

ISSN 2448-6019

Núm. 19, 2019

19

CONNOTAS.
REVISTA DE CRÍTICA
Y TEORÍA LITERARIAS



UNIVERSIDAD DE SONORA

Desbordamiento diegético: de los límites corporales a los literarios en *Operación al cuerpo enfermo* de Sergio Loo¹

Diegetic overflow: from the corporeal to the literary limits in *Operation on a Malignant Body* by Sergio Loo

NORA RENÉE MUÑIZ HERNÁNDEZ
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
norismuniz@hotmail.com

Resumen:

En el presente artículo se propone que, en *Operación al cuerpo enfermo* de Sergio Loo, se produce una metástasis literaria debido a la falta de límites corporales tanto entre los personajes como a nivel textual, por lo que la obra crea su propia realidad tridimensional a partir de la lógica del contagio. Para poder aproximarnos a esta lectura, es necesario entender la obra como un “texto instalación” (término de Florencia Garramuño), ya que presenta una variedad de disciplinas y de géneros literarios. Mediante esta categoría se aborda la colisión entre la falsa promesa de autoficción, debido a que la enfermedad narrada es la misma que padeció el autor, y la participación de la “desa-

¹ Este trabajo es producto del seminario de investigación en literatura latinoamericana, impartido por las doctoras Selma Rodal Linares y Michelle Gama Leyva, con la dirección del Maestro David Loría Araujo. Una versión anterior fue presentada como ponencia en el foro de titulación de la Licenciatura en Literatura Latinoamericana de la Universidad Iberoamericana en mayo de 2019. Se presentó también como ponencia en el IX Congreso Internacional de Ciencias Artes y Humanidades El Cuerpo Descifrado, en octubre del mismo año.

propiación de la escritura” (término de Cristina Rivera Garza), puesto que la construcción de la obra se da a partir de una multiplicidad de voces. Este choque, sumado a la construcción de personajes que carecen de límites corporales claros y a la falta de determinación espacio-temporal, origina entonces una metástasis literaria –como traslación del término “metástasis de los simulacros” de Teresa López-Pellisa–. A partir de una constante descolocación del sujeto, la diégesis funciona como una dimensión propia por su relación con el cuerpo como lugar de enunciación dentro de la obra.

Palabras clave:

corporalidad, enfermedad, literatura mexicana contemporánea, metástasis, Sergio Loo.

Abstract:

This paper proposes that, due to the lack of corporal limits both among the characters and in a textual level, in Sergio Loo’s *Operation on a Malignant Body*, there’s a literary metastasis as the text creates its own tridimensional reality by logic of infection. In order to approach this reading, it is necessary to understand it as a “texto instalación” (concept introduced by Florencia Garramuño) since it incorporates a variety of disciplines and literary genres. Through this classification, this work addresses the collision between a false promise of autofiction (the author had the same disease that is being narrated) and the participation of “desapropiación de la escritura” (concept by Cristina Rivera Garza), given that the text is constructed by a multiplicity of voices. This collision, coupled with the characters’ construction, who lack corporal limits, and the lack of time-space determination, originates a literary metastasis –an adaptation of “metastasis de los simulacros” by Teresa López-Pellisa. By a constant dislocation of the subject, the diegesis acts as an independent dimension due to its relation to the body as a place of enunciation within the text.

Key words:

corporality, disease, Mexican contemporary literature, metastasis, Sergio Loo.

Yo sé, yo sé que para ser buen narrador tengo que trabajar más mis poemas. Lo sé y por eso estoy buscando clases de pintura.

Sergio Loo

El sueño de toda célula es devenir células.

Maricela Guerrero

En 2015, Ediciones Acapulco y la Universidad Autónoma de Nuevo León (UANL) publicaron *Operación al cuerpo enfermo*, obra póstuma del autor mexicano Sergio Loo (Ciudad de México, 1982-2004). Esta se divide en 143 fragmentos, nombrados a partir de distintos órganos, músculos o enfermedades. La obra se compone de una mezcla temática de afecto, enfermedad y duelo. Se entrelazan términos médicos con situaciones narrativas: la degradación del cuerpo a partir de un sarcoma en la pierna izquierda; la relación poliamorosa entre Cecilia, Pedro y el instalador; los abusos del padre y la culpa de la madre. Estos eventos, aunque están relacionados, no siguen una línea cronológica definida.

Sergio Loo fue un poeta, narrador, guionista e ilustrador mexicano. Junto con sus contemporáneos² Maricela Guerrero (1977), Luis Felipe Fabre (1974), Mónica Nepote (1970) y Xitlalitl Rodríguez Mendoza (1982), forma parte de la literatura mexicana más reciente. Al igual que sus pares, con quienes colaboró en trabajos multidisciplinarios, se interesaba en la desestabilización de la figura del autor³ y en posibilitar la mezcla de géneros literarios. En vida, publicó *Claveles automáticos* (Harakiri 2006), *Sus brazos labios en mi boca*

² Se mencionan algunos de los autores con los que Sergio Loo colaboró en vida como Maricela Guerrero (*Grabado en ausencia*), Luis Felipe Fabre (*All originals will be destroyed*), Mónica Nepote —quien era editora de *Tierra Adentro*, donde Loo publicó varias veces— y Xitlalitl González de quien Loo reseñó *Catmip*.

³ Sobre la desestabilización de la figura del autor, Sergio Loo le pidió a un punk desconocido de la Zona Rosa que presentara una de sus novelas (Ramos). Al permitir que otros presentaran sus libros como propios, la noción de autor se ve trastocada.

rodando (Tierra Adentro 2007), *House: retratos desarmables* (Ediciones B 2011), *Guía Roji* (Instituto Veracruzano de Cultura 2012) y *Postales desde mi cabeza* (UANL 2013). Después de su fallecimiento, Ediciones Acapulco publicó *Operación al cuerpo enfermo*; y Editorial Moho, *Narvarte pesadilla* (2017).

