



Universidad de Valladolid

Facultad de Filosofía y Letras

Grado en Español: Lengua y Literatura

Trabajo Fin de Grado

**Aproximación temática a la
narrativa de Marta Sanz**

Autor: Arturo Escudero Bustio

Tutora: Carmen Morán Rodríguez

Índice

1. Introducción	2
2. Perfil bio-bibliográfico de Marta Sanz	3
3. Marta Sanz: una literatura de compromiso	6
4. Una aproximación a sus novelas a través de sus temas	13
4.1. El amor como violencia y resentimiento	13
4.2. El cuerpo y la maternidad como campo de batalla	30
4.3. La infancia como época aterradora y la educación sentimental durante la Transición.	34
5. Conclusiones	40
6. Bibliografía	41

1. Introducción

Marta Sanz (Madrid, 1967) es una autora que está ganando un hueco cada vez mayor en la literatura española contemporánea. Escritora desde hace más de veinte años, ha publicado doce novelas, dos ensayos y tres libros de poesía, y ha situado en el centro de su narrativa una defensa ideológica en consonancia con otros miembros de su generación literaria y basada en la fe en la literatura como medio de compromiso con la sociedad. Feminista, ha dado a la mujer un protagonismo que tiene pocos precedentes en la literatura española, pero que se aleja de la comodidad y de lo políticamente correcto y apuesta por una visión compleja de su puesto en la sociedad y de su intimidad.

Este trabajo busca presentarse como una aproximación a su narrativa y a su ideología a través de fragmentos extraídos de sus propias novelas. Para ello, se han buscado los ejes temáticos fundamentales de su escritura: el amor, el cuerpo y la infancia, los más recurrentes y a los que dedica más páginas. La elección es completamente personal, y por tanto se corre el riesgo de dejar de lado algún otro aspecto que podría resultar sin duda interesante.

El trabajo se constituye de dos partes: una primera parte en la que se aborda el perfil bio-bibliográfico de la autora y la exposición de sus ideas sobre política y literatura en textos y paratextos, a través de fragmentos de sus ensayos y de entrevistas ofrecidas a diferentes medios de comunicación y revistas culturales; y una segunda parte en la que se lleva a cabo el análisis de los temas antes citados. La bibliografía personal de la autora se complementa, a su vez, con otros libros, artículos, tesis y entrevistas variadas que puedan resultar útiles para la exposición adecuada de las ideas expuestas.

2. Perfil bio-bibliográfico de Marta Sanz

Marta Sanz nació en Madrid en 1967. Licenciada en Filología Hispánica, se doctoró en la Universidad Complutense de Madrid en Literatura Contemporánea. Su tesis, presentada en mayo del 2000, se tituló *La poesía española durante la Transición (1975-1986)*. Ha trabajado durante varios cursos académicos como profesora en la Universidad Nebrija de Madrid y ha colaborado con diversas publicaciones como *El País* o *ABC*, además de haber tenido durante siete años una sección de opinión en *El Cultural*, titulada “Ni hablar”¹. También ha colaborado con la web de crítica literaria *La tormenta en un vaso*².

Su carrera como escritora comenzó en 1995 con la publicación, en la editorial Debate, de su primera novela, *El frío*, reeditada en el 2012 por Caballo de Troya. Le siguieron *Lenguas muertas* (1997), y *Los mejores tiempos* (2001), esta última con elementos marcadamente autobiográficos, que además recibió el Premio Ojo Crítico de Narrativa. En estas primeras novelas ya se van a mostrar los principales temas de su producción novelística, brillantemente sintetizados por Isaac Rosa en el prólogo que precede a su última novela publicada, *Amor fou*, en 2018:

Y coherente, por supuesto, en sus temas, comunes a la mayor parte de sus escritos: la familia como institución conflictiva, el resentimiento (incluido el de clase), la culpa, la doble moral, la felicidad sospechosa, el cuerpo y su declive, el sexo como forma también de explotación y alienación, la maternidad, la violencia en sus formas menos evidentes.

Y el amor como contenedor de todo lo anterior. (en Sanz, 2018: 8)

Sus dos siguientes novelas, que amplían su universo narrativo con elementos tan actuales como la precariedad laboral o las pretensiones burguesas de una falsa clase media, fueron publicadas por la editorial Destino y supusieron un paso adelante en su producción y en su difusión en el mercado: *Animales domésticos*, del 2003, y *Susana y los viejos*, del 2006, que fue finalista del Premio Nadal.

¹ Disponible en línea: http://www.elcultural.com/secciones/Ni_hablar/10/161/1

² Disponible en línea: <http://latormentaenunvaso.blogspot.com.es/>

Su siguiente novela, *La lección de anatomía*, fue publicada en el 2008 por RBA, pero en 2014 fue reeditada en una nueva versión, ampliada y con un prólogo de Rafael Chirbes, por la que es su casa editorial desde el 2010, Anagrama.

En Anagrama ha venido publicando sus últimas novelas, ganadoras algunas de ellas de diversos premios que han ido aumentando su prestigio como escritora hasta la actualidad: *Black, black, black* (2010) y *Un buen detective no se casa jamás* (2012), que suponen una deconstrucción de la novela negra y detectivesca; *Daniela Astor y la caja negra* (2013), ganadora del Premio Tigre Juan (*ex aequo* con *La hora violeta*, de Sergio del Molino), una relectura femenina y feminista de la Transición española y de los iconos del destape en forma de falso documental; *Farándula* (2015), ganadora del Premio Herralde de Novela del mismo año y que ha supuesto la consagración de la escritora en el panorama literario actual; *Clavícula*, subtitulada *Mi clavícula y otros inmensos desajustes*, con varias ediciones y un recibimiento muy positivo por parte de la crítica; y *Amor fou*, publicada en un principio en la editorial independiente de Miami La Pereza Ediciones en 2013 y reeditada, en una nueva versión y con un prólogo del también escritor Isaac Rosa, en marzo del 2018.

Como ya se ha apuntado arriba, Marta Sanz compagina sus novelas con ensayos y poesía. Ha publicado tres poemarios en la editorial madrileña Bartleby: *Perra mentirosa / Hardcore* (2010); *Vintage* (2013), que fue ganador del Premio de la Crítica de Madrid; y *Cíngulo y estrella* (2015). En cuanto a su labor ensayística, que supone, en ocasiones, un trampolín para desarrollar la base ideológica de muchas de sus novelas, ha publicado *No tan incendiario*, sobre la relación entre literatura y política, en la Editorial Periférica, en 2014, y *Éramos mujeres jóvenes. Una educación sentimental de la Transición española*, que propone “una aproximación subjetiva a los prejuicios y los tabúes que rodean los usos amorosos del postfranquismo y la democracia” (Sanz, 2016: 9), en la editorial Fundación José Manuel Lara, en el 2016. Resultará fundamental hacer referencia a esta faceta de la obra de Sanz, ya que sus ensayos pueden suponer una argumentación personal a su modo de concebir la novela.

Tampoco debemos olvidar la labor como antóloga, fruto de su tesis sobre la poesía española durante la Transición, en *Metalingüísticos y sentimentales. Antología de la poesía española (1966-2000). 50 poetas hacia el nuevo siglo*, editada por Biblioteca

Nueva en el 2007, que supone una revisión y sistematización de la poesía española en la segunda mitad del siglo XX con un fin didáctico, que busca “trazar un panorama por muchos ya conocido, para presentárselo a un lector que quizá se siente confuso entre el marasmo de una producción ingente” (Sanz, 2007a: 12), es decir, “familiarizar al lector con la poesía canónica desde 1966” (Sanz, 2007a: 13).

3. Marta Sanz: una literatura de compromiso

Escribe Rafael Chirbes³ sobre la escritura de Marta Sanz en el prólogo a *La lección de anatomía* que:

Trabaja en una literatura de intervención que obliga al lector a ponerse en el sitio en el que no quiere estar, porque desde allí acaba viendo lo que nunca debería ver, eso que, una vez descubierto, te parece tan evidente que ya no puedes quitártelo de encima. (Sanz, 2014a: 11-12).

Se podría, según esta afirmación, hablar de la escritura de Marta Sanz como escritura “incómoda”, en el sentido de que no cae en lo políticamente correcto ni en el mero hecho de relatar por relatar. En boca de uno de sus personajes, escritora al igual que la propia Sanz, “me gustaría meterle el dedo en el ojo al lector. Romperle los cristales del monóculo.” (Sanz, 2010: 59). Ella misma, en un artículo para el periódico *Público*, plantea una literatura de “ver, oír y no callar” (Sanz, 2007b), en una clara parodia del célebre axioma oriental “ver, oír y callar”. Son numerosas sus declaraciones que parecen apoyar esta visión de la literatura, más que como obra puramente estética, como artefacto capaz de poner de relieve lo incómodo del mundo contemporáneo, de mostrar al lector lo que no parece oculto. En sus propias palabras:

Busco un estilo que perturbe (...). Valoro mucho la literatura que de algún modo me golpea en el buen o mal sentido de la palabra y lo que hace es ampliar mi visión del mundo, mi manera de ver las cosas. Por eso busco un lenguaje dentro de mis novelas que sea perturbador y que pueda sacar a los lectores del espacio de confort. (Bonet y Fernández Recuerdo, 2016).

