

Escribir la cicatriz en *Amour Fou* de Marta Sanz

ISABELLE PRAT

Université de Cergy-Pontoise

Resumen: Heridas, abismo y vértigo: éstas son las cicatrices presentes en *Amour Fou*. Son marcas indelebles de un trauma que no se puede borrar. La cicatriz es la frontera que saca a la luz nuestro mundo interior para desvelar, exponer, dar a conocer lo que intentamos disimular. Se trata de una novela de la violencia cotidiana que plantea la cobardía y la hipocresía de la sociedad contemporánea. Marta Sanz establece así un vínculo directo entre el cuerpo, la locura, la violencia y la capacidad de crear y escribir. Con el cuerpo y sus estigmas surgen la angustia, la náusea hacia sí mismo y hacia los demás, siendo la cicatriz a la vez la manifestación física y la expresión ontológica de un desgarramiento interior del ser humano.

Palabras clave: Marta Sanz, cicatriz, violencia, escritura, desgarramiento

Résumé : Blessures, abîme et vertige : telles sont les cicatrices présentes dans *Amour Fou*. Ce sont les marques indélébiles d'un traumatisme qui ne peut être effacé. La cicatrice est la frontière qui fait ressortir notre monde intérieur pour révéler, exposer, faire connaître ce que nous essayons de cacher. Il s'agit là d'un roman sur la violence quotidienne qui interroge la lâcheté et l'hypocrisie de la société contemporaine. Marta Sanz établit ainsi un lien direct entre le corps, la folie, la violence et la capacité de créer et d'écrire. Avec le corps et ses stigmates viennent l'angoisse, la nausée envers soi-même et envers les autres, la cicatrice étant à la fois la manifestation physique et l'expression ontologique d'un déchirement intérieur de l'être humain.

Mots-clés : Marta Sanz, cicatrice, violence, écriture, déchirement

Pour citer cet article/ Para citar este artículo : Prat, Isabelle, «Escribir la cicatriz en *Amour Fou* de Marta Sanz», p. 50-69, in NOYARET, Natalie, PRAT, Isabelle (coord.), *Narraplus*, N°4 - Marta SANZ, mis en ligne sur narrativaplus.org (NEC+), Avril 2020.

<http://narrativaplus.org/Narraplus4/Escribir-la-cicatriz-en-amour-fou-PRAT.pdf>

Al tercer día de su diario, Raymond, uno de los personajes principales se pregunta a sí mismo: «¿Qué son las cicatrices? Heridas que han curado. Derramamientos en el abismo, de los que se sale indemne y sólo queda el regusto del vértigo en el estómago¹».

Heridas, abismo y vértigo: éstas son las cicatrices presentes en *Amour Fou*. Sin embargo, en la novela, las cicatrices son marcas indelebles de un trauma que no se puede borrar, y, al contrario de lo que afirma Raymond, las cicatrices de *Amour Fou* son heridas sin curar. La carne permanece en vivo, recuerdo imborrable del dolor, de la violencia, de la muerte, de la lenta putrefacción del cuerpo y del alma.

La cicatriz en la escritura de Marta Sanz se convierte en «brecha» o «grieta²». La cicatriz es la frontera que saca a la luz nuestro mundo interior, le da la vuelta a nuestro ser más profundo para desvelar, exponer, dar a conocer lo que intentamos disimular. La cicatriz inicial de la novela (cicatriz de la cesárea de Elisa) se convierte en una red de cicatrices que van imprimiendo sus huellas en los cuerpos y en las almas de todos los personajes. Nada más conocer a Adrián, Elisa le enseña su cicatriz y él huye de este cuerpo escarificado en vez de manifestar empatía y comprensión. De este rechazo nacen un rencor y un odio terribles, que van alimentado la locura de Elisa hacia Adrián y contaminan poco a poco a los otros personajes: a Raymond que se comportó como un cobarde con Lala cuando fue detenida por la policía, a Lala que se convierte en chivo expiatorio del deseo de venganza de Elisa, a Adrián cuyo personaje oscila entre bondad y perversidad supuesta.

Amour fou es una novela escrita en el filo de una navaja. Es una novela de la violencia cotidiana que plantea la cobardía, la hipocresía y las dobleces de la sociedad contemporánea. Nos describe a la vez el amor nimio y trivial de Lala con Adrián, un amor cotidiano que funciona como un bálsamo en las heridas más crueles, y la obsesión devoradora de Raymond hacia Lala, la fascinación hacia el otro como doble invertido de sí mismo.

¹ SANZ, Marta, *Amour Fou*, Miami, La Pereza Ediciones, 2013, p. 23.

² «La sublimidad como una grieta en la pared del templo. Un quiebro. Una finta.», *Ibid.*, p. 79.

Marta Sanz establece así un vínculo directo entre el cuerpo, la locura, la violencia y la capacidad de crear y escribir. Con el cuerpo y sus estigmas surgen la angustia, la náusea hacia sí mismo y hacia los demás, siendo la cicatriz a la vez la manifestación física y la expresión ontológica de un desgarramiento interior del ser humano.