A pesar de –y también debido a– su muerte prematura a los treinta y un años por un sarcoma en la pierna izquierda, Sergio Loo se ha convertido en “autor de culto” (Ramos) y en “un referente . . . eternamente joven” (Orates). Su muerte, aunada a su “performance de autor”, ha posibilitado las lecturas autoficcionales⁴ de su obra. Como performance de autor habría que entender la “autorepresentación de sí; una representación visual y a veces plástica y también fantasmagórica, y muy a menudo mitográfica” (Díaz 157); es decir, la creación de una imagen personal que tiende a mitificar al autor dentro del imaginario colectivo. Su enfermedad era bien conocida en el medio literario del país,⁵ lo que se ejemplifica en *Narvarte pesadilla*, donde el narrador metaficcional se refiere constantemente a su condición de enfermo.

La relación autoficcional de la obra (Acuña 2017, Luna 2017, Zapata 2017) posibilita un registro de la experiencia en lo que Isabel Zapata llamaría “una especie de diario de hospital”. Sobre el performance autorial, Monserrat Acuña menciona que “[l]os límites entre ficción y realidad también se encuentran problematizados

⁴ Por autoficción entendemos una propuesta ficticia transparente en tanto “novela que simula o aparenta ser una historia autobiográfica con tanta transparencia y claridad que el lector puede sospechar que se trata de una pseudo-novela o una pseudo-autobiografía . . . su transparencia autobiográfica proviene de la identidad nominal, explícita o implícita, del narrador y/o protagonista con el autor de la obra, cuya firma reside en la portada” (Alberca 127).

⁵ Bruno Ríos le dedica póstumamente su poema “Sobre los elefantes” donde se menciona su enfermedad: “y bebió hasta morir/ tupido de cáncer/ con los elefantes blancos” (Ríos). Maricela Guerrero, Paula Abramo, Xitlalitl Rodríguez, Valeria Caballero, Carlos Salazar, Arturo Neria y César Romero realizan *Grabado en ausencia*, creación multidisciplinaria entre poesía, imágenes y grabado, a partir de la idea original de Loo.

gracias a que Loo vive una operación que el sujeto lírico del poemario atraviesa” (27). Por otro lado, Iveth Luna no halla diferencia entre autor y narrador, lo que supone un desdibujamiento entre los conceptos de realidad y ficción.

Igualmente, existe una discusión sobre la clasificación genérica de la obra. Ana Franco la denomina como “un libro fragmentado de poemas en prosa”; Odeth Osorio como: “compuesto por . . . relatos poéticos escritos con la forma aforística de la tradición clásica griega heredada por Heráclito e Hipócrates”; y Selva Hernández, responsable editorial de Ediciones Acapulco, la publica bajo la Serie H (Poesía). Por su parte, Zapata evita las fronteras que los encasillamientos genéricos proporcionan y declara que la obra “se resiste a cualquier etiqueta: en sus páginas, los límites entre géneros se desvanecen para dar paso a una escritura completamente libre”.

Operación al cuerpo enfermo incurre en una variedad de disciplinas (medicina, cinematografía, ilustración) a la vez que participa tanto del género narrativo como del poético y el ensayístico. Es por la variedad de discursos presentes en la obra que este artículo busca denominarla como “texto-instalación” –término de Florencia Garramuño⁶– clasificación que permite la apertura temática, que se traslapa hacia los personajes, pues estos encuentran sus límites corporales desdibujados. El instalador (se utiliza esta expresión para denominar a un enunciante que participa tanto de la voz narrativa como del sujeto lírico poético) contagia a los otros personajes a partir de la enfermedad que lo aqueja. La obra de Loo permite una ruptura de las fronteras del género novelesco mediante la inclusión de distintos discursos y disciplinas. Definirla como una novela implicaría mediar su recepción a través de características que la misma obra sobrepasa. Por lo tanto, se propone el término “texto-instala-

⁶ El término fue originalmente acuñado, según menciona Garramuño, por el artista brasileño Luiz Ruffato, quien, en su obra *Ellos eran muchos caballos*, juega con fragmentos de diversos formatos creando un “mosaico de historias” a partir del cual explora nuevas formas de narrar (31). La definición de “texto-instalación” se abordará a fondo más adelante en el texto.

ción” para dar cuenta de cómo la obra abarca, en su totalidad, una multiplicidad de discursos.

Se han analizado también las diferentes nociones del cuerpo que presenta la obra. Para Luis Ham, “la imagen del cuerpo se construye por capas”, lo que permitiría una relación entre el cuerpo del texto y el cuerpo simbólico que se narra en la obra, pues ambos se construyen de manera progresiva. Zapata nombra al cuerpo como “instrumento de placer, como espacio de reposo o vehículo en movimiento, como materia susceptible de ser reprimida o silenciada, como catalizador y como contenedor de la experiencia . . . como entidad capaz de transformarse”. Como se verá en las siguientes páginas, el cuerpo constantemente se transforma y, a su vez, transforma a los cuerpos que lo rodean. El protagonista funciona como catalizador del contagio de la enfermedad.

A partir de la relación corporal entre personajes y la multiplicidad de discursos presentes en la obra, este artículo propone que *Operación al cuerpo enfermo* de Sergio Loo funciona como “texto-instalación” (Garramuño 2015), en la medida en que genera una colisión entre promesa de autoficción y desapropiación de la escritura, la cual produce su propia metástasis literaria. En su libro *Patologías de la realidad virtual* (2015), Teresa López-Pellisa entiende por metástasis⁷ una metadiégesis que se apropia de la diégesis original. De este modo, en el texto-instalación habría una metástasis literaria a partir de la falta de límites espacio-temporales, donde el cuerpo del instalador se expande hacia otros personajes en una propagación de la enfermedad que lo define.

Aunque varias reseñas de la obra (considerada la más exitosa de Loo, pero de difícil acceso) han examinado la mezcla de géneros (Franco 2016, Luna 2017, Nájera 2017) y la falta de límites corporales (Ham 2019, Moro 2016, Osorio 2018), hasta el momento no se han analizado ambas características como parte de un proceso articulado. Al nombrarla “texto-instalación” se posibilita una aper-

⁷ López-Pellisa emplea este término para estudiar, por ejemplo, “Parábola del palacio” de Jorge Luis Borges.

tura en su recepción, pues esto no la limita a una sola definición genérica. Resulta pertinente la inclusión del término metástasis literaria, derivada de “metástasis de los simulacros” (López-Pellisa 99), ya que permite, desde el estudio de la diégesis, trasladar un término acuñado para el mundo digital hacia nociones literarias. A pesar de que el texto de Loo no hace mención directa de las plataformas digitales, sí presenta un uso de elementos “post-digitales”⁸ –por ejemplo, citas textuales de Wikipedia–. La aplicación del término de López-Pellisa permite, a su vez, mantener la metáfora del cáncer como categoría teórica. A partir de esta lectura de la obra, se busca demostrar la pertinencia de Sergio Loo dentro de la literatura mexicana contemporánea y ampliar las líneas de investigación que existen sobre su obra.