El afán por “disgustar”, por “no estar de acuerdo”, tiene una base ideológica más profunda: para Marta Sanz, la literatura aún tiene el poder de crear pensamiento, de intervenir en la realidad para intentar concienciar sobre las injusticias y las trampas en las que las sociedades contemporáneas, postindustriales y capitalistas, viven inmersas. En

³ No parece casual que fuera Rafael Chirbes (1949-2015), escritor de diez novelas, ganador del Premio Nacional de la Crítica en dos ocasiones y del Premio Nacional de Narrativa, quien escribiera el prólogo a *La lección de anatomía*. Con sus novelas, especialmente con *La caída de Madrid* (2000), *Crematorio* (2007) y *En la orilla* (2013), se ha consolidado como uno de los escritores fundamentales de la llamada “literatura de la crisis”, una literatura de fuerte crítica social, que busca revisar el pasado reciente de la historia española para hallar, señalar y poner de relieve aquellos elementos capaces de crear una conciencia social en el lector. En palabras de la propia Marta Sanz, que publicó un artículo sobre Chirbes titulado “Rafael Chirbes: el novelista que lo hizo todo al revés” con motivo de su fallecimiento, “el impulso de su literatura no es solo ético, sino también estético. No es solo ético, sino también político.” (*El País*, 2015).

ese sentido afirma que “todos mis textos son una manera de contradecir tópicos, frases hechas de nuestra civilización” (Bonet y Fernández Recuerdo, 2016). Esa búsqueda de lo “irreverente” como herramienta de una literatura más política cristaliza en el lenguaje, un lenguaje violento y descarnado, desconfiado de sí mismo, “diseccionado”, que sirva, en palabras de Chirbes, “para descubrir el asqueroso gusano que lleva dentro” (en Sanz, 2014a: 12). Atacar al lenguaje desde el propio lenguaje porque es el contenedor de todo lo que nos rodea, de lo real y de la mentira, de la trampa y de su solución. En otras palabras, del mismo Chirbes, “rasgar con el escalpelo la piel de las palabras, porque ahí dentro está todo” (en Sanz, 2014a: 13). Marta Sanz lo explica así:

Del mismo modo que creo que ni siquiera los productos de la cultura insignificante son intrascendentes y tengo la convicción de que hay muchas obras que solo sirven para subrayar el discurso dominante cantando el pío, pío que yo no he sido; de la misma manera, pienso que hay otros textos que modifican la visión del mundo sacando a la luz los elementos de esa ideología invisible que siempre se identifica con el poder que ya no percibimos como tal ideología. Esos son los textos que a mí me interesan: los que operan como lupa sobre la realidad (...). Lo que me parece fundamental (...) es que recuperamos la idea de que existe un más allá del lenguaje, que no todo es lenguaje y que, precisamente como escritores, no podemos esgrimir el lenguaje como coartada para no hablar de nada más (Eusebio, 2014: 121).

Más adelante incidirá de nuevo en la misma idea:

Los libros que me interesa escribir son los que hacen visible la ideología invisible, esa que tenemos naturalizada, las creencias, los valores que ya no nos cuestionamos. (Rodríguez Marcos, 2015).

Esta idea nos sitúa ante el posicionamiento ideológico del autor, en su posición política y ética en la sociedad, y en el uso de la novela, con todos sus mecanismos narrativos, como un medio de expresión de sus inquietudes frente al mundo que nos rodea:

Creo que ningún texto literario, ningún texto que salga a la plaza pública, ni literario, ni publicitario, ni económico, ni del tipo que sea, se puede separar nunca de lo ideológico. Tú generas un texto en un contexto y eso implica un posicionamiento del texto en el ámbito de los discursos posibles que se producen en una sociedad. (Bonet y Fernández Redondo, 2016).

Estas declaraciones permiten abrir la puerta a una posible lectura de sus novelas que rebasa lo puramente narrativo, lo estrictamente literario, para centrarse en la clave política, en el mensaje que a veces queda implícito, disimulado debajo de la trama y de la acción de la novela, y que a veces aparece tan explícita como en el siguiente fragmento de una de sus últimas novelas, *Clavícula*:

Nos hemos hecho viejos antes de tiempo por culpa de la reforma laboral. Los ajustes, la crisis, los recortes, los eufemismos y las malas palabras, el taco y los exabruptos, las retenciones del impuesto sobre la renta de las personas físicas y el 21% de IVA se nos han metido en el cuerpo, como una bacteria, y ahora forman parte de nuestro recuento plaquetario y de la enfermedad de la que, palabrita del Niño Jesús, nos vamos a morir. (Sanz, 2017: 197).

Cada novela se comportaría entonces como la defensa de una o varias ideas protagonizadas por personajes de ficción, encauzada en forma de novela realista a la manera de las “novelas de tesis” clásicas, cuyo precedente encontramos en autores como Emilia Pardo Bazán, Benito Pérez Galdós, Miguel de Unamuno, Pío Baroja o Ramón Pérez de Ayala, por lo que esta concepción entronca y se familiariza una larga tradición en la literatura española. Especialmente claro es el magisterio de Galdós, cuya influencia traspasa los límites ideológicos y se muestra de manera presente en las novelas de Sanz: *Animales domésticos* se abre con una cita de la novela galdosiana *Miau*, y en *Susana y los viejos* se repiten las referencias a los personajes de otra obra del narrador canario, *Fortunata y Jacinta*. Estas “tesis noveladas”, en Marta Sanz, son fundamentalmente el feminismo y la defensa de posiciones ideológicas críticas relacionadas con la militancia en la izquierda.

Como ya he afirmado, muchos de sus “campos de batalla” apuntan directamente hacia el feminismo, hacia un feminismo consciente de la situación de la mujer, todavía desplazada en numerosas situaciones actuales frente al hombre. Para Marta Sanz, la mujer debe “dejar de ser musa” para ponerse “a pintar con un lenguaje que nos es a la vez propio y ajeno” (Bonet y Fernández Recuerdo, 2016). Por lo tanto, el hecho de ser mujer y tener sus circunstancias personales no solo condicionan su vida, sino también su manera de escribir, su lenguaje propio:

Yo personalmente escribo desde la conciencia de lo que soy: soy mujer, soy española, pertenezco a una clase media cada vez más empobrecida, no vivo de las rentas ni tengo dinero de familia, no soy aventurera ni políglota, tengo estudios superiores, tengo pareja desde hace treinta años... (Eusebio, 2014: 120).

En otras declaraciones, más explícitas sobre sus convicciones feministas, nos explica desde qué lugar escribe, desde dónde se posiciona para transmitir con su propio lenguaje, para conquistar el territorio que, según ella, las mujeres aún no tienen:

Escribo (...) desde mi nacionalidad, mis lecturas, mi ideología política, mis supersticiones y mi ateísmo y, por supuesto, escribo desde mi conciencia de género. Lo subrayo: escribo desde mi conciencia de género. Soy una mujer entre las mujeres. El porqué de esta insistencia se basa en una sensación compartida por algunas escritoras de mi edad que, durante una década extraña vivimos la fantasía de que éramos libres e iguales a los hombres. Fue un espejismo. Un fruto de la vanidad. Del deseo de ser felices a toda costa. (Sanz, 2014c: 60)

Esta concepción de “literatura comprometida” parece situarla en un lugar opuesto al que ocuparían algunos destacados escritores de la primera década del siglo XXI, aquellos conocidos como “generación Nocilla” -en referencia a la obra *Nocilla dream* del escritor Agustín Fernández Mallo-, alejados del compromiso político y la crítica social, más cercanos a los juegos compositivos, a los referentes lejanos a la realidad peninsular...

Durante muchos años lo que hemos hecho es pensar que habíamos llegado al mejor de los mundos posibles y la literatura ya no tenía un valor de diagnóstico de la realidad, de posible intervención o transformación de la realidad, y entonces para lo único que servía la literatura era para complacer al lector-cliente, divertirnos y entretenernos un rato. (...) la literatura entretiene, pero también creo en la literatura o los discursos artísticos intrépidos que intentan asumir el riesgo de compartir con la comunidad algo distinto y ampliar el campo de visión. (Bonet y Fernández Redondo, 2016)

La referencia sobre la llegada al “mejor de los mundos posibles” supone una respuesta implícita y negadora a la obra de Fukuyama y a sus teorías sobre el “fin de la Historia”, sobre la consolidación de un sistema utópico -que sería el actual, o hacia el cual se encaminaría el actual-, alejado de las luchas ideológicas, ausente de guerras y enfrentamientos y, por eso, sin “Historia”, tras la victoria del capitalismo en todo el mundo. Esta teoría, en la actualidad, aparece, sin embargo, rechazada por un amplio

sector de la izquierda. Además, en la cita anterior se efectúa también una crítica contra la concepción de la literatura como bien de consumo puramente hedonista que solo busca el entretenimiento y que, en un mundo como el de Fukuyama, está vacía de ideología.

Por otra parte, con sus obras ambientadas en la Transición, la escritura de Marta Sanz parece alejarse de la corriente de escritura que duda de la propia narración como medio para poder aproximarse al pasado de un modo fiable -y que tiene a Javier Cercas como uno de sus principales representantes-. Para Sanz, en consonancia con sus ideas “comprometidas” de la literatura, esta es un buen cauce para poder dotar a la historia de una forma que ayude a complementar, a iluminar los puntos oscuros que la “historia oficial” nos ha transmitido. El comienzo del falso documental que llena las páginas de *Daniela Astor y la caja negra* resulta en ese sentido esclarecedor: tras una imagen en la que aparecen todas las búsquedas que nos encontramos si escribimos “Transición” en Google, aparece el mensaje “esto es lo que quedará de la HISTORIA” (Sanz, 2013: 17). Ella no duda en intentar esta empresa con el periodo que está íntimamente ligado a su vida: la Transición española.

Creo que el gran metarrelato histórico y periodístico de la transición española, la apología y el martirologio, el sacrificio y la inteligencia de personajes mediáticos, que hicieron posible con su esfuerzo singular el advenimiento de la democracia a nuestro país tendría que ser corregido y matizado por un montón de novelas que rebajasen el carácter espectacular de ese momento histórico. (Eusebio, 2014: 119)

Precisamente, este periodo de la historia reciente de España lleva varios años siendo sometido a debate desde una perspectiva profundamente crítica, especialmente a partir del cumplimiento de los 40 años de la muerte de Franco en 2015 y el 35 aniversario de la aprobación de la Constitución en 2013, del debate político -especialmente por parte del independentismo catalán- en torno a su reforma, de la muerte de Adolfo Suárez, la abdicación de Juan Carlos I y, a raíz del movimiento 15M, el éxito mediático de Podemos, como partido político activamente defensor de esta revisión del relato oficial.⁴

Sin embargo, resulta cuando menos curioso observar cómo Marta Sanz busca aportar su visión sobre un momento histórico, “metarrelato histórico y periodístico”, a través de

⁴ El abundante la bibliografía con respecto a este tema en el momento actual. Baste revisar un par de artículos sobre el tema como son Constela, 2014, y Moreno Luzón, 2015.

dos maneras, en un principio opuestas, como son las propuestas de *Daniela Astor y la caja negra*, obra de la más estricta ficción, al menos en la parte de la infancia de Catalina; y *La lección de anatomía*, donde la “realidad”, el relato autobiográfico parece cobrar protagonismo frente a lo ficticio de la historia inventada. Esto nos hace preguntarnos, aunque el debate se encuentre fuera de los límites de este trabajo, ¿son ambas obras tan diferentes entre sí? ¿es más real la historia de Catalina o la de la joven Marta, ficcionalizada en su propia biografía? Y esto nos lleva irremediablemente a otra pregunta más general: si “lo que nos llega al mundo no es otra cosa que un relato del mundo” (Gómez Trueba y Morán Rodríguez, 2017: 112) ¿es más verídica la historia oficial que se nos ha transmitido o la historia que nos transmite la autora?, ¿sirve, por lo tanto, la revisitación del pasado?

