

IMPOSTAR EL LÍMITE. LA ESCRITURA EXTREMA DE ANNE-SYLVIE SPRENGER

PROJECTING THE LIMIT. ANNE-SYLVIE SPRENGER'S EXTREME WRITING

Carmen García Cela
Universidad de Salamanca

RESUMEN:

Anne-Sylvie Sprenger es una escritora de habla francesa que forma parte del panorama literario actual. Sus obras están marcadas por un carácter provocativo a partir de la expresión de experiencias físicas extremas, por lo que sobrepasa los límites de lo establecido hasta el momento.

PALABRAS CLAVES:

Anne-Sylvie Sprenger, Kitsch, sujeto, Clara.

ABSTRACT:

Anne-Sylvie Sprenger is a French speaking writer who is part of the current literary frame. Her works are marked by a provocative character by means of the expression of extreme physical experiences, therefore they exceed the limits of what has been established till now.

KEY WORD:

Anne-Sylvie Sprenger, Kitsch, subject, Clara

Nacida en Lausana, capital del cantón de Vaud (Suiza), en 1977, Anne-Sylvie Sprenger forma parte de una joven generación de escritoras de expresión francesa, liderada por la belga Amélie Nothomb, que irrumpe con fuerza en el panorama literario actual al son de la provocación. Tres novelas publicadas – *Vorace* [Voraz] (2007), *Sale fille* [Chica mala] (2009), *La veuve du Christ* [La viuda de Cristo] (2010) –, un cuarto relato en el tintero y el respaldo de la parisina Editorial Fayard le han bastado a Sprenger para adquirir notoriedad mediática y literaria. En las entrevistas que concede, asegura que a los doce años ya sabía que algún día sería escritora. Sin embargo, el primer destino de esta pasión sería el periodismo. Su trabajo como especialista de crítica cultural prologa un salto a la literatura que llegará en 2007, con la aparición de *Vorace*, su primera novela, acogida con bullicio por parte del público y con el aplauso sin reservas de Jacques Chessex –una de las figuras más señeras de la literatura suiza francófona a quien la escritora considera su alma gemela–. Al igual que Jacques Chessex, Anne-Sylvie Sprenger es sediciosa con las buenas formas y, si bien prefiere mantener sus distancias con Amélie Nothomb, no duda en revelar que su familia literaria la forman escritores como Gustave Flaubert, Charles-Ferdinand Ramuz, Marguerite Duras o Samuel Beckett. Con todo, ella misma confiesa que, durante el proceso de creación de sus novelas, prefiere distraerse de los modelos literarios y permanecer atenta a otros lenguajes artísticos como el cine o la ópera (Olivier 2007). Tal vez en ese alejamiento encuentra el extrañamiento y el impulso necesarios para edificar, con arrebatos y sin parapetos, su propio universo de papel.

La escritura sulfurosa de Anne-Sylvie Sprenger desoye el recato del puritanismo y perturba por su procacidad: Sprenger empuña la pluma para tallar con desmesura, a cuerpo abierto, experiencias físicas extremas; para regodearse en la sintomatología de los estados límites sirviendo la búsqueda de una autenticidad sin máscaras que, paradójicamente, no escatima ni artificios. No resulta extraño que algunos críticos (Joly 2010) empiecen a proclamar, refiriéndose a ella, el nacimiento de una nueva «enfant terrible» de la literatura de expresión francesa.

Desafío y transgresión son gestos recurrentes en las tres novelas publicadas hasta la fecha por la novelista suiza. En su última entrega, *La viuda de Cristo*, se adentra en la desmesura religiosa indagando en la aterradora historia de la austríaca Natasha Campush, secuestrada por Wolfgang Priklopil el 2 de marzo de 1998 y retenida en un zulo hasta el 23 de agosto de 2006 en que logra huir de su encierro. La noticia que conmocionó a toda Europa es trasladada a un relato ambientado en el Valle del Joux, en el Jura suizo. Sprenger quiere mostrar que, bajo el apacible aspecto de las montañas suizas, se esconden locuras inconfesables (Rochat 2010). Aquí el paisaje es cosa nimia, puro telón de fondo: la escritora se concentra en desvencijar la versión oficial de los hechos, tapadera de una historia en la que la víctima traba lazos amorosos

con su verdugo. Natascha Campuch, el personaje real, y Lena Rochat, la protagonista de la novela, comparten la vivencia de lo que se ha dado en llamar «Síndrome de Estocolmo». A esa realidad turbia pretende acceder Sprenger levantando el veto que pesa sobre su divulgación. Este reto también requiere una apuesta narrativa: ¿con qué voz decir lo abominable? En la ficción, el suicidio del verdugo y el enmudecimiento de la víctima frustran la apuesta autobiográfica y, pese a varios intentos, también fracasan los formatos del género policíaco, de la crónica periodística o del informe clínico. Anne-Sylvie Sprenger prefiere seguir otros derroteros poniéndose a la escucha de Marguerite Duras que, desde los márgenes, avisa: «No merece la pena tratar de entender. No se puede entender hasta ese punto.» (V.C.: 9). Y porque el decir prevalece sobre el entender, Sprenger se decanta por la voz ajena y externa de la tercera persona, que emerge entre rumores y habladurías, una voz que, desde su omnisciencia, penetra en los vericuetos de una intimidad escandalosa. Convertido en espectador de excepción, el lector ve, desde la voz que las narra, no una sino las dos salidas del mundo de Lena Rochat. En la primera, Victor, su secuestrador, arranca a Lena de su espacio, de sus afectos y de su propia historia; en la segunda, la policía la trae de vuelta al que hubiera tenido que ser su mundo, amputándole de nuevo tiempo, afectos y espacio. En el intervalo que media entre ambas salidas, Lena, abandonada a su propio cuerpo, habrá sido adiestrada en el instinto y en la mistificación por un secuestrador que se presenta ante ella como un Cristo crucificado. Concluido su cautiverio, Lena ya no podrá pertenecer a ningún mundo: el mundo al que regresa le niega la acogida y la recluye en un hospital psiquiátrico; y lo que queda de su otro mundo habrá de ser domado con tranquilizantes y somníferos para borrar la persistente huella de lo inaceptable.