La obra como “texto-instalación”

La aproximación a *Operación...* implica, primero, entenderla dentro de la concepción de “texto-instalación” de Garramuño. Con base en esta definición genérica y a partir de una lectura atenta del texto, se comparará el choque entre promesa de autoficción y desapropiación de la escritura para examinar el efecto que este genera en la creación del instalador. La expansión del instalador hacia otros actantes de la obra implica un análisis de la creación de personajes. Posteriormente, se revisarán los espacios y el uso de déicticos a fin de comprobar que la obra crea su propia diégesis, en tanto que no depende de referentes externos, sino que la ficción se asume como realidad en su metástasis literaria.

⁸ En la noción de “dispositivos post-digitales”, que propone Roberto Cruz Arzabal, existe una relación entre la información accesible digitalmente y la materialidad literaria: “podemos pensar las posibles relaciones post-digitales a partir de tres coordenadas: cuando el objeto digital transita hacia un soporte impreso, cuando las prácticas de lectura o escritura se cruzan entre medios de contacto y cuando se generan nuevas prácticas artísticas en el cruce de los medios; cada uno de éstos con distintas posibilidades y tensiones entre elementos” (“Dispositivos...”).

Un “texto-instalación” refiere a una mezcla de diversas disciplinas (teatro, música, arte, literatura) con la finalidad de superar las clasificaciones literarias. En la literatura contemporánea se ha producido una apertura que permite “expandir las disciplinas artísticas incorporando a estas algo de ese afuera: mientras la literatura se abrió a lo banal y lo cotidiano y desplegó las fronteras de sus géneros para incorporar nuevas definiciones de lo poético y lo narrativo” (Garramuño 25). La obra de Loo se inscribe dentro de esta apertura, pues cuenta con una inespecificidad genérica basada en la presencia de múltiples discursos. En su intento por definirla como poesía o narrativa, se le ha restado la posibilidad de habitar ambos géneros y de participar de lo ensayístico, e incluso, de la redacción médica. Mientras la literatura se expande hacia distintas disciplinas para romper con las fronteras del género, los discursos se entrelazan sin que, como menciona Acuña, “ninguno sea subsidiario del otro” (27).

Además de los elementos narrativos previamente mencionados, la obra cuenta con elementos aforísticos. Estos se presentan en las declaraciones concisas y aparentemente definitivas que contrastan y cuestionan la doctrina médica. El instalador, al usar paremias (enunciados didácticos breves) que invitan a la reflexión, cuestiona los dogmas clínicos a los que se enfrenta a lo largo de la obra: “¿Pero estar enfermo no es la reiteración de estar vivo, doblemente vivo?” (Loo 47).

Existe, además, una clara presencia de elementos poéticos —hay que recordar que Loo era conocido principalmente como poeta—. Por un lado, se encuentran aquellos que refieren a formas líricas, como la fragmentación y la repetición, que dan lugar a un ritmo tanto dentro como entre los fragmentos. Por otro lado, se utilizan figuras retóricas como la sinestesia, la anfibología y el calambur, que posibilitan la traslación metafórica hacia los elementos corporales dentro de la narración. Es decir, el juego de palabras se convierte en realidad dentro de la obra: “[L]lega mi hermano. Sabe que lo escucho. Me cuenta un chiste y me parto de risa, me descompongo de la risa, me pudro y las flores no logran tapar el hedor” (Loo 74). La sinestesia y anfibología adquieren especial importancia en la cons-

trucción del instalador pues, como se verá posteriormente, este se mezcla con los demás personajes.

Asimismo, la obra también participa del género ensayístico, pues se asienta en el intersticio entre la objetividad y la subjetividad, entre la poesía y la prosa. Como menciona John Skirius, el ensayo es poético en tanto su posibilidad de cambiar y tomar distintas formas (11). Existe una mezcla, aunque fragmentaria, entre el lenguaje médico, los datos duros y las definiciones “[p]ara obtener una muestra de tejido es preciso una biopsia incisional: una incisión en la piel para extraer fragmentos del tumor, para evaluarlo” (Loo 10); junto con la digresión personal, la reflexión y el flujo de conciencia: “¿Por todo eso me tengo que preocupar también? ¿Son síntomas de males que me acechan y en cualquier momento se revelarán como incurables? ¿Todo debe tener una cura? ¿Todo debe estar sano?” (Loo 11). La obra se desempeña, entonces, como un ensayo literario sobre el efecto de la patología en el protagonista y en su relación con los otros. Dentro de sus reflexiones, el instalador adquiere una consciencia de la cualidad narrativa de estas. Así, se crea una metatextualidad a partir del uso de crítica literaria para referir a la misma obra que se escribe: “[h]e vuelto la vida de Cecilia una novela decimonónica de 37 capítulos. Conforme la novela se ha dado a conocer de boca en boca, con buenos resultados, han aparecido algunas reseñas favorables” (45).

Mientras las distintas intertextualidades permiten situar la obra dentro de la tradición literaria, también sirven para ampliar la connotación de los personajes. El uso de cuentos de hadas (“Hansel y Gretel” y “Caperucita Roja”) posibilita una construcción más profunda de estos, pues refieren a evocaciones tradicionales. Por lo tanto, los personajes se mueven entre las nociones de “héroes” y “villanos” al transformarse en personajes de cuentos de hadas: “[s]e convierten en la Caperucita Roja y el Lobo Feroz . . . Cecilia le muestra unos colmillos enormes. Ella lo atrapa . . . a Cecilia se le llena de espuma el hocico hasta que muere” (Loo 18). La constante muerte de Cecilia como parte de los cuentos de hadas amplía la noción que el lector tiene sobre ella, pues en estos es asumida como víctima; mientras que en la narración original, se muestra como en-

trometida en la relación sentimental entre Pedro y el protagonista —ya que busca tener un hijo con su exnovio, abiertamente gay—.