UNA NOVELA ESPECULAR: EL DOBLE, EL CUERPO Y LA CICATRIZ

La estructura narrativa como reflejo de un juego de dualidades

La novela de Marta Sanz se estructura en torno a un juego de construcción y destrucción basándose en dualidades e inversiones para poner en tela en juicio el equilibrio de los individuos y de la sociedad. *Amour Fou* elabora cuidadosamente parejas y dobles que se cancelan y se aniquilan unos a otros, como el inverso y el reverso de una cicatriz. Este juego masculino/ femenino se manifiesta en la estructura narrativa de la novela y luego en la construcción diegética.

En efecto, la construcción narrativa refuerza el efecto de reduplicación gracias a una imbricación de voces. Son dos las voces narrativas que se encargan del relato: primero resuena la voz tajante de Lala, que empieza el relato desde la realidad de la diégesis en el momento de la detención de Adrián; luego se puede leer a Raymond que escribe desde el pasado de su diario íntimo.

Un juego tipográfico permite pasar del diario de Raymond, que se desgrana lentamente, a las reacciones de la mujer que lee el diario. Se construye así una abismación doble: primero entre los personajes que se convierten en escritores y lectores; luego entre Marta Sanz y sus propios lectores. De antemano, el juego aparece desequilibrado en la medida en que no se trata de una correspondencia epistolar, sino de la lectura casi voyeurista de un diario íntimo cuyo autor confiesa dedicarse a la observación meticulosa de su futura lectora. Las páginas de Raymond encuentran entonces un eco en la lectura de Lala que las comenta y las rectifica. Al desdén de Raymond hacia Lala corresponde un asco y un rencor de Lala hacia Raymond.

Las voces narrativas de Lala y Raymond se construyen como ecos deformados, siendo el texto y la lectura la articulación entre los dos. A la especularidad textual corresponde una corporeidad deformada de cada uno de los protagonistas, como lo subraya la apertura de la novela *in medias res* en voz de Lala:

Raymond está delante de mí. Más gordo. Con la cara más ancha. La piel de los pómulos está tirante sobre el hueso y una papadilla le cuelga sobre la nuez ahora que, por fin, se ha desprendido de su barba postiza³.

El relato en primera persona así como la rapidez descriptiva permiten plantear de antemano la violencia de los juicios así como el papel determinante del cuerpo en el momento de establecer la relación de un individuo con otro. Cara a cara, Lala y Raymond se escrutan y dejan caer máscaras para indagar en los «síntomas de vulnerabilidad» del otro. La violencia del léxico de Lala se nutre del asco y del desprecio que siente hacia Raymond, siendo el cuerpo masculino un objeto moldeable que padece tanto de los estragos del tiempo como de la exposición cruda de momentos de vulnerabilidad:

De Raymond podría dibujar ahora mismo la cara que se le ponía justo en el instante de eyacular en su profiláctico. Un rostro bobo y convencional: ojos en blanco, sudor en la frente⁴.

En simetría perfecta, el desprecio se desplaza cuando el hombre, prismáticos en mano, observa a la mujer desde su casa:

Lala es una imbécil. Se pone vestidos camiseros porque cree que así no provoca a sus alumnos, como si los muchachos jóvenes fueran a fijarse en el cuerpo de una mujer que ya no tiene los muslos prietos ni el vientre replegado dentro de sí mismo. [...] Lala es una engreída y está blanda. Se le mueve la carne de los brazos cuando los apoya en la barandilla⁵.

La inversión descriptiva hace resaltar la crueldad y el desprecio. Ya no hay benevolencia posible, como lo subraya despiadadamente

³ *Ibid.*, p. 13.

⁴ *Id.*

⁵ *Ibid.*, p. 73.

Raymond al describir la rutina cotidiana y burgués de los cuerpos de Lala y Adrián:

Así que no estamos hablando de una felicidad animal, de simio que despioja a otro simio. Aunque tal vez algo de eso sí que haya: los dos se enfurruñan cuando ella le aprieta los granos y las espinillas, y él se aparta con cara de mala leche y ella le reprocha que no le deja disfrutar de la emanación del chorrillo de grasa, de los placeres de la escatología y de la creencia en que sus manos curan⁶.

Su descripción se llena de asco, rencor e ironía. Para Raymond, la verdadera naturaleza de Lala y Adrián, escatológica y servil, se revela cuando están solos, cuando se animalizan, cuando regresan a un estado de bajeza asquerosa, metáfora de su putrefacción interior. El tremendismo del léxico revela la herida que nunca cicatrizó, el orgullo magullado y la humillación padecida por Raymond cuando perdió del todo a Lala.

Las dos voces narrativas (Raymond/ Lala) escriben desde un yo íntimo que, a su vez, se va desdoblado al comprobar el imposible alineamiento identitario. Así, la narración en primera persona de Raymond («yo soy el hombre que hace ya muchos años bajó de tres en tres las escaleras sin mirar atrás», p. 19) se convierte en relato en tercera persona («Resopló. Escuchó la precipitación y la fuerza de otros pasos que, sin esperar el ascensor, volaban detrás de él, persiguiéndole⁷.»). Maurice Blanchot explica este desdoblamiento en *L'espace littéraire*: « 'Il' c'est moi-même devenu personne, autrui devenu l'autre⁹. ». Raymond quiere dissociarse de su cuerpo, dissociarse de su flaqueza y de su cobardía, de ese pecado original que constituye el abandono de Lala en la casa de Okupas. Este hombre huyendo no es él, sino otro. La denegación del hombre en el momento de afrontar la verdad es tan intensa que, incluso, niega que sus actos hayan podido tener consecuencias en la vida de la mujer:

⁶ *Ibid.*, p. 17.