No menos desconcertante que *La veuve du Christ* es *Sale fille*, la segunda novela de la escritora suiza. Al amparo de Jacques Chessex, Sprenger invoca lo oscuro y anuncia la impasibilidad del orden físico y biológico frente al desorden moral, una impasibilidad que transfiere sus cualidades al discurso frío de Julie, la heroína. Julie, benefactora de los desamparados, cura las heridas regalando la muerte, por amor y por el bien de sus víctimas. Su avidez afectiva, la llevará a convertirse en un «ángel de la muerte», en una asesina en serie, que impone «las reglas de un nuevo juego» (S.F.: 73). En *Sale fille*, la desmesura amorosa requiere inmortalidad para el supremo instante del gozo, ese momento intenso pero fugaz del tránsito entre la vida y la muerte; el afecto desabrido de Julie demanda la captura del síntoma, apenas perceptible, del distanciamiento entre el cuerpo y el alma de la víctima, al fin entregada a su verdugo en una unión indisoluble. La llegada de la muerte supone para la víctima la aceptación del amoroso don de la vida eterna. Mientras tanto, el verdugo, que le cierra los ojos arrebatándole su última mirada sobre el mundo, perpetra la posesión del cuerpo exánime y eternamente cómplice de la víctima, sellando para siempre sus ojos y su boca.

Julie mata para amar pero sus crímenes no son ni racionales ni pasionales: más bien obedecen a una serie de impulsos anclados en intensidades indefectiblemente asociadas a la necesidad de repetir una misma experiencia del placer. *Eros* existe en *Tanatos*, pero el crimen es una respuesta desgajada de sus causas, un reflejo por el que el sujeto pasa del impulso al acto sin detenerse en filtros psíquicos o emocionales. De ahí que el crimen no se agote en un solo acto y deba prolongarse en una sucesión de crímenes. La proliferación de asesinatos, lejos de desestabilizarlo, afianza al sujeto porque cada nuevo acto reedita una plenitud amorosa que sólo el cuerpo reconoce. En *Sale fille*, el relato se expone a una inquietante semiótica del impulso desprovista de mediaciones verbales o intelectivas que pudieran impedir el acto. Julie no habla, no entiende: ejecuta crímenes como ejecuta su discurso.

Es, sin embargo, en la primera novela de Anne-Sylvie Sprenger, *Vorace*, donde se fragua la pauta turbulenta de su escritura. En *Vorace* la aspiración a lo absoluto se traduce en un hiperbólico apetito por el que el relato, desbocado, convive en simbiosis con la desmesura alimentaria. En esta primera incursión literaria Sprenger aprende a explorar lo extremo antes de convertirlo en hábito. De algún modo, *Vorace*, probablemente la novela más impactante de Sprenger, es la obertura desencadenante de toda una obra que, un libro tras otro, desgrana variaciones sobre la desmesura.

1. KITSCH Y DESMESURA ALIMENTARIA

Antes de su inicio, *Vorace*, muestra su tonalidad en el exordio que convoca al unísono a Flaubert y a San Pablo. Con el primero, el relato se da cita con la muerte y con la añoranza de los muertos; con el segundo, nombra lo abyecto. La voz narradora elegirá más tarde su tesitura. Sprenger imprime timbre acústico a la palabra escrita. Ella misma declara haber buscado su escenificación sonora al escribir el texto, repitiéndolo en voz alta: «Quería que sonase –confiesa–, que las palabras crujiesen, igual que en el teatro que me hace vibrar» (Olivier 2007). Cuando el personaje principal, Clara Grand, tome la palabra en primera persona para entonar su furia, el lector, ávido, será presa del vértigo y de una escritura intempestiva que, voraz –como reza el título de la novela–, lo arrastrará sin respiro hasta que enmudezca en el epílogo:

Me llamo Clara Grand, tengo 27 años y creo en Dios. Más aún: creo en Dios y me da miedo perderlo. Me gusta el colorido. El Kitsch, sobre todo. Sin embargo, eso no se parece a mí. En fin, no a la que yo soy. ¿A la otra? ¿A la que ahora es yo? Sin duda. Ella es alegre, jovial, femenina. Yo, Clara, soy bulímica.

Me llamo Clara Grand, tengo veintisiete años y amo a Frédéric. Misma edad. Él, Frédéric, es anoréxico. (V.: 13)

Clara Grand resume sus señas de identidad en el abrupto inicio de la novela: mujer, creyente, gusto *Kitsch*, personalidad desdoblada, cuerpo patológico. Ella padece bulimia y su compañero amoroso, Frédéric, está enfermo de anorexia. Entre ambos trastornos, que estampan sobre el cuerpo los males del alma, se establece un vínculo de complementariedad que cimienta la reciprocidad afectiva y el mutuo entendimiento de los amantes.