La presencia del discurso dramático, específicamente en la construcción de Cecilia, apunta a una mezcla de lenguajes fuera de géneros estrictamente literarios. El uso de acotaciones (explicaciones y delimitaciones de movimientos y acciones en el género dramático) para referirse a ella termina por confirmar su falta de presencia en la obra y reafirma su condición de intrusa dentro de la relación entre el instalador y Pedro:

De manera que el personaje de Cecilia es interpretado por la propia Cecilia, centro y víctima de un escándalo dado a conocer por la prensa rosa hace algunos años . . . La decadencia de la vida de Cecilia dio un nuevo giro al ser estrenado el documental: al hacerse enteramente pública la entonces moribunda privacidad de Cecilia, su identidad enteramente se diluyó. (66)

El uso de cursivas como marcador gráfico solo se emplea al referirse a Cecilia, reforzando así su condición de externa. Del mismo modo, este tipo de discurso funciona como acotación pues marca y define la trayectoria que habría de seguir Cecilia en la obra. Son las acotaciones de Cecilia las que refieren su pertenencia al mundo y marcan su movimiento dentro de este, a la vez que posibilitan una puesta en escena de todo el texto.

El texto-instalación participa de lo que Cristina Rivera Garza llama inespecificidad genérica que, a su vez, funciona como un rechazo hacia la transparencia del lenguaje. A partir de la ruptura de expectativas del lector, la sintaxis distorsionada y el socavamiento del yo lírico (Rivera Garza 21) se crean obras que resisten al cierre hermenéutico (Cruz, *Cuerpos* 70). La heterogeneidad de la obra, en tanto mezcla de disciplinas, permite crear una instalación que no depende de elementos externos, pues constituye su propia unicidad. En su resistencia a una sola interpretación, la obra construye una realidad circular e independiente y complica su definición/limitación categórica.

Un cuerpo “desapropiado”

Rivera Garza introduce la noción de “desapropiación de la escritura” para designar “formas de producción textual que buscan esa desposesión sobre el dominio de lo propio” (Rivera Garza 33). Esto quiere decir que se difumina la noción de autor para crear obras públicas, colectivas, desposeídas. Parte del proceso de desapropiación incluye la mezcla de géneros, la yuxtaposición y elipsis secuencial, y la subversión de la función del narrador (Rivera Garza 26). *Operación al cuerpo enfermo* participa en la desapropiación de la escritura, pues se borran las marcas de autoridad de Loo al presentar escritos e imágenes ajenas que se asumen como parte de la narración. Entre estas se encuentran las ilustraciones realizadas por Luis Bermejillo Gamble (parte del equipo editorial) y otras tomadas del *Traité d’anatomie humaine* (1887) de André Latarjet y Leó Testut, así como del *Nuevo sistema de curación natural* (1888) de Friedrich Eduard Bilz.⁹

Las figuras se relacionan directamente con la narración, como es posible observar en la yuxtaposición de la imagen de un dedo:

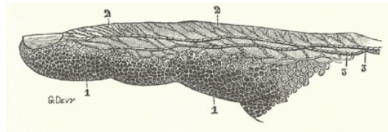


Fig. 1 (Devy en Loo 21)

Esta imagen antecede a un fragmento que refiere la imposibilidad de contacto: “el tacto de uno llega al otro con mucho tiempo

⁹ En el texto no se especifica a qué libro pertenecen qué imágenes, solo se da la referencia general. Sin embargo, en el lado izquierdo de la figura 1, alcanza a distinguirse la firma “G. Devy”, que corresponde al ilustrador del *Traité d’anatomie humaine*. Por su parte, la ilustración del rostro femenino (ver Fig. 2) pertenece a la obra de Bilz. En la ficha descriptiva del resto de las imágenes, únicamente se marca la página de *Operación al cuerpo enfermo* en la que se encuentran.

conocido— presentes en la obra. El instalador no se crea únicamente a partir de la relación con el autor, sino con la presencia de los distintos discursos en el texto. Esta condición provoca la minimización y el desdibujamiento del protagonista, pues la obra se inscribe en la “desapropiación de la escritura” que plantea Rivera Garza. Se cuestiona el genio literario y la “singularidad autorial”, que propone Eleonora Cróquer (108) como la base única de creación, a partir de la parodia de la figura autorial; a la vez que se expone indistintamente material obtenido directamente de Internet. Por lo tanto, se borran las marcas de autoridad para discutir directamente con las prácticas de la desapropiación.

Falsa promesa de autoficción

La mezcla de distintas disciplinas genera una heterogeneidad que da lugar a una despersonalización del narrador, en la que, como menciona Garramuño, la “presencia de elementos externos y discontinuos rompe con toda pulsión autoficcional” (125). Así, los elementos que constituyen el “texto-instalación”, junto con aquellos que participan de la desapropiación de la escritura, terminan por minimizar al instalador, ya que imposibilitan cualquier noción autoficcional que surge a partir de la afinidad entre la enfermedad del instalador y la que padeció el autor en los últimos años de su vida. El protagonista promete una autoficción que no termina de cumplirse:

Ésta es la historia de un sarcoma en mi pierna izquierda que casi me rompe el fémur. Ésta es la historia de cómo casi me tienen que mutilar una extremidad. Ésta es la historia de lo que pensaba hacer si me cortaban la pierna. Ésta es la historia de mi cuerpo desnudo siendo operado, abierto, anestesiado y zurcido para sanar. (17)

Esta declaración contrasta con la temática general de la obra, pues únicamente 58 de los 143 fragmentos refieren, directa e indirectamente, la enfermedad. El resto se centra en historias paralelas, donde se privilegian los sentimientos (y las anécdotas) de los demás

personajes. Al contraste narrativo se agrega la presencia de imágenes de la tibia y el peroné (ver Fig.3), pero nunca del fémur donde se localiza el sarcoma en la pierna izquierda que habría que removerse en la operación (8, 16, 18, 19, 75):

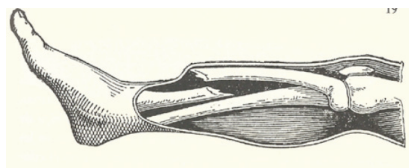


Fig. 3 (Loo 19)

Así, se presenta lo que rodea a la enfermedad, pero nunca el verdadero origen. La autobiografía prometida se convierte en el relato del otro.