⁷ *Ibid.*, p. 19.

⁹ BLANCHOT, Maurice, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, p. 23.

Porque hay acciones que no dejan huellas. Ni estigmas. Ni cicatrices. Ni culpas. [...] Hay que subrayar, hasta convencerse de ello, que hay acciones que no dejan huella. Las cicatrices son hermosas¹¹.

El encaramiento de Lala y Raymond, así como la lectura del diario, permiten que la mujer restablezca la culpabilidad de Raymond que se niega a aceptar su responsabilidad. En efecto, a Lala, no se le olvida el trauma sufrido, el cuerpo maltratado, humillado por culpa de Raymond:

Quando me interrogan, no hay policías femeninas. Sólo hombres. Ya no me acuerdo de qué me preguntan. Me dejan desnuda y me dicen que soy un engendro. No sé qué tiempo transcurre. No pasa nada más. No me pegan, no me cortan, no introducen ratones vivos por mi vagina, ni me sacan parte del intestino grueso por el ano. No me violan ni me dejan señales¹².

La cicatriz de Lala es psicológica, traumática e imborrable y Lala no puede borrar el odio que siente hacia Raymond. Las voces narrativas de Lala y Raymond se responden y se oponen para que las cicatrices aparezcan y no queden sepultadas bajo el olvido o la denegación. No hay nada que una estas voces, excepto esas cicatrices comunes que estructuraron sus vidas y sus actos: bisagra y ejes de unos destinos que se separaron.

Escritura diegética de la inversión

La construcción diegética del relato sigue este juego de identidades invertidas, estableciéndolo como un sistema dialéctico de cuerpos masculinos y femeninos que se juntan y se odian: Raymond *versus* Lala, Raymond *versus* Adrián, Elisa *versus* Lala, Elisa *versus* Adrián. Al mismo tiempo, a la pareja Raymond/ Lala, suceden las parejas Lala/ Adrián y Raymond/ Elisa. Estas oscilaciones de los cuerpos, pasando de uno a otro, crean un ecosistema corrupto del que brotan cicatrices invisibles que llegan a ser más dolorosas que las cicatrices aparentes de los cuerpos. Cada sistema dinámico se hace más hiriente por una escritura catártica que escarba en llagas en vez de ser balsámica.

¹¹ *Amour Fou*, op. cit., p. 23.

¹² *Ibid.*

Las voces narrativas siguen siendo la de Raymond y de Lala, pero cada uno asume el relato de su pareja: Raymond cuenta los traumas de Elisa y Lala los de Adrián. La descripción del otro no se hace nunca con compasión, sino que al contrario exagera los defectos físicos, fisiológicos y luego morales de cada uno, mujeres u hombres, situándose siempre en un límite que separa y une a la vez:

Claudicación, amohinamiento, fealdad, abandono, fracaso, desprecio, incompreensión, lástima, desdén, oprobio, alimentos rancios, la parte sucia de las cosas, el método científico para extraer de los episodios más inocentes la interpretación más triste. Todo eso es Adrián en el umbral de la puerta de Elisa¹³.

La acumulación de términos despreciativos forma un montón asqueroso reunido en un clímax en la persona de Adrián («todo eso es Adrián»), situándose en el límite entre dentro y fuera de la casa de Elisa (el umbral de la casa como frontera, del mismo modo que la cicatriz es umbral entre dentro y fuera del cuerpo). La mujer proyecta en el hombre (el sentido psicoanalítico de la palabra) todo el asco que él manifestó al descubrir su cicatriz y lo convierte a él, entero, en un bulto de carne feo e inútil tal y como se vio ella condenada en los ojos de Adrián. La escritura es cruel, quirúrgica y el sistema de abismación narrativa no permite ninguna escapatoria, ya que las voces se contestan unas a otras.

Incluso cuando están a solas, los personajes llevan sobre sus cuerpos una mirada crítica, dura y desprovista de piedad. La escritura desvela así fragilidades y desgarramientos, rupturas ontológicas del ser, grietas minúsculas que surcan a los seres y los debilitan cuando se observan a sí mismos. La escritura introduce figuras como ejes que permiten que el personaje lleve afuera las angustias de dentro. Umbral, espejo, cicatriz son los nexos lógicos que invierten valores y sacan las tinieblas a la luz. Por ejemplo, cuando está sola, Lala se despelleja viva:

Arrodillada. Hecha un ovillo. Llorando delante del espejo. Minúscula. Partícula. El doble inverso de esta mujer fuerte y dominadora que algunos se empeñan en ver en mí, tal vez porque yo hago fuerzas,

¹³ *Ibid.*, p. 80.

porque me empino de puntillas para parecer más alta, meto estómago, saco pecho, respiro hondo, levanto la barbilla¹⁴.

Surge el mismo proceso acumulativo, provocando esta vez una fragmentación de la percepción del cuerpo de Lala hasta desagregarla del todo, hasta reducirla a casi nada, a una «partícula». El espejo actúa como frontera entre ella misma y su doble, como para desvelar en ese otro lado del espejo oscuro la real naturaleza de su cuerpo y de su ser.