La problemática aumenta si nos centramos en *La lección de anatomía*: ¿se trata de una autobiografía real o de una autoficción⁵? En *Clavícula*, Sanz parece decantarse por la idea de que los relatos autobiográficos son fragmentos de la realidad plasmados en un libro, no una especie de ficcionalización de una vida: “La autobiografía es la consagración de la realidad y de la primavera, y no las costuras para convertirla en un relato. El estilo es hablar de la tripa que se me ha roto.” (Sanz, 2017: 50) Sin embargo, el hecho de que el relato sea veraz y, en ocasiones, parece que extremadamente sincero, lo que encaja con “el prestigio inusitado de la veracidad” (Gómez Trueba y Morán Rodríguez, 2017: 111) de hoy en día, no evita que el texto caiga dentro de lo novelado, de lo ficticio, en cuanto a que es una reconstrucción del pasado en forma de relato y, por tanto, aunque no dudemos de la veracidad de lo narrado, sí podemos dudar de su identidad y homogeneidad respecto de lo sucedido.

Cabe recalcar las posibles relaciones, tanto afines como de rechazo, con algunos de los novelistas mejor posicionados de la panorámica narrativa actual en español sobre elementos como la Historia en general y la Guerra Civil española y la Transición como relato transmitido, en particular; sobre todo a partir de hitos, ya comentados antes, como la Ley de la Memoria Histórica, la muerte de Suárez, el debate sobre la reforma de la Constitución y sobre la legitimidad de la Transición. Parece indudable su relación con

⁵ Para un acercamiento teórico a la autoficción como género narrativo, véase Alberca, 2007.

escritores caracterizados por un compromiso ideológico de izquierdas⁶, como Isaac Rosa -no en vano firma el prólogo a su última novela-, Belén Gopegui -que, ya en el 2004, afirmaba que “todas las novelas manifiestan, o son, una preocupación ideológica explícita” (Rodríguez Marcos, 2004)-, Rafael Reig o Rafael Chirbes -ya se ha hablado de su relación-. Por otra parte, se encuentra frente a otras posiciones menos polémicas, como las del escritor y columnista Javier Cercas -cuyo discurso, como afirma Miguel Espigado en su blog⁷, se sitúa en consonancia con las posiciones más conciliadoras del PSOE- o las del también escritor Agustín Fernández Mallo, que ha manifestado su indiferencia absoluta respecto de la política, al menos dentro de su obra.

A modo de resumen, podemos afirmar que, en todos sus títulos, así como en su labor ensayística e incluso como investigadora, Sanz manifiesta su interés por el presente y el pasado inmediato de España -la Transición, tan debatido en los últimos tiempos-. Este periodo coincide con su infancia, y a él acude en busca de las raíces que expliquen el presente, tanto colectivo, histórico, como individual e íntimo.

⁶ La mayoría de estos autores aparecen en el artículo “¿Libros para cambiar el mundo?”, firmado por Javier Rodríguez Marcos, en *El País* en 2014, recopilación de autores, también del mundo hispanoamericano, “comprometidos”.

⁷ Disponible en línea: <https://elespigado.com/2014/06/04/dos-escritores-frente-al-rey-javier-cercas-y-manuel-vilas/>

4. Una aproximación a sus novelas a través de sus temas.

Tras esta breve aproximación a la manera en la que Marta Sanz concibe la literatura, resulta imprescindible acercarnos a sus novelas para comprobar si tal visión ética, estética y política tiene su correspondiente “puesta en escena” en ellas. Debido a la amplia nómina de obras publicadas hasta la fecha y a la imposibilidad de poder realizar un análisis detenido de cada una, he optado por tratar cómo aparecen algunos temas clave en las diferentes novelas. La elección está basada, en parte, en la temática antes comentada por Isaac Rosa. Los temas escogidos son:

- El amor como violencia y resentimiento.
- El cuerpo y la maternidad como campo de batalla.
- La infancia como época aterradora y como fundamento de la educación sentimental en la Transición.

Se debe, además, señalar, aunque parezca obvio, que los temas no aparecen en sus novelas de manera aislada, sino de un modo híbrido (el amor violento también está en el germen de los conflictos familiares y la infancia aterradora está estrechamente unida a la educación sentimental), fusionadas, de manera que resulta imposible, por ejemplo, hablar únicamente del declive del cuerpo como tema central de *Susana y los viejos* obviando las tortuosas relaciones familiares o la extraña masculinidad de Max, uno de los protagonistas.

También hay que recordar muchos otros temas que por motivos de espacio he debido dejar fuera de este estudio, pero que sin duda serían muy interesantes para futuros trabajos: la vejez y el declive del cuerpo, la masculinidad, la clase media en la España contemporánea, etc.

4.1. El amor como violencia y resentimiento.

El amor ha sido uno de los grandes temas literarios por excelencia desde la literatura clásica -con gran recorrido en la tradición desde la *militia amoris* elegíaca, la lírica provenzal del *dolce stil nuovo*, el amor petrarquista...- que ha fijado siempre a la mujer como objeto de la adoración. Desde una perspectiva cercana a los preceptos del socialismo utópico, el amor se ha conformado como una construcción cultural

encaminado al control de la mujer y de su cuerpo con el fin de garantizar la descendencia paterna. Marta Sanz parece tener también una posición crítica al amor clásico, en buena parte machista, presentado como un producto consumible por las sociedades actuales.

Resulta fundamental remitir a su opinión personal sobre el amor, a fin de guiarnos en el recorrido de este tema a lo largo de sus obras:

Para mí, el amor siempre fue el centro de mi vida. Amor de hija, de amante, de compañera, de esposa. Nunca me pude desprender de esa carga. Ni quise. Tal vez el amor solo constituye un peso cuando emborriona todo lo demás y te ata a la pata de la cama. Cuando el amor no te deja escribir libros, manifestarte, salir de viaje, comer bollos, componer una sinfonía, cabrearte y mandarlo todo a la mierda, salir de noche, beber un vaso más de ron. El amor pesa cuando te parte la boca, cuando no te dejan querer como tú quieres. (Sanz, 2016: 113).

Es interesante la descripción de amor que hace, mezclando la violencia física con otras violencias más sutiles, haciendo de este un sentimiento opresor, una “carga”, un peso que “te ata a la pata de la cama”.

Junto a lo que nos confiesa Marta Sanz sobre este sentimiento, si por algo están caracterizados sus personajes es por su desconfianza al amor, por la asepsia sentimental, por lo tóxico y destructivo que puede llegar a ser, alimentado de rencores y pequeñas humillaciones y, aun así, necesario en todos nosotros. Los personajes de Marta Sanz no aman, o han amado, o aman porque sí, por comodidad, como una forma sutil de egoísmo.

Y el amor, que tanta felicidad y tantos orgasmos nos proporciona, es también el sentimiento que más nos hiere, que más puede llegar a minimizarnos hasta reducirnos a una Pulgarcita monocelular o de un hombre invisible, al que le han robado la gabardina y las gafas, incluso el sombrero, y se pone de puntillas para que alguien lo vea. (Sanz, 2016: 10).

Es, quizá, el tema más recurrente en todas las novelas de Sanz, el tema que traspasa toda su producción. Muchos de los personajes viven una relación que no desean, o han caído en el desengaño amoroso y en la humillación de sentirse traicionado. Este es el tema principal de su primera novela, *El frío*, que cuenta una historia de desamor: Blanca es una mujer que viaja en autobús para encontrarse con su exnovio, Miguel, ahora interno en un

hospital mental, que termina no presentándose a la cita. Todo el viaje supone una revisión amarga de la relación, llena de ataques e infidelidades:

Entre el ruido, voy dándole forma anticipada a nuestro encuentro. Me avergüenza, intuyo un aura de melodrama. Acaso sea ésa, la manera de vivir tan pueril, como en una película, el mundo no es así, que me recriminas; recriminación, una de las contadas ocasiones en las que has abierto la boca para hablar de algo que no fuesen tus dibujos de mierda. (Sanz, 1995: 8)

Para la protagonista de *El frío*, el amor por Miguel fue tan intenso que había supuesto su dedicación absoluta, su total sometimiento a él, y que supone la fuente de la que surgen todos los rencores y reproches, el frío que da título a la novela. Ella se ve a sí misma como la presa que se deja atrapar, como la víctima que se deja desangrar:

Ignoraban que yo había puesto el cuello debajo de tus dientes, había llenado de dientes tu boca, había hecho penetrar tus colmillos en mi vena. Necesitaba con urgencia una succión como la tuya; ellos hubieran debido preguntarse por qué. (Sanz, 1995: 24)

Y a su vez, buscaba crear en él la misma reacción, el mismo sentimiento de dependencia, como una forma de encerrarse el uno en el otro hasta llegar al dolor:

Lo importante, que tú te encontraras a gusto, que yo me hiciera imprescindible, que estuviese dentro de tus deseos y poderlos preparar de antemano. Yo no tenía otra cosa que hacer. Solo ser mejor que tu madre, mejor que tu hermana, mejor que la mejor de tus amigas, la amante más solícita y dispuesta. Con la simple certeza de que te acurrucarías en mí, confiado, para dormir hasta que mis muslos fueran dos piezas de escarcha. (Sanz, 1995: 70-71)

Sanz declara cómo la escritura de esta obra primeriza supuso para ella un proceso de aprendizaje, de aprendizaje de escritura pero también sentimental, y corrobora esta visión desencantada del amor:

Escribiendo *El frío* comprendo que el amor, más allá de la química y la perpetuación antropológica de la especie (...) es una construcción cultural, un ejercicio de obcecación, y que tal vez deberíamos corregir el tópico de que aprendemos del sufrimiento. El sufrimiento nos coloca sobre la columna vertebral una carga que nos encorva, nos acompleja y a veces no nos permite alzar la vista más allá de la punta de nuestras botas. (Sanz, 2014c: 63)

En estas declaraciones se vuelve a hacer referencia al concepto de amor como constructo cultural más allá de la mera búsqueda de la descendencia para perpetuar la especie que, además, puede resultar más dañino que beneficioso, al aportarnos un peso que nos “encorva”.