La despersonalización del instalador se da, también, por la falta de información que existe sobre este, pues lo único que se sabe de él es que tiene 28 años, que no fuma y que no padece enfermedades cardiovasculares (Loo 38). La construcción del instalador no se hace de manera directa, sino a través de su relación con los otros personajes. Es por esto que el protagonista se desdibuja en su relación hacia los otros, solo se conoce a partir de un otro: “Cecilia me conoció en un tiempo y estado imperfecto: vivo. Diecisiete años, Joy Division en la playera, pantalones rotos, botas negras sobre el asfalto del Centro Histórico” (9). La única descripción “presente” que hace de sí mismo lo adjetiva como “ojeroso y exhausto” (41); sin embargo, como la obra no sigue un tiempo lineal, es probable que dichas características no se mantengan a lo largo de esta.

La “autobiografía” del instalador se convierte en un desconocimiento, ya que funciona más como biografía del otro. En este sentido se privilegia la aparición de la alteridad en el instalador. No es fortuito que Rivera Garza asocie la autobiografía con la biografía del otro a partir del desdibujamiento del protagonista y la “presencia del otro en mí” (64). Aun cuando el cuerpo del instalador sea mencionado directamente, siempre se extrapola hacia los otros; una

desapropiación de sí en tanto relación ajena: “[m]i cuerpo se escapa de mí en un descuido. Va rumbo a Pedro” (33). La descripción del instalador se convierte en una descripción de los otros personajes, pues la “autobiografía” no se refiere completamente al protagonista. De este modo, la promesa falsa de autoficción se acrecienta, pues aun la autobiografía refiere a un otro. El cuerpo no solo se extrapola hacia otros, sino que también ocurre una presencia material de Cecilia, en este caso, en el cuerpo del instalador: “[q]uiero tanto a Cecilia que la siento creciendo orquídea dentro de mí, nutriéndose de mí, matándome” (46). El instalador presenta su cuerpo en relación con los otros, a partir de la presencia ajena en sí mismo. La constante referencia a otros personajes al hablar de sí, implica, a su vez, un desdibujamiento de los cuerpos y sus límites.

Disolución del límite corporal

El exceso de descripciones sensoriales y el énfasis sentimental dan lugar a la apertura del sujeto pues, como menciona Garramuño, “la subjetividad se convierte en una materialidad moldeada por los impulsos externos” (85). Como explica Garramuño, los sujetos de poéticas centradas en los sentimientos y las emociones tienden a desarrollarse sin identidad y sin nombre, lo que explicaría la despersonalización del instalador en la obra de Loo. Aun el énfasis sensorial permite una descorporización del instalador, ya que son los elementos externos los que le dan forma y no viceversa. Es aquí donde el uso de la anfibología y la sinestesia cobra especial importancia, pues la primera refiere a una polisemia, generalmente ligada al sujeto sintáctico: “[s]u traslación a la gráfica se desdobra, por no decir, se voltea contra mí; por culpa de la perspectiva parcial, deforme, que tengo de él, masa concreta. Mi trazo me delata. Mi trazo soy yo” (10), donde el propio trazo ajeno es un reflejo personal. La sinestesia, por su parte, alude a una mezcla de sentidos: “[h]ay un silencio blanco” (24). La ambigüedad de la anfibología posibilita la apertura del sujeto, mientras que la sinestesia expande la noción corporal.

El exceso de descripciones sensoriales da lugar a la apertura del instalador. Este se traslada hacia otros personajes a partir del afecto: “[q]uiero a Pedro. Lo quiero y mi quererle me lleva a comerle y a vomitarle. A comerle de nuevo y volver el estómago” (22). La apertura corporal implica también una carga afectiva, lo que explicaría por qué solo sucede entre personajes partícipes de la relación poliamorosa: “[q]uiero tanto a Cecilia que la siento dentro de mí” (46).

Las relaciones afectivas e intercorporales se refuerzan por medio de la transversalidad de la enfermedad; ella dicta la convivencia poliamorosa y permite la analepsis hacia la infancia del protagonista. Por lo tanto, la apertura corporal que presentan los personajes también está marcada por la enfermedad, es decir, por el contagio. Bajo esta lógica,¹⁰ tanto Pedro como el instalador se convierten en los causantes de la enfermedad del otro: “Pedro, te quedaste a dormir conmigo y se provocó la enfermedad, el desequilibrio, la mutación de dos entidades en una sola: nosotros” (35). La enfermedad siempre proviene del riesgo de convertirse en otro, una transformación del cuerpo propio en uno ajeno, uno enfermo. El contagio, entonces, confirma la posibilidad de vulnerar al otro y transformarlo como mencionan Guerrero y Bouzaglo (17). Se da una metamorfosis personal en la que “[e]star enfermo es *ser* un enfermo: unas lindas vacaciones de tu sana identidad” (Loo 13), por lo que esta se convierte en una metástasis hacia el otro.

Los personajes se transforman a partir de sus relaciones, no solo simbólicamente, sino también materialmente. La enfermedad del instalador se propaga hacia otros cuerpos y contagia de manera directa a los demás personajes. Por ejemplo, a Cecilia se le compara recurrentemente con un tumor y con el cáncer mismo; la enfermedad simbólica adquiere un cuerpo material. A la vez, cada cuerpo cuenta con la posibilidad de enfermarse y de transformarse; sin embargo, esto sucede únicamente a partir de su relación con el

¹⁰ Por lógica se entiende, según Adorno, “definiciones sin pretensión de cierre que van rodeando lo que nombran” (Aguilera 49). Es decir, el sentido aunque definido permanece abierto a distintas injerencias.

instalador. Este funciona como el catalizador de la enfermedad, el paciente cero.