La postmodernidad es prolija en sujetos aculados en terrenos fronterizos. Es posible que, en los extremos, halle el sujeto materiales más insólitos para constituirse cuando la uniformidad imperante diluye las marcas identitarias. Y Clara Grand, hija de su tiempo, acude a las lindes de la subjetividad tratando de afianzar su singularidad, decantándose abiertamente por la estética *Kitsch*. Cierta propensión a lo gótico, la insistencia en temáticas que mezclan sentimentalismo, sexo, religión y violencia o una pertinaz tendencia efectista, características de las novelas de Sprenger, son rasgos generalmente vinculados con la estética *Kitsch*. En 1939, Clement Greenberg examinaba el fenómeno *Kitsch* poniendo de manifiesto que donde las «vanguardias imitan los procesos del arte, lo *Kitsch* [...] imita sus efectos». En su afán por causar asombro, lo *Kitsch* no recurre la creación de nuevas formas expresivas sino a la reedición de fórmulas ya existentes. Lo *Kitsch* esgrime tácticas basadas en la emulación de mecanismos oriundos de otros contextos, en el remedo de cuños estilísticos reconocibles –es decir, en la imitación de *estilemas* (Vid. Molinié 1998)– y, en el caso de la escritura, transformando el estilo calcado en simulacro de *literariedad*. Basando la provocación en la simulación, lo *Kitsch* compensa la ausencia de indagación formal con la exhibición de procedimientos artísticos conocidos, presentados como si constituyesen una «experiencia estética privilegiada» (Eco 1965: 102). En una postmodernidad que ha institucionalizado la provocación, el diseño *Kitsch* ha ganado terreno. Pero, en las novelas de Anne-Sylvie Sprenger, el remedo queda excluido, aun cuando sus maneras recuerdan la violencia del propio Marqués de Sade o los envites de Jacques Chessex. Aquí la afinidad no converge en la clonación de estilos y la provocación quiere campar por sus propios fueros. Sprenger desafía por boca de su personaje: asume la denostada estética *Kitsch*, aunque infringiendo los modos que reducen la transgresión a un cúmulo de efectos. La escritora rastrea espacios de *literariedad* poco usuales y subvierte, asentándose en el efectismo *Kitsch*, para destilar una escritura con sello propio.

La escritura de Anne-Sylvie Sprenger choca y alcanza sus efectos más inquietantes rozando los extremos. En *Vorace*, dos enfermedades propias de nuestro tiempo, la bulimia y la anorexia, descubren cuerpos propulsados hacia sus límites: el cuerpo de Clara Grand, bulímico, crece de manera descomunal, hasta el punto de convertirse en una enorme esfera hinchada; por su parte, el cuerpo de Frédéric, anoréxico y cercano a la desaparición, decrece al extremo. El encuentro entre estos cuerpos, que respectivamente crecen y decrecen, esboza un sucedáneo de alteridad cifrado en

términos físicos: cada cuerpo se amolda a las variaciones que impone el perímetro del otro; cada cuerpo revela al otro su volumen porque, donde acaba el uno, el otro aprende su orilla.

En esta alucinada presentación del cuerpo humano, el de Frédéric es un fetiche que embelesa a Clara Grand. El cuerpo de Frédéric tiende a su contorno, como si la anorexia, artista gráfica, lo comprimiese en su silueta, dibujando su perfil con trazo escueto y firme para resaltar sus prominentes angulosidades. Clara se aproxima a este cuerpo repitiendo un ritual en el que repasa el inventario de huesos y órganos: con curiosidad de hermeneuta, su aplicada mano descifra articulaciones y escruta las misteriosas simas escarpadas que se esbozan bajo la piel. Clara toca el cuerpo de Frédéric como un ciego que leyera un texto sagrado, experimentando una fascinación a pie de víscera de vocación táctil:

Estoy hipnotizada por este cuerpo. Cómo envidio la pureza de sus líneas, la exactitud de sus contornos... antes de dormirme, ritual profano, cuento sus costillas. Frédéric no lo sabrá. Escondo mis investigaciones bajo mi ola de ternura. Pero, por debajo de las caricias, mis dedos hacen el inventario. Con pasmosa precisión. Me gusta detenerme en sus caderas angulosas, descifrar el funcionamiento de sus articulaciones y regresar al torso, y observar cada uno de los acantilados excavado bajo sus carnes. Soñadora, anhelante. *Un, dos, tres...* me duermo, arrullada por estas formas abruptas de contorno incómodo. (V.: 14)

El cuerpo de Frédéric, casi transparente, «agotado por la malnutrición» (V.: 16), «filiforme» (V.: 16), de una «armonía chirriante» (V.: 16) y una admirable «elegancia esencial» (V.: 17), parece revelar su secreto: «¡Ha vuelto a encontrar el equilibrio, Frédéric! ¡Ha vuelto a unir su alma y su cuerpo! » (V.: 17), sentencia la protagonista. Donde la mano de Clara Grand cree haber leído el triunfo de la ascesis, Clara Grand piensa haber adivinado la perfecta fusión entre el cuerpo y el alma, una milagrosa amalgama que aviva su deseo y la lleva a olvidarse de su propio peso. Porque, en el otro extremo, ella es «todo exceso: espontánea, irreflexiva, compulsiva» (V.: 15); donde él merma, ella engorda y «no cesa de llenarse» (V.: p. 17); frente a la pureza de líneas de él, el perímetro hinchado de ella.