La cicatriz como grieta del alma: el cuerpo ensimismado

La cicatriz de Elisa se convierte en bisagra de toda la novela: es el motivo original de odio, concentra en ella todos los rencores del relato. Al pasar del cuerpo al alma, esta cicatriz genera otras cicatrices y se expande hacia el exterior. El lector asiste a una propagación de los estigmas en los cuerpos a partir del cuerpo-matriz de la mujer. El cuerpo femenino es a la vez víctima y verdugo, en una inversión de los papeles que subraya el punto de resistencia y lucha de las mujeres.

En su diario, Raymond subraya desde el principio la confluencia de intereses que Elisa y él tienen, a saber el odio que mantienen hacia Adrián y Lala y la cristalización del odio en la cicatriz.

A Elisa la encontré hace exactamente una semana en circunstancias, que más tarde aclaré porque tienen que ver con la predestinación y con cierto sentido de la justicia cósmica, y entre nosotros surgió una corriente de común simpatía y entendimiento. [...] ella me invitó a su casita de campo y su relato acabó a las cinco de la madrugada. Era un relato sobre las cicatrices. Así que por fuerza debía interesarme.

Todas las fuerzas y energías del relato se concentran en el momento preciso en el que Elisa narra el trauma que vivió con Adrián, al rechazar éste la parte íntima de su ser que la mujer le ofreció enseñándole la marca indeleble de su cesárea.

Adrián la dejó sola después de decirle, con su cara de buena persona, que la comprendía, no sabes cuánto; la dejó sola justo

¹⁴ *Ibid.*, p. 44.

después de que Elisa le hubiera enseñado su cicatriz. La cicatriz de su cesárea.

En este momento la narración de Raymond recoge sensaciones y sentimientos de Elisa, centrándose en el cuerpo de la mujer, explorando cada instante de este rechazo que provocó una segunda cicatriz, una grieta del alma en ella.

Elisa muy despacio se sube hasta el pecho la tela de su blusón y deja al aire un abultado ombligo desde el que parte un grumo de encarnadura, una cordillera amoratada que se le pierde entre el oscurísimo vello púbico. Elisa le ofrece a Adrián la parte más vergonzosa de sí misma y al mismo tiempo más valorada. El dedo de Adrián sube la ruta de la cicatriz, de arriba hasta abajo, pero justo cuando va a lanzar la parte en que tal vez las heridas mal cicatrizadas podrían dejarse atrás [...] el dedo de Adrián se retira, pierde interés, se hace intelectual [...]. Elisa cree que nunca volverá a ser una mujer erecta¹⁵.

Aparece entonces un hiato entre la cicatriz y la percepción que tiene Elisa de su cuerpo. La deformación leve de la cicatriz es en realidad deformación profunda de la percepción del ser. A través de la cicatriz de Elisa se notan dos concepciones del cuerpo de la mujer: el cuerpo de la madre marcado por los embarazos y el cuerpo de la amante que se resiste frente al paso del tiempo. Estos dos cuerpos buscan una reconciliación en la mirada masculina para reunir las dos facetas de estas identidades separadas. Sin embargo, la sutileza del desgarramiento interior se le escapa a Adrián y esta indiferencia tiene unas consecuencias desproporcionadas. Es así como *Amour Fou* plantea el papel social del cuerpo femenino y la aceptación social de las imperfecciones físicas de la mujer en una sociedad que promueve la perfección y la juventud.

Cuando Elisa se mira en el espejo, desnuda, aún hoy, no ha aprendido a buscar un símil que aproxime su marca, su imperfección quirúrgica [...] el desajuste conmovedor. La sublimidad como una grieta en la pared del templo. Un quiebro, una finta. La melomanía nos cura, pero la pobre Elisa aún no ha aprendido a captar la

¹⁵ *Ibid.*, p. 35.

magnificencia de una calle de Estambul llena de excrementos humanos y prefiere el puntual mecanismo de los relojes de cuco¹⁶.

Más que nunca, la cicatriz es metáfora de las grietas identitarias de las mujeres, metáfora de esta incapacidad de trascender lo informe para llegar a lo sublime por culpa del peso social. Al cuerpo-santuario de la mujer (el templo), se oponen las deformidades de la vida real (excrementos) que rechazan mujeres-princesas, blancanieves enamoradas de una utopía estética y plástica.

En efecto, el desprecio de Adrián provoca el nacimiento de un rencor fuerte, cuyas consecuencias serán terribles: Elisa intenta envenenarlo, le acusa de pedofilia y prende fuego a su casa. El desfase entre la culpa (leve de por sí) del hombre y el castigo que se le inflige es una denuncia potente de la presión social que pesa sobre el cuerpo de las mujeres y también de la fuerza moral que hace falta, siendo mujer, para resistir a esta presión. Para las mujeres fuertes (como Lala) la presión provoca un leve desdoblamiento y una pequeña fragilidad (véase secuencia delante del espejo). Al contrario, en las mujeres más débiles (como Elisa), la presión desencadena rencor, incompreensión y locura completa. En este momento preciso, la cicatriz del cuerpo se convierte en grieta del alma. Según lo que escribe Christine Detrez:

Parler de construction sociale du corps rompt ainsi avec l'expérience ontologique à la fois individuelle et commune qui contribue à poser le corps comme expression naturelle de la personne.