Los personajes sufren, también, metamorfosis individuales mediante las cuales transitan entre distintas clasificaciones literarias; estas conversiones posibilitan un mayor desarrollo de cada personaje. Por ejemplo, se conoce la actitud libertina y rebelde de Cecilia únicamente en su papel de bruja, de equino y de lobo feroz. Fuera de convertirse en personaje de la tradición literaria (Gretel y el Lobo Feroz de “Caperucita Roja”), también se transforma en animal: “Cecilia le da la razón y se transforma en un equino azabache en cuyos ojos relampaguea el mal” (34); y en objeto: “[v]oy a contar tu historia: engrapadora” (11). Pedro, por otro lado, se convierte en Caperucita, Hansel, ratón y lechón; siempre en el personaje vulnerable y perseguido, en el pasivo de la relación. Pedro alcanza a sobrevivir únicamente en su metamorfosis, ya que no lo logra dentro de la historia.

Esta transformación, puesto que sucede ajena al VIH que aqueja a Pedro y al cáncer del protagonista, prueba que la metamorfosis funciona como proceso natural de todo cuerpo y que “la posesión de un cuerpo es en sí misma la posesión de la enfermedad” (Acuña 28). La falta de límites corporales da lugar a una descorporalización en la que, además de una apertura corporal entre personajes, se re-significa el cuerpo presente en la obra. Existe una desgenitalización compartida, a partir de sexualizar órganos no genitales mediante la aparición de un cuerpo en otro:

Me duele cuando brotan, cuando patalean. Después los tumores, que ella me explica, son sus pechos. Y, a través de su boca que me salió del ombligo, me dice dulcemente que la acaricie, que la quiera, que frote esas protuberancias, nuestra nueva carne, genitales entumecidos. (54)¹¹

¹¹ La re-significación del cuerpo es una temática presente también en el poemario de Loo: *Sus brazos labios en mi boca rodando* (2007). El estudio de las relaciones entre las distintas obras de Sergio Loo propone una posibilidad de investigación

Ello permite una distinta relación entre los personajes, una sexualidad expandida. A su vez, el cuerpo se funde con el espacio: “Pedro duerme sobre sí mismo como una frazada antropomorfa que cubre del frío a Pedro” (37). La falta de límites corporales afecta directamente la construcción del espacio, pues el cuerpo se convierte en el único lugar de enunciación posible.

Metástasis literaria

Roberto Cruz Arzabal presenta el término *mise en livre* para referirse a la “interferencia entre campos semióticos pretendidamente distintos” que, al operar dentro del libro, “crean realidades imaginarias tridimensionales” (*Cuerpos* 117). Es decir, se produce una realidad propia del libro, una en donde la diégesis se entiende como dimensión independiente por su condición de “texto-instalación” y por la creación del cuerpo como límite espacio-temporal. La fragmentación de *Operación...* en 143 partes, cuyos nombres refieren a órganos, funciona a la vez como una “mímesis del cuerpo enfermo” (Franco). Este se presenta fragmentado, desarticulado debido a la enfermedad que lo atraviesa.

Mientras que la obra es una mímesis del cuerpo, la materialidad que lo define se limita a la cubierta del libro. Las imágenes de los ojos en la cubierta: uno abierto en la primera de forros (ver fig. 4) y uno cerrado en la cuarta (ver fig. 5), se pueden leer como inicio y contención del texto:

a partir de la repetición temática (las relaciones afectivas, la inconformidad con el cuerpo, la repetición de personajes). Una futura línea de investigación posible apuntaría a analizar la poética completa de Loo como parte de un mismo universo.

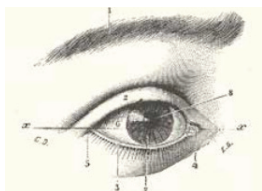


Fig. 4

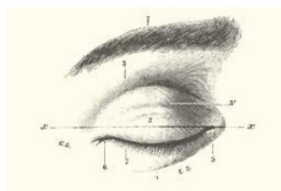


Fig. 5

De esta forma, la *mise en livre* se realiza desde el primer acercamiento a la obra: el cuerpo está materialmente presente en el texto. Es decir, el cuerpo como texto adquiere su soporte simbólico desde el lomo del libro. El uso de ojos en la cubierta marca una nueva dimensión espacio-temporal, una diégesis autorreferencial a la que se enfrentará el lector. Los ojos, como símbolos, se convierten en el elemento que marca los cambios espacio-temporales, desde la entrada a la narración hasta los movimientos entre líneas narrativas. En “Hígado” (13) (“Abro los ojos. La mascarilla de oxígeno, pienso, tiene algún somnífero”), “Bulbo raquídeo” (20) (“Abro los ojos. Veo a los cirujanos: sus guantes salpicados de sangre”), “Tabique nasal” (24) (“Abro los párpados: médicos. Cierro los párpados: médicos”), “Cubital posterior izquierdo” (72) (“Abro los ojos. Es una pesadilla: mi padre es el cirujano”) y “Glúteo izquierdo” (73) (“Abro los ojos. El cirujano, la anestesióloga, las enfermeras y los camilleros están jugando turista con mi pecho abierto”), el abrir y cerrar de ojos delimita el cambio entre narraciones, se convierte en el puente entre la operación y la cotidianeidad del protagonista.

La diégesis independiente se crea, de igual manera, a partir de la falta de elementos espacio-temporales debido a que no están marcados por referentes externos. La enfermedad no solo atraviesa todos los personajes, sino que parece afectar el propio tiempo de la obra: “la enfermedad ha logrado ser irreversible. Echa raíces al futuro y, por lo tanto, al pasado” (35). Aunque hay algunos marcadores temporales como la edad en la que el instalador empezó a ser abusado por su padre (7 años), la edad en la que conoció a Cecilia (17 años) y su edad como un paciente de cáncer (28 años), estos crean su propia temporalidad debido a los saltos que posibilita la

fragmentación. El uso de simbología astronómica permite leer la falta de elementos espacio temporales como la creación, por parte del instalador, de su propio génesis. Así, el tiempo se crea a partir de símbolos: “[n]uestras piernas y nuestros brazos se expanden en una nueva forma de hermafroditismo. Así nació el sol” (Loo 10). Las imágenes de células (ver fig. 6), presentes en la página 25 y en las guardas, aportan a la noción de génesis, pues se refieren al origen de la vida, a la creación primigenia:

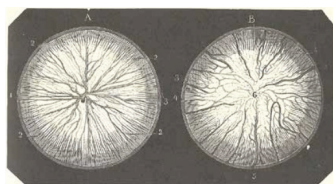


Fig. 6 (Loo 25)