2. LA ARMONÍA CHIRRIANTE

Los cuerpos, aparentemente antagónicos, cultivan una lógica complementaria logrando un equilibrio por el que habrán de pagar un precio. El arte amatoria exige respetar el silencio que rodea los secretos que cada uno de los amantes intuye en el otro y aceptar el misterio que se cierne sobre las temibles horas de las comidas. Son horas de estricta soledad, sobre todo cuando Clara se encuentra frente a la nevera,

tótem erguido «que reina como una estatua angustiosa en medio de la cocina» (V.: 16). Cada uno por su lado, Clara y Frédéric tendrán que «preservar su burbuja» (V.:16). Son estas precauciones, que velan sobre el calibre de los cuerpos, las que permiten que ambos puedan construir una «vida a medida»:

Con desconcertante sencillez, nos hemos acostumbrado a estos pequeños detalles, a esta vida a medida, a estos cuerpos en constante mutación. Somos tal para cual. Él con sus oquedades ahondadas a lo largo de su abdomen, yo con mis redondeces fluctuantes a merced de la estaciones. Armonía metafísica. Cada cual con su burbuja de tortura. Recorremos un trecho del camino con complicidad, abandonando nuestros tormentos alimentarios a nuestras soledades. En la oscuridad de nuestros armarios. (V.: 19)

La conveniencia manda: o bien los cuerpos se exponen, dúctiles, a la tangencia o bien se repliegan en sus burbujas respectivas cuando los secretos demandan permanecer larvados; la adaptabilidad de los volúmenes corporales cambiantes es compartida mientras que los desmanes alimentarios, causantes de la deformidad, son solitarios. Clara Grand corrige la trayectoria de los desórdenes reconduciéndola, mediante el oxímoron, a un equilibrio del más genuino estilo *Kitsch* en el que un barniz de serena belleza amortigua la fealdad.

Pero, lo bello y lo feo no saben coexistir sin crear tirantez. En su *Teoría Estética*, Adorno señalaba que lo feo es ambiguo, que su asociación con lo armonioso no lima tensiones sino que las dispara. El remanso de «armonía metafísica» (V.: 19) al que cree llegar Clara Grand no es sino terreno abonado para que germinen la disonancia y la violencia que acechan al texto.

La deseada «armonía metafísica» enmascara una «armonía chirriante». El texto se aparta de los cauces dóciles para esbozar una búsqueda que, a falta de instrumentos más precisos, solicita la ayuda de los sentidos. La aproximación táctil interroga el cuerpo de Frédéric rastreando las cavidades que muestran, por defecto, las prominencias del cuerpo de Clara Grand. Pero donde el tacto intuye a ciegas, el texto pide ver. Así, deslizándose del tacto a la vista, la escritura sondea en el espejo una imagen en la que la protagonista no se reconoce: «Mi reflejo carece de interés, no me refleja.» (V.: pp. 16-17), comprueba Clara Grand. El cuerpo que se mira en el espejo es una máscara opaca interpuesta entre otro objeto y su reflejo. De hecho, Clara Grand, como una «profesional de la imagen», no ha dejado de pulir su coraza exterior, no ha cesado de «interpretar un papel» desde que tuvo «edad para entender las reglas del juego» (V.: p. 17) hasta convertir su cuerpo en espacio de simulación y de disimulación. Clara Grand sabe que existe otra Clara Grand: dentro de ella está agazapada la otra, un animal salvaje cuyas embestidas debe aplacar si no quiere levantar sospechas en público. Ante la mirada ajena, ante su propio vecindario, Clara Grand salva las apariencias. Pero de

sobra sabe que ella es «la desconocida del último piso» (V.: p. 17), que es la otra la que abulta ostentadamente su cuerpo. ¿Quién es esa otra? ¿Cómo reconocer al enemigo que, de manera recurrente, se niega a mostrarse en el espejo?

La otra no tiene rostro: habita lo innombrable y lo prohibido. Desbordada por su fuerza oscura, Clara Grand carece de recursos para desvelar su misterio. En el *Libro XVI del Seminario*, Lacan definía lo prohibido como aquello «que nos es más próximo, al tiempo que permanece exterior» (Lacan 2006: 281). La proximidad a la que se refiere Lacan se ubica dentro del sujeto, en su intimidad mejor guardada. Esa máxima proximidad se convierte en máximo alejamiento en la medida en que si lo prohibido no se deja conocer, acaba siendo percibido como ajeno, luego como exterior, por el sujeto al que atenaza. No hallando términos más adecuados para nombrar el paradójico estatus de lo prohibido, Lacan opta por crear el neologismo «éxtimo» (Lacan 1968-9: 281), construido a partir de «íntimo». En cierto modo, lo «éxtimo», indisociable de lo «íntimo», alude a la espacialización del sujeto en su doble dimensión interior y exterior, pero insistiendo igualmente en una espacialización concebida como una topología en la que varios espacios entran en relación: lo prohibido, interior y oculto en la «intimidad» más inaccesible, es a la vez una «extimidad», es decir, un afuera que dialoga con la intimidad del sujeto, a expensas del sujeto y dejándolo marginado.

En *Vorace*, la prohibición alojada en lo oscuro, dentro de Clara Grand, actúa a sus espaldas: por mucho que indague en el espejo, éste le negará la percepción de una imagen, arraigada en un adentro inexplorable aun cuando golpea para exteriorizarse. Lo oscuro busca ser editado en una imagen corpórea, pero no se arrimará al espejo, donde Clara Grand quiere atisbarlo, sino a los cuadros de Félix Vallotton o a los de Charles Gleyre. Clara Grand permanece absorta ante los lienzos que representan a *Safo* yéndose a dormir o a *Susana y los viejos*; los cuadros le muestran mujeres entradas en carnes que ella considera sus «hermanas de voluptuosidad» (V.: 31). Esos cuerpos, tan distantes del canon estético actual, son, sin embargo, tan contemporáneos del suyo que hasta el propio Frédéric se queda atónito contemplando la semejanza:

En ese cuadro, Safo yéndose a dormir, me sumergía como en una agua cálida, me recogía, comulgaba. Me quedaba allí durante largos minutos, en una especie de letargo hipnótico. 'Qué extraño parecido'. Sorprendida, me doy la vuelta, con el corazón palpitante. Frédéric está ahí, detrás de mí. 'Qué extraño parecido, repite Frédéric señalando el lienzo con un gesto, qué inquietante' (V.: p. 43).