En su segundo libro, *Lenguas muertas*, se cuenta la historia de una relación de amistad entre dos amigas, Eva y Teresa, llena de hipocresía, maldad, humillación y rencor⁸. La amistad es otro campo de batalla donde el amor se muestra de manera tiránica y demoledora, donde se enfrenta el ego propio con la incondicionalidad de buscar el bien para la otra persona. Teresa, viuda de un hombre dictatorial, se aferra a su amiga Eva para salir de la depresión en que se halla sometida. Sin embargo, la personalidad aún más dictatorial de Eva, más cruelmente maternal, más controladora, deriva en una falsa amistad llena de revanchas y encononazos.

Teresa sólo me veía cuando me temía, cuando sentía que yo podía tener la clave de sus alucinaciones y no se atrevía a preguntarme y me necesitaba y aquella situación no estaba siendo justa para mí, porque ella era la única persona, más allá de mí misma, a la que, en aquella época, yo le daba importancia. (Sanz, 1997: 33)

Este rencor, este amor mal entendido, a veces se muestra de manera brutal, lleno de insultos y odio.

Qué ganas hubiera tenido de gritarle a Teresa, estúpida, idiota, imbécil, ameba sin retinas, me estás formando una úlcera en el estómago que debe ser un tumor en tu cerebro y me tengo que marchar y quedarme pegada a un lugar tranquilo que me baje la tensión y me haga babear sobre embozos en largas siestas que provocan que todo el día sea por la tarde. Teresa humilde, Teresa modesta, Teresa imposiblemente inocente. (Sanz, 1997: 49).

La relación, en la que se inmiscuyen otros personajes y otras relaciones, termina con un intento de suicidio frustrado por parte de la viuda y la definitiva ruptura de la amistad,

⁸ La relación de amistad entre mujeres ha sido escasamente tratada en la literatura española reciente. Un ejemplo que aborda esta temática sería *Nada*, de Carmen Laforet. Autoras como Carmen Martín Gaité o Marina Mayoral también han abordado la relación de amistad femenina como refugio frente a la hostilidad en novelas como *Nubosidad variable* o *Recóndita armonía*, exaltándola a través de un código privado compartido y de ingredientes eróticos. Para más información, véase Carmen Servén, 1998. La relación entre las protagonistas de *Lenguas muertas*, lejos de presentarse como un refugio frente a la hostilidad, suponen la hostilidad misma.

que con el tiempo se había hecho completamente insostenible. El amor, como una manera de llamar al sometimiento y a las mentiras y los rencores velados -las “lenguas muertas”- resulta, al final, completamente autodestructivo.

Entonces es cuando, a ras de suelo, como una lombriz sorpresiva y repugnante entre el barro del jardín, la clemencia se va por el desagüe más próximo y se dice qué coño hago yo aquí con este bicho resentido y maligno, porque quiero a este ser egoísta y sin escrúpulos que arrastra por el lodo todo lo mío de lo que ella carece, voy a sacar de dentro la basura acumulada y a presentársela sin papel de seda rosa. (Sanz, 1997: 193)

Este tipo de amor que se basa en la dependencia y en la obsesión por el control también se muestran en un personaje de la tercera novela de Marta Sanz, *Los mejores tiempos*: Álvaro, el amigo homosexual de los padres del protagonista y narrador de la historia que es su infancia, busca su amistad y la necesita como una manera de seguir siendo un niño pequeño -de ahí la importancia que tiene su relación con el niño-protagonista durante toda la novela, hasta llegar al punto de convertirse en su archienemigo-. En una escena, el narrador se sorprende al observar cómo su madre depila a Álvaro y cómo su cuerpo, por debajo del vello, está lleno de pequeños puntos rojizos. Una vez más, el amor lleva a un exceso de confianza que roza la humillación.

En *Animales domésticos*, su novela más política y en la que busca hacer un retrato de la clase media española, la madre de la familia, Lucrecia, con una personalidad que no parece encajar dentro del molde de “clase media” pero que ha doblegado, silenciado, para encajar en el puesto que la sociedad le había encargado, está casada con un hombre mayor que ella, tradicional y mediocre. Llevan casados muchos años, y ha sido el desprecio y la aceptación, el orgullo y la ferocidad, más que el amor y la comprensión, lo que parece que ha mantenido el matrimonio:

Apareció Lucrecia, y se casaron y, desde entonces, Lucrecia supo que Julio era el enemigo, mientras él se fue acostumbrando a la idea de que todo lo que le inducía a quererla eran, a la vez, buenas razones para sentirse indigno y odiarla. Tal vez, por eso, han pasado juntos tantos años, porque Julio es competitivo y fuerte y, cada vez que se acostaba con Lucrecia, experimentaba la superioridad, el rencor y, a la vez, la admiración. (Sanz, 2003: 66)

El amor, como ya afirmaba antes, “ata a la pata de la cama”, se convierte en una opresión, en un peso, en una carga de la que es difícil desprenderse, en un campo de batalla en la que la superioridad y el rencor tienen tanta fuerza como las buenas acciones. Lucrecia y Julio se ven y se miden a sí mismos como enemigos, y eso forma parte de su “relación amorosa”, diferente, alejada de lo convencional, pero perfectamente posible.

En *Susana y los viejos* el amor, escondido tras historias familiares e infidelidades, vuelve a situarse como un tema fundamental. Son varias las relaciones amorosas que se presentan en el entramado familiar de la novela, pero son dos las historias más interesantes, pues muestran, una vez más, la concepción de Sanz del amor como autodestrucción y como desengaño, ambas concepciones cimentadas en la mentira y de los secretos no revelados.

Por una parte, nos encontramos ante la historia entre Max, el hijo anñado, mimado, falsamente bohemio de la familia, que está casado con Sara, apodada “Pola Negri”⁹, también anñada y falsamente bohemia. Mientras ella ha estado toda su vida enamorada de Max y le ha soportado su afán de protagonismo, él nunca ha terminado de quererla y ha puesto por encima de su relación su egoísmo y su frivolidad, que lo ha llevado a acostarse con Clara, la mujer encargada de cuidar a su abuelo anciano. La situación se invierte con el descubrimiento de una enfermedad terminal que padece Sara: al saber que no va a sobrevivir, los rencores, guardados durante tantos años, afloran y se muestran en forma de un desprecio que golpea al orgullo de Max. Ante esta situación desesperada, Sara quiere marcharse, ingresar en una clínica, morir lejos de esta relación; Max, sin embargo, responde con el control, con el celo extremo, encerrándola, negándole la posibilidad de escapar.

La segunda historia es la del padre de Max, Felipe, un hombre de negocios, divorciado y desengañado, que encuentra en Susana Renán, médico especialista en

⁹ En esta novela la equiparación entre las mujeres y personajes y actrices del mundo del cine -Pola Negri, Mrs. Robinson-, conducen a una visión filtrada de las mismas, que, antes de ser ellas mismas, vienen dadas por los clichés culturales del cine y de los espectáculos, que ofrecen una visión tradicional sobre el amor y los modelos del hombre y la mujer. Que un hombre de la novela bautice a las mujeres con iconos del cine hollywoodiense no es solo una actitud *snoob*, sino una manera de imponerles una identidad, convertirlas en una idea, pues, como afirma Castellet -desde un punto de vista no del género, sino social, pero que sirve para ilustrar lo anteriormente dicho-, “Yvonne de Carlo o Marilyn Monroe, por ejemplo, no serán ya solamente sus pasiones adolescentes -eso podría ser Historia-, sino el Erotismo o el Sexo” (Castellet, 2010: 31).

ancianos, la redención de su mediocridad y las malas acciones que ha originado durante toda su vida. Comienzan una relación y se casan, pero un misterio terrible terminará rompiendo la amistad: Susana es una gerontófila que se acuesta con sus pacientes -entre ellos, el propio padre de Felipe-.

En esta novela la única visión optimista, reconciliadora en medio de tanto egoísmo, la aporta, irónicamente, quien no puede hablar: Felipe padre, el anciano postrado que pasa por la novela sin poder expresar sus sentimientos, que aparece ante los recuerdos de los demás como un hombre violento y mediocre, y que en realidad parece estar lleno de amor y perdón para su mujer, con la que compartió tantos años de matrimonio, para su hijo, que no va a visitarle, para su nieto, que nunca se acordó de él, para Susana, que le llena de caricias sin él quererlo. Esta visión da un “final feliz”, o parcialmente feliz, a la novela, algo insólito dentro de la producción de Sanz.

Susana me entrega otro amor. Susana, enamorada de mí, siente celos de Clara, pero sobre todo, de Micaela, porque un día en el que yo estaba perfectamente lúcido y ella me tocaba, yo me retiré explicándole que la belleza era un proceso, y no la perfección sorprendente de ese minuto en el que me deslizaba la mano por la piel lampiña y me besaba los tobillos y, entre cada beso, me rozaba con la punta de la lengua. La belleza, le expliqué a Susana, era el recuerdo de los años que viví con Micaela y allí era donde yo me quería quedar. Susana me replicó, sí, la belleza es un proceso, y por eso me gustan los hombres que lo reflejan en su piel y en el chorro de sus ojos no del todo apagados, como dos gotitas de agua. Y yo le dije, no, Susana, mis bellezas fueron otras y me muero feliz, sin que una mujer joven se desnude delante de mis ojos y me diga que soy claro y bienoliente, como un narciso cultivado. (Sanz, 2006: 298-299)

En *Susana y los viejos* se presenta la posibilidad de una forma de deseo o de amor que queda fuera de lo que la “normalidad” puede siquiera admitir, excluida de los discursos culturales. Así, mientras la relación de amor o sexual entre una adolescente e incluso una niña con un adulto no solo no se acepta sino que ha sido muy tratado en la literatura y el cine y que se encuentra en obras tan dispares como *El sí de las niñas* o *Lolita*, el de una mujer mayor por un joven es más raro -aunque hay ejemplos, como las películas *El graduado* (1967), Mike Nichols -recordemos que Mrs. Robinson es el nombre que se le pone a uno de los personajes- o *El lector* (2008), Stephen Daldry. Sin embargo, la relación entre una mujer adulta y un anciano queda completamente tabuizada,

fuera de las posibilidades del amor. Y resulta especialmente llamativo cuando, de manera natural, sería el tipo de relación que se derivaría de esas relaciones de adolescente y adulto, según el modelo *Lolita*.