Un sillón ocre aparece como único referente de espacialidad en una narración que carece de espacios delimitados. A pesar de que existen otros marcadores textuales como la cama, la silla y la camilla, solamente el sillón se repite (40, 46, 57, 67, 76); lo que permite entenderlo como único referente definido. A la presencia de un sillón ocre se añade la construcción del espacio a partir de las convenciones entre los personajes, pues esta prescinde de las descripciones y se conforma en función de las acciones. Es decir, se asume, por ejemplo, que se encuentran en un hospital por la presencia de médicos. El espacio en blanco del relato se define a partir de lo que los personajes aceptan como su lugar de enunciación: “[s]e enclaustra en la recámara aunque la recámara en realidad es una mera convención en este espacio en blanco” (40). Por lo tanto, cualquier mención de un espacio definido habría de ser cuestionada o asumida como una “puesta en escena” de la narración; o bien, se podría entender como *mise en scène* de la teoría cinematográfica y de la teoría teatral, ya que la multiplicidad de discursos presentes permite una variedad de posibilidades teóricas.

La falta de espacialidad permite la multiplicidad de narraciones simultáneas. El abrir y cerrar de ojos permitiría asumir al cuer-

po como único lugar de enunciación posible, a partir del cual es posible moverse entre narraciones. El cuerpo de los personajes se desborda, y lo que queda es un cuerpo textual (libro) que acoge a los cuerpos de los personajes. En este desborde, el único lugar de enunciación es el cuerpo, un cuerpo que se comparte entre personajes: “[p]erdido en las habitaciones de tu propio cuerpo donde hay una remodelación insólita” (18).

El uso constante de deícticos sirve para reforzar la noción de tiempo-espacio independiente de referentes externos. Al señalar puntos de referencia vacíos, la obra se convierte en su propio referente. La diégesis se crea como un ente independiente de estímulos externos, contenida entre los límites materiales del libro. El uso de deícticos se relaciona con los órganos del instalador, pues, como ya se mencionó, el único lugar de enunciación es el cuerpo: “[é]ste, mi brazo. Esto es aquí. Ésta es Cecilia dormida en el sofá. Éste, el sofá” (76). El aquí y el ahora se convierten en referentes propios de la obra, delimitados únicamente a partir de marcadores corporales. Se agrega a la presencia de deícticos el uso de oraciones realizativas (*performative utterance*)¹² por parte del instalador. De esta forma, el tiempo de la obra se activa con la lectura y se vuelve presente pues sucede mientras se lee. El tiempo de enunciación es igual al tiempo de narración: “[i]mposible: las luces están completamente encendidas, así no podré dorm...” (13). Esta oración incompleta es solo uno de los ejemplos en los cuales se realiza la misma acción que se describe. Sucede, también, cuando el instalador escribe sobre Pedro, pues enuncia la acción de escribir al realizarla: “[a]puro mi escritura para retenerlo aquí. Su salud no mejora. Escribo: *Me voy con él*” (43). Tanto los deícticos como las oraciones realizativas terminan de situar a la obra en sí misma, debido a la falta de elementos externos; por lo que todo se enuncia desde el propio cuerpo del instalador. Es a partir de la presencia del cuerpo como espacio de enunciación que la diégesis alcanza la autorreferencialidad.

¹² Término acuñado por el filósofo del lenguaje John Austin. Estas son oraciones que se realizan al tiempo que se enuncian y que satisfacen una acción.

Finalmente, habría que mencionar que el instalador reconoce el juego entre déicticos y elementos espacio-temporales. Por tanto, es consciente de su capacidad como narrador-creador. Esto le permite criticar lo mismo que enuncia, lo que da lugar a una metadiégesis: “[c]uando digo: ‘Yo estoy aquí’, hago que la voz hablante coincida con mi persona: me hace ‘persona’ ‘hablante’ ‘inserta’ en un ‘marco’ ‘espacio-temporal’: ‘aquí’ y ‘ahora’. Es decir, asumo este ‘entorno’ como ‘presente’” (30). El texto-instalación termina siendo una mezcla de narraciones y discursos circulares, y la metadiégesis, creada a partir de la crítica que la obra hace de sí misma, permea directamente la construcción de la diégesis original.

Sobre la presencia de una diégesis dentro de otra, López Pellisa propone el término “metástasis de los simulacros”. Este se refiere a la “potencia como metáfora de la propagación, proliferación, penetración e invasión de los simulacros en el ‘tejido’ de lo real” (99).¹³ Es decir, una metadiégesis que se apropia de la diégesis original, a partir de una propagación. Mientras que “metástasis de los simulacros” fue originalmente acuñado para referirse a la cultura digital es posible trasladarlo a la literatura como “metástasis literaria”, pues ambas implican un estudio de la diégesis y sus límites. Así, en *Operación al cuerpo enfermo*, la noción de contagio se traspa de los personajes a la propia narración. La enfermedad que aqueja a los personajes se propaga hacia la diégesis que los constituye; así, la falta de límites corporales afecta los límites literarios.

La *mise en livre* como realidad tridimensional presente se traslada hacia la metadiégesis en una metástasis literaria. Así como la enfermedad se convierte en metamorfosis individual –y, posteriormente, en un contagio metastásico–; el cuerpo-texto de la obra se encuentra atravesado por la enfermedad. En la enfermedad de la obra to-

¹³ López-Pellisa se interesa en “aquellos espacios virtuales (literatura o cine) que no solo ofrecen al lector diferentes niveles de virtualización al generar diversos entornos virtuales en el texto, sino que además nos proponen mundos artificiales digitales en el marco del espacio virtual del texto literario, con realidades virtuales que configuran el discurso metadieético del texto” (105).

tal, su metástasis literaria se convierte en la escritura que se refiere a sí misma. Es decir, la diégesis se entiende como una dimensión autorreferencial tanto por su condición de texto-instalación como por la creación del cuerpo como límite espacio-temporal. Se crea, entonces, una metástasis literaria a partir de la metadiégesis; donde la falta de límites corporales se traslada a la noción diegética. Al entender la obra como un texto-instalación en el que se posibilita una diégesis autorreferencial, el contagio entre límites se desarrolla en el cuerpo-texto.