Por un lado, la carnosidad de las figuras incorporadas en los lienzos echa su anzuelo al adentro; por otro, las imágenes pintadas, estáticas, son portadoras de una indicialidad cuya precisión carnal apunta hacia otras imágenes, esta vez dotadas de movimiento, captadas en las pantallas del cine. Así, en el texto de Sprenger, la imagen pictórica se convierte en artefacto mediador entre interior y exterior con poder vocativo: la imagen

invoca el interior convocando, en el exterior, un elenco de imágenes cinematográficas extraídas de las películas de Federico Fellini. Clara Grand también reconoce en «esas heroínas fellinianas, medio-mujeres, medio-becerras, de garganta profunda, de cuerpo enorme, lengua ávida, [cuyas] risas obscenas salpican las noches blancas» (V.: 23) a la otra Clara, camuflada en los repliegues de su propia grasa. La analogía, ahora cinética, revela que la furia lasciva de las criaturas del cineasta italiano es la misma que anida dentro de Clara Grand.

Las imágenes, pictóricas o cinematográficas, no alcanzan a descubrir el escurridizo objeto censurado, pero sí logran señalarlo agrietando su hermetismo. En *Vorace*, las imágenes perfilan un espacio intermedio comparable con lo que Henri Corbin designa como «mundo imaginal». Para Corbin, en el mundo imaginal el papel desempeñado por la imagen no es el de un adorno o el de una ilustración; su cometido tampoco es el de evocar un imaginario preexistente. El mundo imaginal constituye un «mundo suprasensible» que desarrolla, en términos de Corbin, una «imaginación activa» con función cognitiva propia (Corbin 1996). De manera análoga, las imágenes que se dan cita en la escritura de Sprenger no son ni estampas ni símbolos. Más bien parecen agentes dinámicos que, formando un cortejo visual, desbrozan el camino hacia un objeto ausente, solicitándolo sin apenas vislumbrarlo. La imagen es un emisario que llama a comparecencia a aquello que recusa acudir a la percepción y al entendimiento.

La escritura de Sprenger propulsa una semiosis sensorial que, pasando por la glosa parcial del tacto y de la vista, persevera en su carrera en pos de lo desconocido hasta llegar al oído. De lo oscuro, Clara Grand sólo conoce a ciencia cierta una manifestación, la del rugido que se apodera de su cuerpo, desgarrándolo y perforándolo. El rugido, con su insaciable apetito, sólo ruge: es acto y síntoma, bramido del cuerpo y materia informe que no sabe ahormarse en una imagen. El rugido es un signo esquivo con la representación y con la mimesis. Clara Grand está poseída por él, carcelero de lo inconfesable, de lo irrepresentable, pero también de lo inaudible:

¡Imbéciles! ¿No oyen mi voz que se desgarrar cuando el diablo me cercena la garganta? ¿Cuándo mi sexo se llena de moco, cuando el hambre me perfora? ¿Cuándo trago, cuando mastico, cuando me cebo, cuando engullo? ¿No ven, si llego a reírme a mandíbula batiente, la sangre que brota de mis ojos?» (V.: 49).

Todos creen que la redondez de Clara Grand es consecuencia de la glotonería; nadie oye el grito que desarticula el cuerpo articulando otro lenguaje. El grito esculpe el cuerpo de Clara con una estridencia visual análoga a la estridencia acústica que difunden las óperas de Verdi en el santuario de la bulimia. Son las óperas de Verdi las que descubren, en el oído, los restos de la orgía alimentaria y las que acompañan la coreografía de la purificación que borra el rastro abyecto del exceso:

Escucho a Verdi y hago limpieza. [...] Me quedo sin aliento arrancando la suciedad, borrando la piel de mis paredes, al mismo tiempo me lavo a mí misma. Esta mañana he hecho la buena elección: purgar en el mismo arranque el antro en el que me cobijo y mi alma. Mis movimientos se aceleran, estoy exultante. (V.: 27)

Lo abyecto, voraz e inasible, aúlla su intimidad mostrando afuera su inmundicia; éxtimos, los esfuerzos higiénicos de Clara limpian por fuera lavar por dentro. Pero el furor es resistente y se distingue de la ternura, asentada en el canturreo de una canción infantil (*Un, dos, tres...*). Para lavar la furia, Clara precisa detergentes más poderosos, como el «Detergente Voraz», cuyo eslogan publicitario repetido como un leitmotiv, promociona, con despiadada ironía, sus virtudes desengrasantes y silenciadoras:

Con el detergente Voraz
Derrito toda la roña
Y me masturbo, y me abrazo (V.: 27)

Lo oscuro «intimo» y «éximo», impele al oído para retornar al silencio, interpela a la vista resistiéndose a mostrarse, solicita al tacto pero no se deja tentar. En *Vorace*, tacto, vista y oído establecen un régimen sensorial que genera un espacio anfíbio donde resuenan lo oscuro y su censura, que traspasa momentáneamente, para volver a contraerlo, el recinto fortificado donde se arrellana lo prohibido.