En sus dos siguientes novelas, Marta Sanz recurre a la novela negra¹⁰ para construir dos historias “detectivescas” nada típicas y en la que el amor, siempre de un modo subversivo e invertido con respecto a los términos en los que había sido tratado en la novela negra clásica¹¹, desencadena la trama. En la primera, *Black, black, black*, destaca, sobre todo, la atípica relación que tienen los dos protagonistas-narradores de la novela: Arturo Zarco, el detective privado, cínico y homosexual¹², y su exmujer, Paula, inspectora de Hacienda y coja de un pie, que además es confidente de las experiencias amorosas y sexuales de su exmarido. La pareja, que no deja de recriminarse y de insultarse, con cariño pero también con malicia, se complementa hasta tal punto que solo a través del apoyo de ambos consigue resolverse el misterio del asesinato de Cristina. El propio Arturo afirma: “No podemos vivir el uno sin el otro. A veces Paula me ayuda a ver la luz” (Sanz, 2010: 21). Esta relación el amor se aleja de lo pasional y lo erótico, imposible, para convertirse en una amistad cimentada en un pequeño odio y una sensación de necesidad por ambas partes. La verdadera historia de amor se narra entre Arturo y un joven, Olmo, vecino de la mujer asesinada, aficionado a coleccionar mariposas. Arturo, que se lo encuentra en el curso de sus investigaciones, se enamora profundamente de él -la primera parte de la novela se titula “Un detective enamorado”- y va cayendo en una red que parece haber tejido el joven. En una escena, Olmo le enseña a Arturo su colección de mariposas, y este se siente irremediamente atraído por el joven, piensa que le gustaría ser una mariposa -en una escena entre romántica y cómica, como muchas de este libro-:

¹⁰ Existe ya una sólida tradición de novela negra escrita por mujeres. A nivel internacional destaca Patricia Hisghmith con su serie sobre Ripley, mientras en nuestra lengua podemos encontrar *Picadura mortal*, de Lourdes Ortiz, publicada en 1979, o la exitosa serie sobre la detective Petra Delicado, de la escritora Alicia Giménez Bartlett.

¹¹ Para un acercamiento a la novela negra en español, véase Colmeiro, 1994.

¹² Uno de los elementos de inversión del patrón clásico de la novela detectivesca, donde el detective protagonista siempre se había caracterizado por su masculinidad, y donde los homosexuales se habían visto reclusos al papel de víctimas o verdugos. Para más información sobre la masculinidad en la novela negra véase Golubov (1991-1992) y para más información sobre la masculinidad en *Black, black, black* y *Un buen detective no se casa jamás* y la relación entre el protagonista Arturo Zarco y su pareja Olmo véase Gutiérrez (2015).

Me gustaría pintarme todo el cuerpo con ojos de alas para poder mirarlo por delante y por detrás, por los costados, por la piel del cogote, por los bultos de las rótulas. Pintarme de purpurina el pecho y el pelo que me queda. Me gustaría que me clavase un alfiler en el centro del plexo solar, que me tratase las alas con sus líquidos incoloros y sus secantes y sus celofanes. Que no abriera nunca la persiana. Que nadie nos viera desde la calle. (...) Que Olmo reservara para mí una vitrina enorme... (Sanz, 2010: 77-78)

La escena presenta la subversión de un tema ya tratado por la literatura y el cine, pero siempre con otro planteamiento de género: se trata de la novela *El coleccionista* (1963), de John Fowles, adaptada en 1965 al cine por William Wyler, y que ha inspirado series, canciones y hasta asesinatos en serie -curiosamente, uno de ellos, Robert Berdella, escogía como víctimas a hombres-.

Esta relación, en un principio alejada de decepciones y fracasos, parece encontrarse el contrapunto perfecto al fallido matrimonio con Paula.

En *Un buen detective no se casa jamás* vuelven a aparecer las figuras de Arturo, Olmo -que ahora es un joven infiel- y Paula. En este caso no hay ningún asesinato por resolver, sino que será una estancia de vacaciones que Arturo realiza en compañía de su amiga de la adolescencia Marina en una ciudad del Mediterráneo -posiblemente Benidorm, escenario autobiográfico que aparece en otras novelas-, la que termine desembocando en un entramado de relaciones ocultas, mentiras y falsedades, envidias y malas acciones, odios y muertes, propiciado por ese amor insano que venimos exponiendo, todo ello en un ambiente enrarecido, anormalmente normal, como si todo lo que ocurriera no le pudiera sorprender a nadie. De todas, quizá la historia más interesante es la del amor que siente la amiga de Arturo, Marina, por su padrastro, Marcos Cambra, que saca a la luz su hermana gemela, Ilse -madre de gemelas e hija a su vez de gemelas-. Marina no puede reprimir su atracción por Marcos, pero tampoco puede hacer nada sin enfrentarse a su madre, por lo que la única solución que ve es huir de la casa familiar. En una escena de alto contenido erótico, mientras Marina va en coche con Marcos, fantasea con la idea de rozarle la mano mientras él la sitúa en la palanca de cambios. Sufre y a la vez goza con la cercanía de su padrastro y quiere que la situación se haga más agobiante para verse obligada a tocarle (Sanz, 2012: 157-161).

En *Daniela Astor y la caja negra*, *La lección de anatomía*, *Farándula* y *Clavícula* el amor también juega un papel importante en el desarrollo de las relaciones entre los personajes, pero quizá en menor medida que en las novelas anteriores. En *Daniela Astor y la caja negra*, el matrimonio entre los padres de la protagonista, Catalina Griñán, en un principio idílico, lleno de comprensión y libertad, resulta resquebrajarse cuando la madre decide que no quiere volver a quedarse embarazada y opta por abortar, tema que se verá con más detenimiento en el siguiente punto. Entonces, la inmovilidad y la incompreensión del padre, que termina situándose en una postura bastante machista, fuerza la situación hasta el divorcio. En esta novela las niñas también sienten amor hacia las mujeres del mundo del espectáculo que admiran, amor que las condiciona porque en cierta manera, al querer ser como ellas, las prefabrica y les impone un modelo de género decidido desde una mirada masculina.

En *La lección de anatomía* trata, entre otros muchos temas, el maltrato a la mujer, relacionándolo con un amor ciego que no es capaz de rebelarse contra la brutalidad a la que se ve sometido¹³. La violencia de género ha sido y desgraciadamente sigue siendo un tema de actualidad en la sociedad española, y, aunque ahora exista una política clara contra el maltrato, esto no ha sido siempre así, ya que antes no se consideraba como un mal de la sociedad, sino como un elemento más de la vida cotidiana y doméstica, de ahí que las mujeres maltratadas no tuvieran la oportunidad no ya de ser atendidas, sino de ser escuchadas. Existía una conciencia de normalidad con respecto al tema y se veía como un hecho congénito de la vida matrimonial, amparándola o directamente silenciándola (Sánchez-Alonso, 2016). Marta Sanz lo trata de la siguiente manera, haciendo hincapié en el silencio que rodeaba todo el episodio de violencia:

Nunca tuve pruebas de que a la madre de Paquita le pegase su marido o de que Paquita fuese feliz cuando su hermano la martirizaba; ella le adoraba (...). Quizá mis ficciones partían de la intuición, que no de la vivencia, de que a las mujeres siempre se las había golpeado y de que los golpes aterrizan silenciosamente en la boca, en las costillas y en los espacios vacíos del cuerpo. Era ésa una sabiduría profunda que no se enuncia en los programas escolares, que anida en el occipucio de las hembras de la especie desde el

¹³ El tema ha sido tratado anteriormente en la literatura española. Dos casos en los que el maltrato aparece como parte de la pintura social de la época serían *Nada* (1944) de Carmen Laforet y *Tiempo de silencio* (1962) de Luis Martín Santos. Para más información sobre la violencia de género y su reflejo en la literatura española y especialmente en estas dos obras mencionada, véase Pastor, 2014.

principio de los tiempos. Una sabiduría que no se limpia, aunque los occipucios se laven con amoníaco, y que es como un presentimiento y una sospecha indelebles, un castigo merecido, un destino tan inexorable como la convicción de que de algo hay que morir y de que no nos vamos a quedar en la tierra para simiente de rábanos. (Sanz, 2014a: 131-132)

En *Farándula* resulta interesante la relación que mantienen el actor Daniel Valls y su mujer, Charlotte, basada principalmente en el sexo, en el placer mutuo que esconde una incomunicación y una incomprensión total. El abandono de Daniel Valls por parte de su representante y la posibilidad de tener que abandonar su cómoda posición de clase alta en París llevan al actor a la depresión, que Charlotte ni siquiera entiende, y a su desaparición.

En *Clavícula*, la novela menos “novela” de Marta Sanz, el amor es principalmente el apoyo que, durante su dolor corporal, le brindan su marido y sus padres. Es esta la única obra de Sanz en la que el amor es un sentimiento puro y sincero, falto de egoísmo. El dolor la ha unido inexorablemente a su marido, en una relación de dependencia que le hace más bien que mal, que ayuda sin ser asfixiante: “Me paso el día hablando de él. (...) Antes no nos pensaba. Ahora nos pienso.” (Sanz, 2017: 170-171)

Mi marido me pregunta: “¿Te duele?” Y aunque ese día, ese preciso instante, sea un poco más benigno que de costumbre, yo le respondo: “Me duele mucho”. Me gusta ver cómo se entristece y se desmorona conmigo. Cómo se duele en mi dolor. (Sanz, 2017: 91).

Sin embargo, en su última novela publicada hasta la fecha, *Amor fou*, en su versión ampliada del 2018, el amor vuelve a tomar protagonismo, al estilo de sus primeras obras, para narrarnos la historia amorosa de Lala, Adrián y Raymond, un triángulo amoroso en el que Lala y Raymond, ex pareja, suponen los vértices más puntiagudos. Los rencores, las heridas que no cierran llevan a las malas acciones, al odio –“cicatriz” es una palabra que se repite a menudo: “¿qué son las cicatrices? Heridas que han curado. Derramamientos en el abismo, de los que se sale indemne y solo queda el regusto del vértigo en el estómago.” (Sanz, 2018: 30)-: Raymond decide apostarse en el edificio de enfrente de la casa de Lala y Adrián para vigilarles y usar a Elisa, una mujer desequilibrada con la que Adrián había mantenido una relación fugaz para hacer la vida de la pareja imposible, y que termina con Adrián en la cárcel, falsamente acusado de

prender fuego a Elisa. La novela se estructura como un diálogo de incomunicación entre los dos personajes principales: Raymond, que escribe en un diario sus reflexiones sobre su vida, sobre Lala y Adrián y sobre el rencor que siente por esa pareja que es feliz pese a él, como si le debieran la pacífica felicidad en la que viven; y Lala, que piensa en la relación que mantuvieron mientras lee el mismo diario.