Se trata de una ruptura en la experiencia ontológica individual bajo la presión social. Más allá de la presión social se trata también de denunciar el poder social, el poder masculino que se ejerce sobre las mujeres. La escritura de Marta Sanz es una escritura despiadada que expone a la luz a la vez las fragilidades de las mujeres, la cobardía de los hombres y su desprecio por el cuerpo femenino. Justo después de describir la vergüenza experimentada por Elisa frente a Adrián, Raymond sueña con fantasías dominadoras que someterían del todo el cuerpo de Lala:

¹⁶ *Ibid.*, p. 79.

Tal vez, lo que yo pretendo hacer con Lala es un secuestro. Lo cierto es que metería sus miembros descuartizados en una bolsa de plástico para que Elisa más tarde cocinara patas de Lala asada, paletillas de Lala con tomillo, Lalas fritas y dulces de Lala. Sin embargo (...) no me interesa este tipo de canibalismo erótico, esa intoxicación [...]»¹⁷.

La cicatriz de Elisa y la compasión exagerada que ella siente hacia sí misma provocan en Raymond, su *alter ego* masculino, la misma atención egotista. Él dirige su atención hacia Lala en un deseo de destrucción y aniquilación.

UNA ESCRITURA GRADUAL: LA CICATRIZ COMO ELEMENTO DE CORRUPCIÓN DE CUERPOS Y ALMAS

La cicatriz, consecuencia de una cesárea, hubiera podido ser objeto de plenitud y orgullo, símbolo de la maternidad, de un dolor sufrido en la carne para llevar a cabo una misión noble. Al contrario, para Elisa, la cicatriz es una letra escarlata que se aparenta a un estigma vergonzoso, y el fruto de esta cesárea, su hija Ester, se convierte en un lastre para la madre.

La cicatriz de Elisa provoca varias heridas en los cuerpos. Un círculo vicioso se instala a partir de este estigma original como si todos los cuerpos, tanto de hombres como de mujeres, tuvieran que expiar la culpa de Adrián. La imagen fragmentada que Elisa tiene de sí misma la induce a provocar la misma fragmentación en los cuerpos ajenos, buscando huellas de culpabilidad en todos ellos. Luego, poco a poco, la corrupción de estos cuerpos se instila a través de las palabras. Poco a poco cualquier idea de plenitud, de serenidad o de gozo se elimina y los cuerpos se convierten en receptáculos de excesos o depravaciones, inducidos todos por el rencor de Elisa.

De la cicatriz a la corrupción de la infancia

A partir de la cicatriz de Elisa (pecado original) brotan vicios, perversidades que corrompen primero los cuerpos de los niños. En efecto, gracias a una escritura gradual, la maldad de Elisa consiste en dejar que cunda la duda en el momento de considerar a Adrián.

¹⁷ *Ibid.*, p. 35.

Adrián coge la cara de la niña entre sus manos y comenta lo guapa que es. Después le da un beso en la mejilla, demasiado cerca de la comisura de los labios, desde el punto de vista de la madre [...]¹⁸.

Adrián mete sus dedos entre las coletas de escoba de Esther.

Apoiada en un pilar del piso, Elisa contempla el movimiento de la mano de Adrián frotándose los riñones y la pequeña figura de su hija que sale, en camiseta, corriendo hacia las piernas de su madre, arrebolada y sudando, de una habitación con las luces apagadas¹⁹.

La escritura mezcla un léxico erótico con atributos arquetípicos de la infancia y provoca cierto malestar en el lector. La penetración de los dedos en las coletas se convierte en un acto casi sexual. El siguiente capítulo, narrado por Lala, introduce un vaivén cronológico e infunde aún más miedo, años después, con el mismo procedimiento estilístico, mezclando léxicos opuestos hasta propagar un sentimiento de vulnerabilidad.

Se trata del encuentro entre Rosa, su hija Ernestina y Ester en un parque. Ester, gorda, masiva e inquietante, se acerca a la hija pequeña de Rosa y la empuja en el columpio. El terror cunde en la madre, paralizada, que no se atreve a detener a la chica. El campo léxico del miedo se instala («se inquieta, miedo, nerviosismo, riesgos mortales, la inquietud pesa») al mismo tiempo que imágenes violentas («manos de carnicera, deshuesar aves y rabos de toro, matar a una gallina viva, uñas de gato, garras de tigre, electrocuciones...»). Estos dos campos léxicos invaden el mundo de la infancia y los juegos inocentes de Ernestina, en un efecto de contaminación progresiva de la inocencia por la perversidad de los adultos. Al irse Ester, Rosa se relaja, pero la semilla del mal está sembrada y una vez en casa, la madre encuentra un papelito con una lista anónima de posibles accidentes mortales en el peto de su hija. Otra vez, el proceso acumulativo de la lista provoca una gradación en el horror, desde «electrocuciones domésticas», pasando por «caídas en la bañera», hasta acabar con una advertencia: «Nunca dejes a tu hija sola con Adrián». Esta sentencia

¹⁸ *Ibid.*, p. 87.

¹⁹ *Ibid.*, p. 95.

suenan como una condena y se corrompe la infancia al irrumpir el miedo en la esfera privada de la casa. A través de la lista de Esther, la duda y la posibilidad del mal invaden el hogar y la mente de Rosa que se llena de recelo hacia Adrián.

De la cicatriz a la lenta deformación de los cuerpos

A la corrupción de los cuerpos infantiles por el mundo de los adultos, se añade la lenta deformación de los cuerpos.