3. CROMATISMO DE LO PROHIBIDO

La escritura de Sprenger ausculta e intuye sensorialmente antes de disponer el escenario propicio a la manifestación de lo prohibido: avanza tejiendo el texto y manteniendo un equilibrio precario hasta que las brechas logran resquebrajarlo, hasta que la armonía se transforma en tormento que muestra sin ambages las fuerzas antagónicas en liza. Cuando afloran las pugnas, rumoreadas y rugidas, lo hacen arremetiendo y restableciendo los ancestrales combates entre el cuerpo y el alma. La perfecta fusión entre ambos, venerada por el tacto en el cuerpo de Frédéric, le es negada a Clara Grand que experimenta su brutal separación:

Venid jabones, decapantes, desengrasantes, venid a aliviarme de mi peso. Mis pulsiones son rojas. Mi alma es recta y blanca. Es difícil encontrar el consenso entre la santa y la cerda. (V.: 27-28)

Clara Grand no conoce la armoniosa convivencia entre el cuerpo y el alma. Su cuerpo y su alma recusan el consenso y acaparan campos cromáticos aparentemente rivales. El cromatismo hace repartos maniqueos: para el alma, la blancura y la pureza; para el cuerpo, el color rojo y la pulsión. La blancura liviana del alma cede ante el peso rojo del cuerpo, un cuerpo que es rugido y esparce gritos de color rojo. También es rojo el color de la sangre que brota de la «herida invisible» y de una «hemorragia interna» (V.: 49)

que no acaba de especificarse en una imagen. Clara Grand sale en busca de la imagen y de su color y los encontrará en los bajos fondos, cuando dé con el pintor capaz de dar forma al grito rojo y de crear, a golpe de pincel, la punzante sinestesia en la que la otra Clara –el sujeto de la pulsión– pueda al fin aparecer al desnudo:

Escúpeme ese rojo, pintor, para que pueda exhibir mi rabia. Él se pone manos a la obra. No me reconozco en esas pinturas, pero las amo. Mi desnudez de mujer explota sobre el lienzo: el vientre asumido, el sexo abierto. En el secreto de este taller, estoy viva. Ya no necesito enterrarme. En el secreto de este taller, me olvido de Dios. Qué descanso. (V.: 90).

El pintor –que podría haber sido ser discípulo de Edvard Munch– pinta el grito esputado por lo oculto y atrapa en el lienzo al sujeto de la pulsión, que insidiosamente acecha y «persigue como una sombra» (V.: p. 17) a Clara Grand. Éxtimo, grita afuera el adentro rojo, ése que obliga a Clara a comer más allá de la saciedad para no sucumbir, ése que devora la blancura del alma aspirando a ser solo cuerpo. El sujeto de la pulsión, la otra Clara, obra los desmanes del cuerpo mientras que, poseída por ella, Clara se sabe a su merced cuando contempla con impotencia los inmundos vestigios de los desórdenes alimentarios que ocupan las noches solitarias de incontinencia:

¿Quién soy cuando este monstruo se apodera de mi vientre? Sexo olvidado, estómago desmedido, garganta abierta como un boquete por donde engullir la espesura. Quién soy, cuando devoro todo lo que llega a mis manos, a mi boca y ya sin ningún placer? ¡Maldita posesal! ¡Maldita! (V.: 28-29)

De esos estragos causados por la depredación, sólo el cuerpo sabe: «el cuerpo tiene sus razones» (V.: 30). Desde una corporeidad indiferente a las categorías de la conciencia y de la percepción, el cuerpo repite los gestos mecanizados que ansían devorar y vomitar: el imperativo de repetición pesa sobre la liturgia del vomito, obligando a Clara Grand reiniciar el ritual en el que, después de llenarse, arroja fuera de ella su imperfección y se purifica «por dentro para mejor afrontar lo que está fuera.» (V.: 29-30). El rito, bulímico, es estricto: pone al cuerpo de rodillas ante el inodoro y le ordena la expulsión de lo informe antes de recibir el perdón. El oscuro objeto que invade el cuerpo se perfila así como la culpa que es preciso expiar, una culpa que provoca un sinfín de penitencias que nunca absuelven porque no confiesan su pecado. Para seguir llenándose, Clara Grand, asidua de los mercados del sexo y de los supermercados, Templos modernos de la comida (V.:89), intentará obtener la suprema absolución, ataviándose con un traje de primera comunión y encerrándose en la cocina para saciarse con las hostias consagradas que roba en una iglesia. La sacrílega eucaristía culmina con la expulsión del cuerpo del Salvador que le niega la redención rehusando permanecer dentro de ella (V.: 89). Clara Grand sólo puede acatar el castigo, tragar y vomitar, sin remisión, porque el rugido volverá a perpetrar la indomable «llamada de la carne» (V.: 47).

Pero el «cuerpo todavía no ha dicho su última palabra» (V.: 47). Rastreando en su pasado, el cuerpo de Clara recuerda que a los 12 años ya tenía un «un vientre que se hincha[ba] y brama[ba] de rabia»; y también recuerda que, unos años antes, fue invadido por un sexo enorme. En cada vómito, el cuerpo rememora el escandaloso episodio de la violación pues, desde entonces, no ha cesado de expulsar al intruso que ha dejado a Clara Grand a la intemperie, prisionera del momento en que su cuerpo fue profanado.

Anne-Sylvie Sprenger instaura un mórbido culto al cuerpo, en el que, la profanación del cuerpo aerea, en síntomas y señales, el desmantelamiento y la fuga del sujeto. En *Vorace*, el otro, ocupante furtivo, desaloja al Yo que se enfrenta así a una irremediable pérdida de referentes: fuera, lo familiar y lo social se disuelven; dentro, lo mental, lo sensorial y lo emocional no aciertan a ubicarse. El Yo ha sido destituido y vaga a la deriva: se ha convertido en sujeto errante, que deambula fuera de sí, disociado de su nombre, desarraigado incluso de su propia historicidad.