Yo soy ese hombre, y ahora observo la historia de quienes son absolutamente felices pese a mí y a muchos como yo; o tal vez -y esto es lo que me atormenta- yo nunca fui una carga y me tienen que agradecer a mí, y a muchos como yo, su felicidad. Como si me debieran dinero, me tienen que pagar esta incertidumbre que, día a día, me hace perder la confianza. (Sanz, 2018: 26)

Sin embargo, la relación entre Lala y Adrián parece estar alejada de toda destrucción, parece estar basada en otra variante del amor, más benigno, sin luchas de poder ni rencores ocultos. En palabras de la autora:

Amor fou (2013) es mi otra novela de amor. En ella el amor sigue siendo una construcción ideológica (...), el vínculo que une a Lala y Adrián, el matrimonio protagonista, encarna la posibilidad de acompañarse, apoarse mutuamente en igualdad de condiciones (...). En *Amor fou* el amor es un acto de intimidad que se consolida públicamente, una forma de compromiso, lealtad y solidaridad que desdibuja la frontera entre lo íntimo y lo público, y puede llegar a ser corrosivo, revolucionario. (Sanz, 2014c: 63-64)

El término *amor fou* es fundamental, pues nos remite directamente a todas esas modalidades del amor no convencional que fueron los protagonistas del cine, de la literatura y de la canción francesa en los años 60: la titulada precisamente *L'amour fou* (1969), pero también *El último tango en París* (1972) o, ya en tiempos más recientes, *The dreamers* (2003), esta última especialmente interesante porque mezcla el trío amoroso, protagonista de la última novela de Sanz, con todo el ambiente emancipador del Mayo del 68 francés. El amor no convencional puede ser revolucionario en cuanto a que atenta con la construcción del amor establecida, pero cuando se convierte en un producto, pierde su potencial liberador, y resulta tan alienante como el amor convencional y tradicional. La desactivación de su componente reactivo, para convertirse en un mero bien de consumo más nos remite a ideas de Foucault y Marcuse. En este sentido se puede entender

la apuesta de Sanz por un amor aún menos convencional, aún más extraño, un *amor fou* que pueda volver a tener el carácter agresivo que ha perdido.

Una variante de este amor destructivo es la violencia erótica que aparece en todas sus novelas, que se muestra de manera más explícita en las escenas sexuales, antinaturales en su mayoría, animalizadas, vacías de sentimiento. La descripción de la mayoría de estas escenas parece escarbar en la dificultad, como explica en *Éramos mujeres jóvenes* con respecto a los abusos sexuales, “para establecer el límite entre lo que se considera «normal» y «anormal», «violento» o «característico de las prácticas sexuales»” (Sanz, 2016: 98). Estas escenas también se repiten de manera constante, hasta convertirse en un ingrediente casi imprescindibles en todas las obras de la autora. Ya en *El frío*, una gélida enfermera obliga a Miguel, paciente de un hospital mental, a unas relaciones sórdidas, de las que queda fuera cualquier tipo de placer. No hay que dejar que pase desapercibido el tono frío, objetivo, alejado de cualquier tipo de discurso erótico, que provoca en el lector una sensación de repugnancia y que se distancia, a través de detalles insólitos y casi surrealistas, de la estética idealizante o incluso de la realista con la que tradicionalmente se han tratado las escenas sexuales en la literatura:

Se pone en cuclillas. Se abre, otra vez, la bata y se saca un pecho que mete entre los labios de Miguel. Le hace tragar carne. El pezón es un pedazo de corcho y un pelo depilado del borde de la aureola le roza el paladar. (Sanz, 1995: 96)

Le fuerza el cráneo hacia abajo, le aprieta entre los muslos, se restriega contra la nuca contraída de Miguel. Él tiene los ojos fijos en las baldosas y en el pelo le ha quedado el rastro de un caracol. (Sanz, 1995: 97)

Dentro de *El frío* ya aparece una escena que se va a repetir en otras novelas -*La lección de anatomía, Daniela Astor y la caja negra...*- que mezcla la sexualidad con la atracción por la violencia: se trata del juego mental de una niña que, de camino a casa, siente miedo y morbo al imaginarse siendo forzada por un hombre anónimo.

De vuelta a casa, imagina que un hombre la persigue y le gusta imaginar que la alcanza y después prefiere no imaginar ninguna cosa. Probablemente, no sabe. Y lo que sabe le parece bastante repugnante. Se da cuenta de que le excita algo que para ella es sucio. No lo entiende bien, pero tampoco se preocupa. Sigue llegando a un piso alto con el corazón percutiéndole en el estómago después de la carrera que se finge, el vistazo al volver cada

recodo, la inquietud al traspasar el umbral del ascensor. Sabe que son mentiras. (Sanz, 1995: 56)

Esta escena pone de relieve cómo las niñas de la época aprendían y aceptaban ser objetos de deseo -tema central de *Daniela Astor y la caja negra*- de unos hombres violentos y siempre sexualizados, y además se sentían narcisistamente halagadas de ser las víctimas como parte de su aprendizaje sentimental. Este hecho incide en la visión, ya apuntada anteriormente, de cómo este *amor fou*, estas perversiones del amor, terminan convirtiéndose en una fantasía asequible más, pervirtiendo o eliminando de ella los rasgos menos convencionales, en este caso, la violencia.

En *Lenguas muertas* también se puede apreciar este distanciamiento del placer sexual a favor de una visión del sexo como un momento de extrañamiento, de asco, cercano casi al surrealismo, en consonancia, como hemos visto, con el alejamiento del amor convencional. La estética surrealista supone una perversión, una deformación de la realidad, que se aleja de los parámetros en los que tradicionalmente la hemos entendido o se nos ha hecho entenderla. En una escena del libro la protagonista, Eva, le confiesa a su amiga la relación que había mantenido con el marido de esta y le explica que el sexo no les había acercado, sino que había supuesto un punto más de incomunicación, pero cómo, a su entender, toda la suma de veces que se habían acostado, con pasión y con aburrimiento y con violencia, era para ella el amor.

Pasé horas contándole a Teresa cómo Juan entró en la alcoba, entró en mi cama, se pegó a mí, como una gelatina, como líquido amniótico, y yo tuve mucho frío, pero me di la vuelta para recibirle. No me abrazó, no me besó y yo solo sentí como si una fila de caracoles me fuese subiendo por los muslos, se me enredara en las ingles y me penetrase hasta alcanzar la profundidad del vientre, arrastrándose pegada a las paredes interiores de mi cuerpo. (Sanz, 1997: 165)

Otras veces, el sexo es puro choque entre dos cuerpos que lleva a algo más que a la indiferencia, lleva hasta la humillación. En el capítulo 33 de *Los mejores tiempos* se describe la escena en la que varios adolescentes se acuestan con una chica extranjera -una *guarra*, en palabras de uno de ellos-, ante la mirada atónita del protagonista, que siente una pena inmensa al ver cómo la chica no sabe la magnitud de su humillación -la expresión “el agujero por el que se escapan los ratones” apunta una vez más a una estética

cercana al surrealismo-. El sexo en grupo se propone como otra forma no convencional de amor:

La puerta del fondo está a punto de abrirse y todos van a entrar a tirarse a la chica. Uno detrás de otro, con sus eyaculaciones nerviosas de adolescente, o su priapismo juvenil, ininterrumpido, la artificiosa erección que provoca una meada contenida; la erección que, a la fuerza, ha de terminar haciendo daño a la chica. (...) La chica tiene aspecto de vieja y una estúpida cara de paz y de alegría, que me pone mucho más triste que la animalidad de mis compañeros; su cara estúpida me entristece todavía más que mi propia presencia y mi mirada en la escena; su cara de satisfacción como si alguien la necesitara realmente, como si nadie la hubiese insultado, como si no fuera una especie de agujero por el que se escapan los ratones, los mismos que ahora le están trepando por el cuerpo en una de esas películas de dibujos animados. (Sanz, 2001: 163-164)

Esta escena se presta a interpretarse, además, como una doble muestra de machismo: por una parte, los chicos que utilizan a la joven deshumanizándola, pero por otra, la del protagonista, que con su mirada de tristeza condenatoria -no hay que olvidar que la escena llega a nosotros a través del filtro del narrador-protagonista-, la deshumaniza incluso más.

El sexo también puede tener un cariz de violencia y brutalidad, que conduce a la humillación, y que está igualmente alejado de los sentimientos, pero más por su desbordamiento que por falta de ellos. Esto se puede observar en una escena de *Black, black, black*, no real, sino producto de la imaginación de narrador-protagonista, el detective Arturo Zarco, en la que se asocia la humillación sexual con la humillación social, pues la mujer, que trabaja como limpiadora -“sus rodilla de fregona”-, un trabajo tradicionalmente visto como inferior, es poco menos que destrozada por el hombre por petición propia -aunque recordemos, al igual que en el caso anterior, que esta apreciación es producto de la imaginación de Zarco, que focaliza la narración-:

Sospecho que acabarán follando: ella a cuatro patas, apoyada en sus rodillas de fregona; él por detrás convirtiendo su fragilidad de junco en embestidas crueles que consigan dañar a Josefina por dentro. Magullándola, amoratando sus células, desgarrando la vulva y el ano. Con un rencor que Josefina tolera e incluso parece pedirle. (Sanz, 2010: 51)

Otra escena sexual, extrañamente sexual, completamente grotesca, que golpea al lector y sobrevuela toda la obra, es la encargada de abrir la quinta novela de Sanz, *Susana y los viejos*: una mujer contempla por casualidad como una médico restriega su cuerpo

desnudo por el de un anciano que apenas se puede mover, en relación con la historia bíblica de Susana y los viejos (*Libro de Daniel*, 13), y que parece querer encontrar, dentro de lo animalesco y lo brutal, la belleza que reside en ello. Una vez más y como ya se ha apuntado, se rompe la tradición del amor convencional e incluso de la perversión del amor socialmente aceptada con una relación entre una mujer joven y un anciano, cuyo cuerpo, además, se describe con el término “lampiño”, marcadamente asexuado:

Durante la visita domiciliaria de la geriatra, Clara abrió la puerta y encontró a la doctora Susana Renán, con el torso desnudo, sobre el cuerpo lampiño del abuelo. Clara había abierto la puerta despacito para comprobar si la doctora necesitaba algo y pudo ver, durante algunos segundos, cómo la doctora, a horcajadas sobre el paciente, sin poner encima de él todo su peso, recorría con sus tetas pequeñas la piel del pecho del anciano, como si quisiera conservarlo vivo, dándole calor. (Sanz, 2006: 9)

De *Un buen detective no se casa jamás* ya se ha apuntado la escena fantásica entre Marina y su padrastro: el erotismo busca un punto de asfixia, un lugar en el que no quepa nada que no sea actuar, aunque esa actuación lleve a la brutalidad, a la bestialidad.