La yuxtaposición entre la “promesa de autoficción” y la “desapropiación de la escritura” termina por descolocar al instalador y permite su expansión hacia otros personajes. El desbordamiento corporal crea un desbordamiento diegético, en el cual el único lugar de enunciación es el cuerpo. La escritura, entonces, está directamente atravesada por la enfermedad, desde los personajes hasta las nociones espacio-temporales; la lógica del contagio permea toda la obra. Esta lectura cobra especial importancia al tomar en cuenta la condición póstuma de la obra, pues al tiempo que esta se activa, también, se revive.

Al crear una metástasis literaria que se propaga en la escritura que la forma, la obra se define como cuerpo-texto, como realidad tridimensional. A partir de la metástasis, se puede percibir, a su vez, la metamorfosis individual en relación con los otros personajes; pues la exposición al contagio afecta a todos ellos. Esta propuesta permite entender la escritura desde la enfermedad, como un elemento que posibilita un análisis literario; la lectura se da en clave de contagio, pues activa la diégesis autorreferencial y posibilita el desdibujamiento de los límites. La narración propaga la enfermedad que describe en su escritura. Tomar el libro es exponerse al contagio.

Bibliografía

- Acuña, Monserrat. “Cuerpo extraño”. *Revista crítica*, BUAP, 2017, pp. 25-30.
- Aguilera, Antonio. *Actualidad de la filosofía*. Paidós, 1991.

- Alberca, Manuel. *El pacto ambiguo: De la novela autobiográfica a la autoficción*. Biblioteca Nueva, 2007.
- Cróquer Pedrón, Eleonora. “Currículum Vitae: Notas para una definición del ‘caso de autor’”. *Los papeles del autor/a: Marcos teóricos sobre la autoría literaria*, compilado y editado por Aina Pérez Fondevila y Meri Torras Francés, Arco Libros-La Muralla, 2016, pp. 107-130.
- Cruz Arzabal, Roberto. *Cuerpos híbridos: presencia y materialidad en la escritura mexicana reciente*. UNAM, 2018.
- Cruz Arzabal, Roberto. “Dispositivos artísticos post-digitales: escrituras de ida y vuelta”. *Humanidades digitales*, 18 abril 2014, humanidadesdigitales.net/blog/2014/04/18/dispositivos-artisticos-post-digitales-escrituras-de-ida-y-vuelta/
- Díaz, José-Luis. “Las escenografías autorales románticas y su ‘puesta en discurso’”. *Los papeles del autor/a: Marcos teóricos sobre la autoría literaria*, compilado y editado por Aina Pérez Fondevila y Meri Torras Francés, Arco Libros-La Muralla, 2016, pp. 155-187.
- Franco Ortuño, Ana. “Dos libros sobre la enfermedad (primera entrega)”. Periódico de poesía. *Cultura UNAM*, 2016, www.archivopdp.unam.mx/index.php/1643-columnas/4178-088-columnas-poeticas-de-la-negatividad-dos-libros-sobre-la-enfermedad-1a-entrega
- Garramuño, Florencia. *Mundos en común: ensayos sobre la inespecificidad en el arte*. Fondo de Cultura Económica, 2015.
- Guerrero, Javier y Nathalie Bouzaglo. *Excesos del cuerpo: ficciones de contagio y enfermedad en América Latina*. Eterna Cadencia Editora, 2009.
- Ham, Luis. “Saltar al abismo: homenaje a los cinco años de la muerte de Sergio Loo”. *Tierra Adentro*, 2019, www.tierraadentro.cultura.gob.mx/saltar-al-abismo/?fbclid=IwAR28mRUYLpMN-h8senpc3d_J9g9Uajt5TJqYk0NtaTtsNbJweo-nwmXCzK_4
- Loo, Sergio. *Operación al cuerpo enfermo*. Ediciones Acapulco, 2017.
- López-Pellisa, Teresa. *Patologías de la realidad: cibercultura y ciencia ficción*. Fondo de Cultura Económica, 2015.
- Luna Flores, Iveth. “Cubrir con oro las partes de un dorado”. *Armas y letras*, no. 95-96, enero-junio 2017, pp. 38-42, armasyletras.uanl.mx/95-96/9_cubrir_con_oro.pdf

- Moro Hernández, Javier. “Operación al cuerpo enfermo de Sergio Loo”. *Noiselab*, 8 marzo 2016, noiselab.com/blog/libros-blog/operacion-al-cuerpo-enfermo-de-sergio-loo/
- Nájera, Axel. “Sergio Loo: la escritura como forma de desastre”. *Revista rúbrica de radio UNAM*, vol. 9, núm. 95, noviembre 2017.
- Orates, Mariana. “Nadie nos prometió nada: la poesía en la Ciudad de México”. *Liberoamerica*, 16 noviembre 2017, liberoamerica.com/2017/11/16/nadie-nos-prometio-nada-la-poesia-en-la-ciudad-de-mexico/
- Osorio, Odeth. “Anotaciones para una (ex)posición del cuerpo: Operación al cuerpo enfermo de Sergio Loo”. *Melancolía*, no. 47, 28 septiembre 2018, 2018.reflexionesmarginales.com/ano-taciones-para-una-exposicion-del-cuerpo-operacion-al-cuerpo-enfermo-de-sergio-loo/
- Ramos, Juan Pablo. “House: El extaño mundo de Sergio Loo”. *Melimelo*, 25 agosto 2015, melimelo.com.mx/house-el-extrano-mundo-de-sergio-loo/
- Ríos, Bruno. “Sobre los elefantes”. *Literal Magazine*, 16 de enero de 2015, literalmagazine.com/sobre-los-elefantes/
- Rivera Garza, Cristina. *Los muertos indóciles: Necroescrituras y desapropiación*. TusQuets Editores, 2013.
- Skiriús, John. “Este centauro de los géneros”. *El ensayo hispanoamericano del siglo XX*. Fondo de Cultura Económica, 1981, pp. 9-17.
- Zapata, Isabel. “El cuerpo de Sergio Loo/Nuestro cuerpo”. *Tierra Adentro*, www.tierraadentro.cultura.gob.mx/el-cuerpo-de-sergio-loo-nuestro-cuerpo/