El primer ejemplo de esta degradación de los cuerpos es la obesidad de Ester bajo el control de Elisa. Ester cometió un doble delito: el de nacer por cesárea y el de querer a Adrián siendo pequeña.

Adrián mete sus dedos dentro de las coletas de Ester. La madre, la amante, la mujer abandonada que no quiere perder su dignidad, la víctima de un despecho, de dos, de tres, está paralizada. Adrián se marcha y cuando por fin cierra la puerta, su hija, que en confianza es una niña habladora aunque le cueste relacionarse con extraños le dice:

-¿Ves mamá?, éste es mi novio²⁰.

Los sentimientos maternos que deberían conmover a Elisa en este momento preciso («la madre») se ven sustituidos por celos de mujer («amante», «mujer»). Este desliz de lo materno a lo erótico-femenino provoca también un intercambio en las víctimas y en los puntos de vista: Esther-niña deja de ser la víctima presunta de Adrián y Elisa-mujer la reemplaza. La acumulación de los rechazos (un, dos, tres) acaba de hundir del todo a la madre que busca en este momento preciso a un chivo expiatorio: será su hija. A partir de este momento, Elisa ejerce una dominación completa sobre el cuerpo de su hija: la incita a comer para que engorde y no sea nunca más una rival posible a los ojos de los hombres.

A la vuelta de la cocina, Elisa le sirve otra ración más, e incluso una cuarta, y Esther mastica con método y, en la concentración con que mastica, se nota que quiere olvidarse de todo. A mí el miedo me brota cuando no sé qué es exactamente lo que desea olvidar con la febril ejercitación de las mandíbulas. Los ojos de Esther también han desaparecido, su brillo, y el resplandor de su pelo negro. Sus mejillas

²⁰ *Ibid.*, p. 87.

están surcadas por una maraña de hilos fucsia. Esther va a reventar. Su madre le sirve otra ración de pastel²¹.

Raymond se convierte en testigo mudo de la destrucción de la hija por la madre y apunta cómo Elisa vincula la degradación del cuerpo de Ester con la corrupción del alma de su hija.

Después recuerdo que a menudo la madre le cuenta a su hija secretos al oído. Como si metiera la sorpresa en el relleno de un pavo²².

La comparación –poco grata– de la hija con un pavo subraya su pasividad y el dominio completo que ejerce su madre sobre ella. No hay complicidad entre las dos, solo secretos infligidos, mentiras instiladas poco a poco en una mente joven. Esther se convierte en el brazo vengador de Elisa que la utiliza para dejar notas acusadoras en petos, para ofrecer bombones envenenados, para que la ayude a prender fuego a la casa de Adrián y Lala: «La hija hace los recados porque sabe que si no los hiciera, se agravaría el estado de su madre²³.»

Esta relación tóxica entre la madre y la hija tiene como única raíz la cicatriz de la madre, que crece como un cáncer entre las dos, un tumor que no se puede extirpar, un tumor del que sería responsable la hija. La cicatriz de Elisa, crece en proporciones descomunales, lo invade todo, tiene repercusiones en todos y logra destruir vidas ajenas.

LA ESCRITURA PARA TRASCENDER LA CICATRIZ

De la cicatriz a la locura

La construcción polifónica del relato (diario de Raymond/ lectura y reacción de Lala) mezcla de manera muy sutil pruebas de la turbación mental de Elisa con elementos de normalidad. Resulta muy difícil desenmarañar las mentiras de Elisa, reflejos de su paranoia, de los elementos verídicos. Además, la voz de su cicatriz se extiende a través de la voz de Raymond que aboga en su favor.

²¹ *Ibid.*, p. 105.

²² *Ibid.*, p. 105.

²³ *Ibid.*, p. 129.

Hasta el final del libro, el lector duda acerca de la culpabilidad de Adrián, no sabe cómo situar su nivel de empatía respecto a Elisa a quien resulta muy difícil echarle la culpa del todo. La voz de Lala aparece despiadada y fría, egoísta e individual, mientras suena el dolor de la cicatriz de Elisa.

Sin embargo, a medida que Lala se adentra en el diario de Raymond, a medida que se acerca el punto de unión cronológico entre el relato epistolar y el relato principal, la locura de Elisa aparece para justificar sus actos y el grado supremo de perversidad al que llega. El desenlace ocurre durante el incendio. En este momento preciso, la voz de Lala, resuena, tajante y acusadora:

Esther y Elisa se deslizan dentro de mi casa. Esther lleva una lata de gasolina en la mano. Elisa coge la lata y empapa las cortinas de mi piso. Prende fuego. Adrián se despierta. Elisa se le echa encima. Esther está de pie. Parada. Mi marido y Elisa forcejean [...] Elisa está loca y los locos tienen una fuerza terrible²⁴.

Es Lala quien se atreve a pronunciar la palabra y a expresar en voz alta la patología de Elisa. Esta locura de amor es locura de verdad. Es Lala quien decide por fin darle la versión de Adrián a Esther:

Decido transmitirle la versión de Adrián para que no sienta mala conciencia por tener la convicción de que su madre está completamente loca, por los deseos acumulados de pegarla y por la esperanza de que, a partir de ahora, las cosas para ella vayan mejor²⁵.