En *Farándula*, resulta esclarecedor cómo el sexo se configura como una variante del amor insano: tras unas cuantas escenas de sexo de pareja que surge en el recuerdo de la mujer, que experimenta la satisfacción de la felicidad conyugal, aparece Daniel con la molestia que le provocaba su esposa. En esta escena satírica parece clara la referencia al canon de belleza idílica, creado por parte de la sociedad consumista, y que no siempre se amolda a la realidad, que no es fácil de transportar a la vida normal, cotidiana.:

Todo lo contrario de lo que le sucedía a Daniel con su esposa francesa, que le molestaba cuando presentía subirse en sus rodillas para hacerle cariñitos porque, como era una mujer llena de aristas y filos cortantes, solía quedársele clavada en un michelín. (Sanz, 2015: 81)

En *Amor fou*, la escena del trío -al igual que el sexo en grupo, el trío es una variante del amor no convencional, basado en una pareja y que no contempla lo que se conoce como “poliamor”- entre los tres miembros del triángulo amoroso -quizá inventado por la mente de Raymond-, presenta una escena de sexo que lleva a la humillación del personaje, que se siente aislado de la pareja con la que se acuesta y que supone el final de su relación

con Lala y el inicio de sus rencores por la felicidad de la joven pareja. Se trata de otro ejemplo de autohumillación en el sexo.

Los tríos no son tríos. Al menos el nuestro no lo fue, porque Lala y Adrián hacen el amor delante de mí, ella abajo y él encima, mientras yo le sujeto a ella la cabeza como si mis manos fueran una almohada. No rozo a Adrián ni él me roza a mí. Cuando ellos acaban y Lala se me acerca, ofreciéndome la marca de su diente partido, oliendo a leche de cabra y a queso fresco, yo eyaculo al mínimo contacto de su boca y ella tiene que escupir. Le pido perdón. Después me visto y me despido. (Sanz, 2018: 171)

Dentro de este repaso por el tema del amor dentro de la novelística de Marta Sanz encaja perfectamente lo que Isaac Rosa presenta como “la familia como institución conflictiva” (en Sanz, 2018: 8). La familia presentada como un nido de perversión ya aparece en autores anteriores, algunos sin duda influyentes en la obra de Sanz, como *El segundo sexo* de Simone de Beauvoir -la escritora y feminista francesa aparece, no en vano, como un personaje de *Amor fou*, protagonizando el único capítulo que no trata de la rara historia de amor ya apuntada, representando un amor igualmente poco convencional, casada con Jena-Paul Sartre pero manteniendo ambas relaciones con otras personas (Sanz, 2018: 140-143)-. En sus novelas, las madres son despóticas con sus hijas -*Animales domésticos*-, los hermanos llevan la enemistad hasta la lucha fratricida -*Un buen detective no se casa jamás*-, los hijos se sienten incomprendidos por sus padres -*Susana y los viejos*- y los matrimonios caen en la indiferencia -*Farándula*- o en el desamor -*Daniela Astor y la caja negra*-.

En conclusión, la narrativa de Marta Sanz busca poner en evidencia una visión poco convencional del amor y, consecuentemente, denunciar la fagocitación de la misma por parte del sistema. Si el amor tradicional ya no vale, habrá que buscar relaciones alternativas -homosexuales, tríos, poliamor- que, frente a la ruptura que presentan, también corren el riesgo de ser asumidos por parte del sistema. En estos límites, cuando las opciones todavía no han sido sometidas a la convención, podemos situar la escritura de Marta Sanz.

4.2. El cuerpo y la maternidad como campo de batalla.

Existe una relación entre cuerpo y texto, entre cuerpo y relato, entendiendo este como un suceso de acontecimientos que le ocurren a unos cuerpos “que se viven como existencias en un mundo que, visto en cierta perspectiva, no es sino una gran trama de historias de cuerpos que constantemente se conectan y entrecruzan” (Muñoz Terrón, 2010: 368). El cuerpo es aquello con lo que nos relacionamos con la realidad y, por lo tanto, el campo de batalla de la gran mayoría de los relatos¹⁴.

Otro de los temas fundamental en la narrativa de Marta Sanz, que no deja de repetirse a lo largo de toda su producción, es el cuerpo, el cuerpo físico, el cuerpo como el lienzo donde se refleja toda la trayectoria vital de una persona, con sus miedos y sus alegrías y sus decepciones:

Mis recuerdos son parte de mis muslos y mi espalda, son las arrugas de mi vientre, la forma de mi sonrisa y el peso de mis párpados. Mis recuerdos no admiten versiones.
(Sanz, 1997: 58)

Es amplia la bibliografía de la que disponemos para abordar este tema, que cada vez va ganando más terreno en el campo de los estudios literarios¹⁵. La relación entre el cuerpo y la textualidad pertenece a una corriente feminista que valora la escritura como una construcción del hombre y defiende un posicionamiento de la mujer frente al mismo, a través del cuerpo como elemento base propio y fundamental: “es estar consciente de esta ubicación es lo que permite a la escritora la búsqueda de una manera distinta de expresión que rompa con tradiciones que nada tienen que ver con su condición particular de vida” (Vivero Martín, 2008).

La importancia del cuerpo como sujeto narrativo que busca su protagonismo va ganando presencia según se avanza en la producción de Sanz. Ya en *Susana y los viejos* se expresa esta importancia central del cuerpo:

El cuerpo, esa constatación del paso de los años. La necesidad de que el cuerpo sea entrañablemente imperfecto. El cuerpo y sus partes. El cuerpo y lo oculto y lo exhibido.

¹⁴ Para una introducción al tema de la corporalidad desde un punto de vista histórico-filosófico, véase Corrales Arias (2009).

¹⁵ La Universitat Autònoma de Barcelona, en su Departamento de Filología Española, tiene un grupo de investigación sobre cuerpo y textualidad, “Cos i textualitat”, en funcionamiento desde el 2005: https://cositextualitat.uab.cat/?page_id=117&lang=es

El significado del cuerpo y el significado del deseo. El cuerpo y las monedas y las leyes y el cuerpo que gusta por ser cuerpo o por ser el cuerpo que tiene que gustar. El cuerpo bello y toda la belleza que habita en cada cuerpo. El cuerpo del sexo y de la abstinencia. La barbarie sobre el cuerpo o el cuerpo como barbarie. El cuerpo, caparazón civilizado y aviso de la muerte. El cuerpo que se castiga y el cuerpo del que se goza. (Sanz, 2006: 97)

Existe, además, una simbiosis entre el cuerpo y su entorno que evidencia la experiencia femenina de la realidad a través del filtro de lo corpóreo. En la segunda parte de *Black, black, black*, el diario de Luz, el cuerpo toma el protagonismo total: el tema central de la obsesión de Luz es su menopausia prematura, que no acepta y que trastoca completamente su visión de la realidad. En un fragmento del diario, el cuerpo y su casa parecen igualados como una misma entidad, ambos espacios que habitamos y que pueden resultar incómodos e incluso terroríficos –“Tengo que confesar que yo nunca hubiera pensado que las casas, los inofensivos pisos de las grandes ciudades, tuvieran heces o territorios salvajes, terraplenes por los que caerse.” (Sanz, 2018: 62)-, como si el cuerpo excediera los límites de su propia fisicidad para pasar a hacer propio el entorno que lo rodea, y con ello a conquistar la realidad de la propietaria del cuerpo:

La casa de Piedad es y no es la mía, como si yo me mirase frente al espejo y reconociese mi silueta y, al aproximarse a mi imagen, notara que las venas me recorren los muslos con otras trayectorias, que no me nace en la dirección habitual el vello en torno al ombligo, que mi pubis está menos abultado o mis clavículas ya no se parecen al dibujo en la madera de una viola de gamba. (Sanz, 2010: 136-137)

La idea de que la mujer es más consciente que el hombre de su propia fisicidad planea por la obra de Sanz. El hecho de que la mujer esté más unida a su cuerpo que el hombre tiene unas repercusiones importantes, pues no se debe olvidar que tradicionalmente, a partir de los prejuicios neoplatónicos y judeocristianos, se ha entendido el cuerpo, en la dicotomía con el espíritu, como la peor parte, la más peligrosa y mísera. Los cambios biológicos intrínsecos a la mujer, en vez de hacernos más conscientes de que el ser humano es su cuerpo, la convierten en más corpórea y menos espiritual que el hombre y, por lo tanto, en un ser inferior. Este prejuicio misógino ha sido combatido por el feminismo, que hace de la conciencia de lo físico una valoración positiva.

Otro acercamiento que busca la autora al cuerpo es desde la liberación sexual. En ese sentido se inscribe parte de la tesis de *Daniela Astor y la caja negra*, que busca desentrañar si el “destape” fue una conquista de los derechos de las mujeres y una liberación sexual largamente ansiada o si, por el contrario, no fue más que un uso machista del cuerpo de la mujer y un reclamo comercial. Las dos niñas protagonistas, Catalina y Angélica, juegan a menudo a tomarse las medidas, a inspeccionarse los cuerpos, a medirse, buscando ser como aquellas mujeres, actrices y modelos, que eran sus ídolos de la infancia. El cuerpo era, para ellas, la parte más visible, la más protagonista, la que buscaban -junto con la personalidad- imitar, y no se daban cuenta que estaban dándole ese estatus de bien de consumo estandarizado¹⁶.