El Yo, de Clara Grand, ausente de sí mismo, leva anclas del «interior» y se proyecta hacia el exterior, hacia su propio cuerpo, el único referente del que todavía cree disponer, para asumirse como exterioridad y como superficie corporal. Pero la violación constituye una transgresión radical que también vulnera la imagen del cuerpo. Clara Grand cree que la violación le arrebató el alma; todavía ignora que también la desposeyó de su cuerpo. Así, cuando examina su propio cuerpo esperando reconocerse, sólo halla un esquema corporal fragmentado y un paisaje perforado que, en la novela, se equipara con la imagen de un colador:

Mi cuerpo es un colador, perforado en múltiples lugares –dice Clara Grand–. A los cinco años, mi alma se escurrió a través de todas estas hendiduras. Sin huella de sangre ni de lágrimas. Mi cuerpo está hueco. Mi cuerpo está vacío ¿Cómo llenarlo cuando todo se escurre tan deprisa? (V.: 79)

Acudiendo al «cuerpo-colador», que nombra la devastadora huella de la violación, Sprenger reescribe la metáfora con la que Gilles Deleuze describe el cuerpo del sujeto esquizofrénico en *Lógica del Sentido*:

El primer aspecto del cuerpo esquizofrénico, es una especie de cuerpo-colador – afirma Deleuze–: Freud subrayaba esa aptitud del esquizofrénico para percibir la superficie y la piel como si estuviese perforada por una infinidad de pequeños orificios. A consecuencia de ello el cuerpo entero ya no es sino profundidad y arrastra, atrapa todas las cosas en esta profundidad enorme que representa una involución fundamental. Todo cuerpo es corporal. Toda mezcla de cuerpos y dentro del cuerpo, encajadura, penetración.» (Deleuze 1969: 106)

Al igual que el cuerpo del sujeto esquizofrénico, el de Clara Grand es un cuerpo con múltiples orificios que exudan al Yo al tiempo que reclaman su retorno. El cuerpo se convierte así en un laberíntico deambulatorio por donde transitan flujos en incesante movimiento. El cuerpo ya no es recipiente cerrado sino espacio de circulación y, aunque Clara Grand se empeñe en acordonar lo interior y lo exterior –el cuerpo y el alma–, su «cuerpo-colador» demuestra que los límites se han disgregado, que el adentro es afuera, que el afuera es adentro. La pérdida de demarcaciones determina asimismo la desaparición de normas y categorías, el desplome de todo vestigio de organización. En el universo de Sprenger no quedan reglas que transgredir; todo es desregulación y anomia.

El cuerpo anómico e incontinente de Clara Grand no sabe ubicar al Yo en una profundidad espiritual de la que carece, ni en una superficie corporal perforada: el Yo se ve privado de mapas de sentido en los que poder inscribirse pues incluso ha sido despojado de su geografía corporal, su territorialidad prístina. De ahí que fracase una y otra vez en sus múltiples intentos de «reindividuación». El cuerpo ha sustituido su forma y su contorno por una red de orificios que ejemplifica de nuevo a Gilles Deleuze en su «desterritorialización» (Deleuze y Guattari 1972). La escritura extrema de Sprenger, perpetra la extrema desterritorialización de un cuerpo cuyos órganos, mudados en orificios, no recuerdan sus funciones: boca, ano, sexo, ojo, oído son oquedades intercambiables, canales de flujo y reflujo, que protagonizan actos de incorporación para evitar la «descorporeización». El cuerpo entero acaba exhibiéndose como un inmenso orificio, como una gran boca insaciable entregada a engullir y a vomitar.

En ausencia de esquema corporal, la anatomía trepanada del cuerpo también ha evacuado la dimensión simbólica. Refiriéndose al sujeto de la Postmodernidad, François Lyotard denunciaba la desaparición de los grandes relatos a través de los cuales el hombre occidental había construido la dimensión simbólica y la distancia al otro que fundamenta su sentido de la alteridad (Lyotard 1979). En *Vorace*, el Yo, «cuerpo-colador», aparece impedido para inscribirse como historicidad y como geografía corporal. El Yo, desanclado de sus marcos de sentido, deja de diferenciarse del no-Yo, encadenándose a él en la contigüidad. El otro – no-Yo– y el Yo, vinculados en un mismo espacio amorfo –sin diferencias ni límites– confunden sus territorios en lugar de mantenerlos distanciados. No pudiendo mirarse en el otro, el sujeto aparece condenado a la auto-referencialidad y al solipsismo. El Yo no tiene donde formar su imagen: sólo es cuerpo perforado, solicitado por la doble acción que convierte en sinónimos lo centrífugo y lo centrípeto. Impelido por el presentimiento del vacío, el cuerpo se entrega al acopio. Pero el vacío que teme es el de su propia vacuidad subjetiva, de ahí la compulsión acumulativa que lo asedia. El sujeto es su cuerpo y,

por yuxtaposición y sin necesidad de explicitar nexos, se perfila como una suma de instancias inconexas que se adicionan, por puro impulso, sin orden ni concierto: el Yo, abandonando el interior, se muestra adyacente al nombre propio y al cuerpo. El Yo es su nombre y su cuerpo: en su contigüidad, la cadena «Yo-nombre-cuerpo» ignora cómo articular su sintaxis y protagoniza una persecución sin término en la que las instancias no logran reunirse para formar una estructura subjetiva. Así, todo es Yo o todo es Otro. O más bien Todo es flujo que incesantemente circula.

La subjetividad se subsume en los flujos corporales: desoye lógicas y paralogismos; desierta coherencias e incoherencias. Ajeno a toda estructura mental o corporal, el sujeto se convierte en intensidad nómada: es sujeto de la «desherencia», cuerpo vagabundo que ha perdido sus propiedades adhesivas. La subjetividad no se adhiere al Cógito, ni a las imágenes que forman los sentidos: es tránsito a través de los orificios de un cuerpo hollado. Así refigurado, el cuerpo es un signo inescrutable, despojado de toda posibilidad de articulación en significante y significado. El «cuerpo-colador», boca insaciable, es puro significante que actúa, nivelando la escena interna y la escena externa; puro cauce en movimiento por donde fluyen y refluyen lo intenso, lo rojo y el grito.

