tanto se perciben ecos entre ese archivo y nuestra cultura actual. Las curas radicales para el virus pandémico que aparecen en *Youtube* evocan el anuncio de *Caras y Caretas*; el candente tema de la “desmanicomización” recuerda instituciones como la de Cabred; la preservación de la fauna y flora en células madre de animales y plantas remite a catálogos biológicos y espacios decimonónicos como el zoológico y el jardín botánico. Pero también es cierto que la fascinación, o mejor dicho la *curiosidad*, que producen los materiales del XIX en estas novelas está vinculada con un orden y una temporalidad estables que ya, para bien o para mal, quedaron abandonados en un desván. A la espera de nuevas visitas.

12 Lo encuentra en el capítulo 14 y no es sino hasta el 20 que lee, a la pasada, el principio de la traducción.

Figura 1

SANATORIO TEMPERLEY
TEMPERLEY (F. C. S.)



Establecimiento especial para el tratamiento de enfermedades mentales, nerviosas, neurastenia, tabes, etc. ———

Tratamiento del cáncer

Único establecimiento en la República donde se trata el cáncer y otros brotes malignos por el procedimiento recientemente descubierto por el profesor **JHON BEARD**, de la Universidad de Edimburgo y puesto en práctica en Europa con sorprendentes resultados por el Dr. **SHAW MACKENZIE**. Dicho tratamiento se aplica en el Sanatorio por sus médicos, los señores ———

Doctor E. Graham Pilgrin	*	Doctor Jorge E. Leach
„ Tomás Zabala		„ Vicente Centurión

Director General: **Dr. JORGE E. LEACH**
TEMPERLEY (F. C. S.)

Caras y Caretas, n.º 409, 4 de agosto de 1906, pág. 73.

Figura 2



CURACIÓN RADICAL DEL CÁNCER

Esta terrible enfermedad se cura radicalmente sin necesidad de operación por el procedimiento del Dr. BEARD, profesor en biología de la Universidad de Edimburgo, Inglaterra. Este procedimiento ha sido adoptado recientemente en los hospitales de cancerosos de la ciudad de Nueva York.

Los diagnósticos se hacen gratuitamente en el Sanatorio de Temperley, bajo la inmediata dirección del Dr. LEACH. Por mayores informes en la Capital Federal, ocurrir á la **Calle Bolívar, 332**, de 1 á 3 p. m.

Las consultas personales ó por carta son absolutamente gratuitas para todos los enfermos, pagándose únicamente la asistencia en el caso de que los pacientes se queden en el sanatorio. Los enfermos que así lo deseen pueden pedir folletos, que les serán remitidos á vuelta de correo.

Los pedidos de folletos deben dirigirse:

SR. ADMINISTRADOR
DEL **SANATORIO TEMPERLEY**
TEMPERLEY
R. C. S.

Caras y Caretas, n.º 436, 9 de febrero de 1907, p. 5.

Figura 3

Caras y Caretas, n.º 450, 18 de mayo de 1907, p. 27

Referencias bibliográficas

- Ablard, Jonathan. *Madness in Buenos Aires. Patients, Psychiatrists, and the Argentine State, 1880-1983*. Calgary, University of Calgary Press, 2008.
- Arellano, Jerónimo. "From the Space of the *Wunderkammer* to Macondo's Wonder Rooms: The Collection of Marvels in *Cien años de soledad*". *Hispanic Review*, vol. 78, n.º 3, Summer 2010, pp. 369-386. <https://doi.org/10.1353/hir.0.0124>
- Arlt, Roberto. "Un cuidador de locos se ahorcó en el Hospicio de las Mercedes". *Aguafuerte Porteñas*. Buenos Aires, Corregidor, 1995, pp. 63-65.
- Barthes, Roland. "Nautilus y el barco ebrio", *Mitologías*, traducción de Héctor Schmucler. México, Siglo XXI, 1980, pp. 48-49.
- Bertazza, Juan Pablo. "Pueblo chico". *Página/12*, 11 de marzo de 2011.

- Blanco, Fernando y John Petrus. “Argentinian Queer Matter. Del Bildungsroman urbano al *Road Movie* rural: infancia y juventud post-corralito en la obra de Lucía Puenzo”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año 37, n.º 73, 2011, pp. 307-331.
- Cabred, Domingo. “Discurso inaugural de la Colonia Nacional de Alienados”. *Revista Argentina de Psiquiatría Vertex*, vol. II, n.º 3, 1991, pp. 1-8.
- Caras y Caretas*. Acceso por la Biblioteca Digital Hispánica. <<http://www.bne.es/es/Catalogos/BibliotecaDigitalHispanica/Inicio/index.html>>
- De los Ríos, Valeria. “Ciencia, animal y fantasma en *La comemadre e Informe sobre ectoplasma animal* de Roque Larraquy”. *Estudios filológicos*, n.º 61, jun. 2018, pp. 215-217. <https://doi.org/10.4067/S0071-17132018000100215>
- Derrida, Jacques. *Mal de archivo*. Traducción de Paco Vidarte. Madrid, Trotta, 1981.
- Favaro, Alice. “Escribir desde los márgenes: La narrativa de Iosi Havilio”. *Rassegna iberistica*, vol. 40, n.º 108, diciembre 2017, pp. 341-352.
- Friera, Silvina. “Los discursos de la ciencia y el arte”. *Página/12*, 21 de junio de 2011.
- Gigena, Daniel. “Fantasías médicas”. *La Nación*, 11 de marzo, 2011.
- González Echevarría, Roberto. *Mito y Archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana*. 2000. Traducción de Virginia Aguirre Muñoz. México, D.F., Fondo de Cultura, s011.
- Havilio, Iosi. *Opendoor*. Buenos Aires, Entropía, 2006.
- _____. *Paraísos*. Buenos Aires, Mondadori, 2012.
- Hobsbawn, Eric. *The Age of Empire: 1875-1914*. London, Vintage, 1984.
- Larraquy, Roque. *La comemadre*. Buenos Aires, Entropía, 2010.
- Larraquy, Roque y Diego Ontivero. *Informe sobre ectoplasma animal*. Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2013.
- Mercier, Claire y Bernardo Rocco. “Cuerpo capital: las prácticas bioartísticas en *Ornamento* de Juan Cardenas y *La comemadre* de Roque Larraquy”. *Romance Quarterly*, vol. 66, n.º 2, 2019, pp. 82-90. <https://doi.org/10.1080/08831157.2019.1598209>
- Nietzsche, Friedrich. *Sobre la utilidad y el perjuicio de la historia para la vida*. Traducción de Germán Cano. Madrid, Biblioteca Nueva, 1999.
- Piglia, Ricardo. “Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)”. *Pasajes. Revista de pensamiento contemporáneo*, n.º 28, 2009, pp. 81-93.
- Sarlo, Beatriz. “Sujetos y tecnologías. La novela después de la historia”. *Punto de vista*, año XXIX, n.º 86, diciembre de 2006, pp. 1-6.

Standish, Russel K. *Theory of Nothing*. BookSurge Australia, 2006.

Terán, Oscar. *Positivismo y nación en Argentina*. Buenos Aires, Puntosur, 1987.

Yelín, Julieta. “Una vida Nueva. Imágenes y pensamiento de la animalidad en *Opendoor* y *Paraísos* de Iosi Havilio”. *Revista Iberoamericana*, vol. LXXXIII, n.º 258, enero-marzo 2017, pp. 15-30. <https://doi.org/10.5195/reviberoamer.2017.7446>