La locura de Elisa hace que pase de «una cicatriz» inicial a «las cicatrices»: cicatrices del alma y cicatrices profundas de las quemaduras después del incendio de la casa de Adrián. Con el incendio, al inmolarse y al desfigurarse del todo, Elisa decide exponer sus cicatrices para convertirse del todo en víctima de ese hombre que aborrece. Si la locura la lleva a la tentativa de homicidio, le permite también una forma de reconciliación consigo misma ya que a partir de este momento, Elisa no es más que bandas y ungüentos, carne viva expuesta a las miradas:

²⁴ *Ibid.*, p. 121.

²⁵ *Ibid.*, p. 130.

[...] Elisa quedará convertida en una novela de Raymond Chandler, Elisa cicatrizada y otra, Elisa por fin sin cicatrices, en el lugar que le corresponde, Elisa en el estado de curarse o loca para siempre [...]²⁶.

Elisa, su cuerpo, sus cicatrices dejan de corromper a Esther, dejan de irradiar la maldad que su locura le inducía a propagar. Desde lo más hondo de una clínica privada, Elisa se reconcilia consigo misma y su aislamiento permite que su hija se reconstruya. Es este momento preciso, la vulnerabilidad de Elisa reaparece y ella se convierte otra vez en víctima: víctima de la sociedad, víctima de unas normas que no supo evitar.

Escribir la libertad de las mujeres

Si *Amour fou* es una denuncia de un estatus patriarcal rígido y de unas normas sociales fuertes que pesan sobre las mujeres y pueden llevarlas a la locura, es también una escritura militante que expone la necesidad de libertad para las mujeres. Lala es la figura emblemática de esta posible emancipación femenina al situarse siempre al margen de la sociedad, al margen de las convenciones, incluso cuando parece conformarse con la comodidad más burguesa. Con una infancia sexuada, una boda en la adolescencia y un rechazo de la maternidad en la edad adulta, Lala asume que es ella y no la sociedad quien tiene que controlar su cuerpo.

Su primera rebeldía ocurre a los cinco años. A la ingenuidad de Esther niña responde la erotización precoz de Lala, subrayando así la variedad de experiencias, la imposibilidad de catalogar cuerpos y sensaciones, la necesidad de romper las normas: «**Lala descubrió su clítoris a los cinco años experimentando con frutas y verduras**²⁷» Esta frase, totalmente ajena al párrafo en el que se inserta, es tan incongrua como violenta ya que expone una precocidad extrema de Lala, turbadora e incomprensible, sugiriendo una desfloración con verduras a una edad muy tierna. Esta frase plantea otra relación de la mujer con su cuerpo: sin tabúes, sin complejos y completamente desinhibida. Esta libertad de Lala se opone al convencionalismo de Elisa. Lala se atreve a hablar de su

²⁶ *Ibid.*, p. 134.

²⁷ *Ibid.*, p. 134.

cuerpo, se atreve a notar y a aceptar los estragos del tiempos, mientras Elisa se centra en la aniquilación de Adrián que se convierte en el chivo expiatorio del rechazo de sí misma.

Lala se emancipa totalmente de las convenciones al casarse a los doce años. El episodio de la boda de los niños es a la vez un simulacro de realidad (imitación de los adultos) y al mismo tiempo una rebeldía completa al permanecer los padres completamente ajenos a la boda y al sellarse un secreto. Los niños se crean sus normas, paralelas a las de los adultos.

El matrimonio ya ha tenido lugar. La papisa ha oficiado y ha establecido un vínculo que no se puede romper. Los niños no creen en el divorcio²⁸.

Frente a esta libertad de Lala-niña, es de notar la incompreensión de Raymond, fascinado por el matrimonio, pero al mismo tiempo chocado por el hecho de que Lala no haya querido casarse luego de verdad con el niño feo.

¿Y el destino de Lala? ¿Qué pasa con su destino entonces? ¿Qué me pasa a mí ahora cuando no soy capaz de explicarme que alguien que ha vivido una experiencia como la del niño, la niña y la papisa pueda ser feliz mientras se pone una reddecilla para meterse en la cama con un hombre que no es el niño enamorado al que le suenan cuerdas tensas de violines en el fondo de los tímpanos²⁹?

El conformismo del hombre no puede con la voluntad de libertad de la mujer. La capacidad de Lala a decidir lo que hace con su cuerpo sin preocuparse lo más mínimo de las normas, perturba a Raymond. Le perturba tanto el conformismo burgués de Lala que acepta la felicidad y lo cotidiano con Adrián como su liberación sexual y su rechazo de lo que podría ser una forma de normalidad para las mujeres: es decir la aceptación de su destino de madre. En efecto, de mayor, Lala se encara también a las convenciones sociales ya que decide no tener hijos. Con gran frialdad, ella expresa sus dudas sobre la maternidad: «El reloj de la biología no es más que una

²⁸ *Ibid.*, p. 60.

²⁹ *Ibid.*, p. 60.

excusa para encubrir la verdad de que no queremos morir solos. Comodidad disfrazada de miedo universal³¹».