Proporcionalmente, la escritura que le da su cuerpo perforado se perfila como flujo narrativo que aborda la ficción, in *medias res*, encadenando capítulos, que bien pudieran ser cuadros o segmentos, sin más lógica que la de su propia sucesión. En *Vorace*, la escritura dispone una trama de escenas descentradas que también se expanden por acreción. Así cuando la narración incorpora la escena en la que Clara Grand nombra su secreto mostrándose dispuesta a devorarlo para detener la historia, la escritura no acepta interrumpir su curso y solicita seguir acumulando episodios. Un poco más allá, otro cuerpo, el de Frédéric, amenaza con ser devorado por el «ángel blanco» (V.: 93) de la leucemia. La blancura, emblema del alma, es ahora signo del cuerpo autófago. Ante la inminente desaparición del cuerpo, la blancura reclamará traspasar sus límites corporales, para, todavía más allá, seguir siendo cuerpo fecundando el vientre de Clara. Pero el cuerpo de Clara no se presta a la función animal de la reproducción. El cuerpo de Clara no está preparado para acoger al otro: su cuerpo desmantelado por el intruso clandestino es una tumba y no una cuna. Y Clara deberá aceptar con impotencia que la asepsia del «ángel blanco», envuelto en un infernal olor a desinfectante y a cloro, le arranque también el cuerpo de Frédéric –el único que recordaba su contingencia y su contorno– dejándola a solas con la pulsión roja cuyo apetito no cesa de crecer. Muerto Frédéric, la narración todavía querrá avanzar mucho más allá: el apetito inconmensurable de Clara Grand acometerá lo inconmensurable devorando las cenizas del cuerpo de Frédéric. Y será este último banquete, necrófago, el que lacre definitivamente su cuerpo donde descansará para siempre el amante: «La

ceniza grumosa de Frédéric, el cuerpo calcinado, reducido, curiosamente soso y dulce, el cuerpo en polvo de Frédéric. Frédéric en mí, Frédéric que me alimenta y me alivia.» (V.:126). Sólo cuando el cuerpo devora el cuerpo, cesan los apetitos de la pulsión roja y sus flujos gástricos. Convertido en tumba del amante, el cuerpo conquista la contingencia que pone fin a su voracidad. El «cuerpo-tumba», inapetente, ya no es ni espacio ni cuerpo: sólo es blancura y transparencia que rinde homenaje al nombre de Clara. Después de rebasar todos los límites, habrá pasado del otro lado del espejo, saltando por encima de su propio abismo y de su propia sombra.

La pluma de Sprenger, audaz, hurga en los apetitos prohibidos donde hornea una escritura amasada en vértigos. El propio Jacques Chessex elogió su talento reconociéndole la creación de una escritura «a la altura de su abismo». Anne-Sylvie Sprenger no necesita impostar la voz para ser reconocida por sus pares. Sprenger imposta el límite colocándolo en la garganta del abismo para otorgarle un desgarrado timbre vocal nacido de la zozobra.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Adorno, Th., *Aesthetic Theory*, London–New-York, Continuum, 1997. (Trad. Ing.: Robert Hullot-Kentor).
- Chessex, J., *Le dernier crâne de M. de Sade*, Paris, Grasset, 2010.
- Corbin, H.: «Un mapa de lo imaginal». *Prefacio a la Segunda Edición de Cuerpo Espiritual y Tierra celeste*, Madrid, Ed. Siruela, 1996 (1ª 1960).
- Deleuze, G., *Logique du sens*, París, Minuit, 1969.
- y Guattari, F., *Kafka. Pour une littérature mineure*, París, Minuit, 1972.
- Durkheim, É., *Le suicide. Étude de sociologie*, París, P.U.F., 1967 (1ª 1897).
- Eco, U., *Apocalípticos e integrados*, Barcelona, Lumen, 1965, Tr. Esp. Andrés Boglar.
- Greenberg, Cl., «Avant-garde and Kitsch», *Partisan Review* (1939) (1ª Ed.). Internet: 7.10.2010. < <http://www.sharecom.ca/greenberg/kitsch.html> >
- Joly, S., «Anne-Sylvie Sprenger : le pire au service du meilleur», *Paris-ci la culture*. Internet: 3.10.2010. < <http://pariscilaculture.wordpress.com/2010/08/25/anne-sylvie-sprenger-le-pire-au-service-du-meilleur/> >
- Lacan, J., *D'un autre à l'autre. Séminaire, Livre XVI (1968-1969)*, París, Éditions du Seuil, 2006.
- Liotard, J.-F., *La condition postmoderne*, París, Minuit, 1979.
- Molinié, G., *La sémiostylistique. L'effet de l'art*, París, PUF, 1998.
- Olivier, J.-M.: « Anne-Sylvie Sprenger » (Entrevista), *Feuilleton littéraire*, 194. Internet: 3.10.2010. < <http://www.scenesmagazine.com/spip.php?article175> >

Rochat, J., «Nous avons aussi une folie, en Suisse», entrevista a Anne-Sylvie Sprenger, in *Le Matin.ch*, 21 de agosto de 2010. Internet : 23.10.2010.

Sprenger, Anne-Sylvie, *Vorace*, París, Fayard, 2007.

---, *Sale fille*, París, Fayard, 2009.

---, *La veuve du Christ*, París, Fayard, 2010.