La escritura es cínica y despiadada. La brevedad de las frases suena como una sentencia para la humanidad y subraya la hipocresía social así como la cobardía de los hombres («encubrir», «disfrazar»): el tener hijos no es más que puro egoísmo. El comportamiento tóxico de Elisa con su hija Esther parece ser la prueba de esta asección. En una sola frase, Lala recoge todos los miedos humanos desde el nacimiento hasta la muerte y pone de relieve la fragilidad del sistema de valores actuales en el que el ser madre basta para dar sentido a una vida y para justificar la existencia de una a ojos del resto del mundo. Tal y como Lala-niña había rechazado las convenciones sexuales al descubrir el placer erótico a los cinco años, Lala-adulta rompe los esquemas y las normas al reivindicar otra forma de amor: «Mi amor universal es una práctica cotidiana, más consciente, menos sentimental. Una que no me deja las espaldas cubiertas, ni me da satisfacciones de futuro³²». En este sentido, el rechazo de la maternidad se convierte en un acto militante como pudo serlo en una época y para determinados ciudadanos el rechazo de la religión. Pero, por otro lado, su rechazo de la maternidad hace que no tenga cicatrices. El amor que dedica al resto de la humanidad es un amor desprovisto de segundas intenciones: del mismo modo que no espera nada, no va a sufrir de la ausencia de progenitura.

Una vez más, a Raymond le cuesta entender esta libertad de mujer, este deseo de vivir en las normas (normalidad de su vida con Adrián) y al mismo tiempo de asumir una forma de rebeldía. La lucha entre Lala y Raymond se cristaliza al final de la novela sobre esta condición de mujer sin hijos cuando, en el epílogo, Raymond sentencia:

A Lala, Adrián se le morirá, Lala está condenada a quedarse sola, sin padres, sin hijos, sin esposo, sin esperanza, y toda la alegría que le pueda producir su satisfacción de hoy es un mal recuerdo para lo que ha de venir mañana³³.

³¹ *Ibid.*, p. 85.

³² *Ibid.*

³³ *Ibid.*, p. 138.

El juicio del hombre sobre la mujer es despiadado y conlleva una forma de amenaza: todas las mujeres tienen que pagar si eligen la libertad. Elisa paga con una cicatriz y con una fragmentación identitaria la elección de ser madre. Lala pagará con la soledad el hecho de no serlo.

Marta Sanz plantea así una necesidad de libertad para las mujeres, pero se trata de una libertad que no crece necesariamente dentro de las reglas intelectuales e ideológicas del feminismo o de una forma extrema de reivindicación. La escritura es violenta, sin tabúes (retahíla de amantes de Lala, intento de «ménage à trois» con Adrián y Raymond) pero el militante brota del individuo y se construye en torno a cada personaje femenino. Elisa se somete al peso social de la perfección física y al mismo tiempo se rebela contra el patriarcado, al rechazar el juicio del hombre sobre su cuerpo. Lala se somete al peso social de la comodidad burguesa y al mismo tiempo se construye en contra de esta misma sociedad.

CONCLUSIÓN

La novela termina con una nueva abismación, con relatos que se entremezclan en la medida en que Lala se pregunta a sí misma: «Mauro no puede hacer nada por Adrián. Ni el cuadernito de Raymond. Ni mi esfuerzo por ordenar la historia. Esta historia.». Las historias se superponen, los relatos se borran unos a otros como si de un palimpsesto se tratara. Sin embargo, lo único que permanece intacto son las cicatrices. Las cicatrices de Elisa que surcan la novela, así como las nuevas cicatrices que se abren en Lala al cerrarse las de Elisa.

En *Amour Fou*, la cicatriz es metáfora de las rupturas identitarias y de las quiebras ontológicas. Las cicatrices del cuerpo son como metáforas metonímicas de las cicatrices del cuerpo social femenino, herido por los hombres y la sociedad patriarcal. Es lo que escribe Marta Sanz en su último ensayo a propósito del fenómeno #metoo:

El machismo es la enfermedad, la pústula visible del patriarcado, y el feminismo un discurso corrector, aunque temo que la fortaleza del discurso esconda un cristal delicado. Que la educación se transforme

en crestomatía de textos, en represiones que se vuelvan contra nosotras. Temo entrar, y me rebelo contra ello, en una competición de feminismos. Tengo miedo –no un miedo paralizante, un miedo de alerta precavida, un miedo estratégico—³⁴.

La cicatriz (o enfermedad) no es más que cristalización del enfrentamiento entre hombres y mujeres cuando tendrían que convivir en el mismo cuerpo social. Marta Sanz subraya las vulnerabilidades y fuerzas de los discursos militantes y erige la escritura en fuerza luchadora. Su escritura, dicotómica, gradual, violenta y despiadada, no es una escritura compasiva con las mujeres. Al dejar que un hombre (Raymond) escriba sobre mujeres, Marta Sanz permite también que las mujeres respondan con las mismas armas. Pero también subraya la gran variedad de situaciones y yugos posibles. La dominación masculina no es una fatalidad, de la misma manera que la resistencia femenina se puede expresar de varias maneras. A la sociedad actual le toca luchar contra hegemonías ideológicas que provengan tanto de hombres como de mujeres.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

BLANCHOT, Maurice, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955.

SANZ, Marta, *Amour Fou*, Miami, La Pereza Ediciones, 2013.

--, "El machismo es la enfermedad del patriarcado", *El País*, 5/10/2018.

³⁴ SANZ, Marta, fragmento de *Monstruos y centauros* citado en "El machismo es la enfermedad del patriarcado", *El País*, 5 de octubre de 2018.