El cuerpo es la parte más visible y más erótica de nosotros, el receptáculo de todas las miradas, y ello conlleva unas consecuencias: la cosificación y el comercio del mismo. En la novela se contraponen dos cuerpos: el de la mujer-actriz, musa del Destape, y el de la madre de Catalina, mujer de clase media, que decide abortar porque no quiere volver a pasar por un embarazo ni tener otro hijo. La decisión propicia el abandono del padre y la entrada de ella en la cárcel. La contraposición de ambos relatos, uno ficticio y uno “real”, uno que busca analizar la “Historia” y otro que bucea en la “intrahistoria” hace que el lector capte la idea de que el cuerpo de la actriz y el cuerpo de la madre es en realidad un mismo cuerpo, el de la mujer, y la verdadera historia es la de la conquista de la mujer de su propio cuerpo –“En *Daniela* hablar de la mujer es hablar de su cuerpo y de su sexualidad” (Sanz, 2014c: 66)-. En ese sentido es tan importante, en el capítulo final, la afirmación de Bárbara Rey -con reminiscencias mesiánicas de carácter paródico, pero no solo- en el plató de un conocido programa del corazón:

(Bárbara se levanta y, como si su cuerpo fuese un ánfora que está siendo moldeada en el torno del alfarero, susurra con su voz aguardentosa).

BÁRBARA: Éste es mi cuerpo. (Sanz, 2013: 247).

¹⁶ La relación entre la mujer y su cuerpo y las decisiones que se derivan de ella nos lleva a la famosa sentencia feminista “Private is political”, que relaciona las decisiones personales de cada mujer con su toma de postura política, haciendo de lo personal, de las decisiones diarias, también un alegato político.

La mujer que decide no ser madre es algo más que un tema recurrente en las novelas de Marta Sanz, es una decisión personal de la propia escritora. Así lo explica en un apartado, titulado no de manera casual *La egoísta*:

Yo me siento la mejor hija y la mejor esposa, pero en un acto de egoísmo -o lucidez radical- decidí no perpetuar la especie. La opción de formularse la pregunta de si una mujer quiere o no quiere ser madre es una de las marcas de la modernidad postfranquista. (Sanz, 2016: 148).

En relación a este asunto, a esta decisión de la mujer sobre su propio cuerpo y a las consecuencias sociales que puede tener, comienza la entrevista, ya citada, para *Jot Down*:

P: Hay un porcentaje bastante elevado entre las mujeres nacidas en los setenta y ochenta que no elegimos ser madre. ¿Es un monstruo la mujer que no quiere procrear?

R: Yo creo que no. No creo que seamos seres tremendamente monstruosos. Lo cuento en *La lección de anatomía*: cuando yo elijo no ser madre, no lo hago por ningún motivo ideológico, ni grandilocuente, ni político, ni de teoría de género, ni de nada por el estilo. Decido no ser madre por miedo y no por un miedo que tenga que ver con lo psicológico o lo económico (...). Se trata de un miedo físico, que arranca de los relatos sucesivos del parto de mi madre con los que mi madre me instruye prácticamente desde que tengo uso de razón. (*Jot Down*, 2016)

Esta cita hace referencia al comienzo de *La lección de anatomía*, su libro autobiográfico: “El día que mi madre me habló de la experiencia de su parte decidí que nunca tendría hijos. (...) a los once años y delante de mis amigas, juré solemnemente que nunca sufriría un parto y, por ende, nunca sería una madre”. (Sanz, 2014 *La lección de anatomía*: 27)

Sin embargo, la novela en la que el cuerpo se hace protagonista de manera más clara es en *Clavícula*, cuyo título no es casual¹⁷, y que narra, a modo de experiencia autobiográfica, un dolor que experimentó durante varios meses en la clavícula, y que en realidad es un relato de su modo de enfrentarse a la menopausia y del papel de la mujer

¹⁷ El título no es casual porque, además de la referencia explícita al hueso y, por lo tanto, al propio cuerpo, no se debe olvidar que “clavícula” viene de “clave” y vendría a significar ‘llavecita’, llave que nos ofrece para entender su interioridad y que se halla en lo íntimo, en lo menor –“Private is political”-, en lo privado. Esta idea se refuerza con la portada del libro para su edición en Anagrama, que presenta una clave de sol, quizá por su posible parecido en la forma al hueso, pero también porque es la puerta para el inicio de la melodía en una partitura o, en este caso, una lectura.

en la sociedad actual, que se autoexige y a la que se le exige estar por encima de sus propios dolores corporales inherentes a su naturaleza. En esta novela su propio cuerpo, su cuerpo físico de mujer de cincuenta años, se convierte en la trama y el argumento y el lienzo sobre el que posicionarse: “Mi dentro siempre ha sido mi fuera, y mi espíritu, mi carne. Profeso esa fe y ésta es mi religión.” (Sanz, 2017: 69).

En resumen, el cuerpo no es un elemento cualquiera para la perspectiva de Marta Sanz como escritora, sino que es un lugar a conquistar, un trampolín desde el que escribir y conocerse para dotarse de una voz propia, en consonancia con las teorías de visibilización y textualización del cuerpo de feministas como Luce Irigaray, Hélène Cixous o la teoría *queer* de Judith Butler:

El cuerpo vuelve a ser un elemento fundacional del autorretrato y escribir es ir tatuándose el cuerpo al mismo tiempo que descubrimos todo lo que ya tenemos escrito sobre la piel. La arruga, lo flácido, el pentimento de la felicidad o las proximidades de la muerte. Nuestros deseos, nuestros trabajos. El retorno al punto de partida. Nombrar el cuerpo, conquistar el territorio: en eso consiste la escritura, (Sanz, 2014c: 71)

4.3. La infancia como época aterradora y la educación sentimental durante la Transición.

La infancia es otro de los grandes temas recurrentes en las obras de Marta Sanz¹⁸. Sin embargo, al igual que con el amor, con una perspectiva oscura, como si la infancia -la verdadera patria del hombre, se ha dicho- fuera, en realidad, una época oscura, llena de maldades, de miedos y de traumas, y en la que los niños fueran pequeños tiranos, mentirosos y asustados, y no como se ha tratado habitualmente esta etapa de la vida, caracterizada de inocencia y felicidad. Un único personaje nos sirve de ejemplo: en

¹⁸ Y sin embargo, de escasa tradición en la literatura española precedente, en la que las niñas tienen poco más que papeles secundarios. *Memorias de Leticia Valle* (1945), de Rosa Chacel, es el gran precedente. Otros ejemplos se podrían ver en *Caperucita en Manhattan* (1990) -circunscrito a la literatura juvenil-, de Carmen Martín Gaité o en *Entre visillos* (1957) -en menor medida-, de la misma autora. En *Memorias de Leticia Valle* ya se anticipa la visión negativa de la infancia: “Nunca me cansaré de decir el asco que me da esta enfermedad que es la infancia. Lucha uno por salir de ella como de una pesadilla y no logra más que hacer unos cuantos movimientos de sonámbulo y volver a caer en el sopor” (Chacel, 2010: 241-242). Sin embargo, su narradora y protagonista es una niña caracterizada como un ser humano pleno, superior a los hombres y mujeres adultos que le rodean, y que están abismados en los roles tradicionales.

Susana y los viejos, Clara recuerda cuando, en el colegio, se hizo amiga de otra niña, Gema, que se pasó un curso entero inventándose mentiras sobre supuestas enfermedades que sufrían sus padres y que le hacían trabajar por ellos de sol a sol. Cuando Clara se cansó de ella se alejó, pero Gema siguió contando esas mentiras a otras niñas, cayendo en su propia red y transformándose en un ser perverso.

Pese a todo, el curso siguiente Clara ya estaba harta y se separó de ella y vio cómo Gema le contaba las mismas historias a otra compañera del colegio a la que, a medida que escuchaba los relatos de Gema, sus mentiras o sus reportajes, se le iba enturbiando la mirada e iba adquiriendo una desconfianza nerviosa que la sobresaltaba si alguien, detrás de ella, le ponía la mano encima del hombro. (Sanz, 2006: 53)

La sociedad infantil es despótica y está regida por la fuerza y el egoísmo: “Los niños constituyen una sociedad, con unas reglas poco flexibles” (Sanz, 2001: 124). Aunque esta inflexibilidad parece haber sido marcada por los adultos -no se debe olvidar un punto irónico-:

A los niños se les pega por su bien, se les mete en habitaciones oscuras y en armarios con olor a naftalina por su bien, se les tira de las orejas, se les da capones, se les castiga sin salir a jugar a la calle, se les obliga a comer hígado, se les encierra en el wáter y se les prohíbe ver a su mejor amigo, no se les compra el tebeo del fin de semana, se destierran las golosinas, se les pone inyecciones, se les dice que viene el coco, se les ordena echar la siesta y apagar la luz, no se les deja cambiar cromos o ver la tele hasta más tarde de las nueve, se les aísla hasta que hayan aprendido el tema doce de sociales, se les pega una bofetada, y a algún llorón se le quema la planta del pie con la punta de un cigarro. (Sanz, 1997: 87)

Esta “sociedad” infantil que impone sus reglas también se ve reflejada en algunos momentos de las novelas de Sanz, especialmente en un momento de *Daniela Astor y la caja negra*, cuando Catalina baja con su amiga a pasar la tarde con los amigos de esta a la plaza. Los preadolescentes, que están bebiendo cerveza y besándose entre ellos para parecer más adultos, terminan insultando brutalmente a Catalina cuando esta se queda mirando a dos mientras se besan, atacando el hecho de que su madre estuviera en la cárcel por haber abortado, con una falta de empatía y un afán por hacer daño que hieren a la protagonista.

Resulta interesante recordar el hecho de que Catalina sea la propia narradora de su infancia -al igual que en *Los mejores tiempos* o *La lección de anatomía*-, pues, aunque el término “infancia” procede de *in-fans*, ‘que no habla’ los narradores-protagonistas de estos relatos tienen el poder de la palabra. La infancia aparece no como una etapa que no puede hablar, sino como una etapa igualmente válida para expresar su visión de la realidad. Yendo más allá, y entendiendo la infancia no únicamente protagonizada por la felicidad, sino por el miedo y el despotismo, le sirve al narrador contemporáneo “para expresar su angustia ante un mundo que le resulta lejano e incomprensible, mundo de adultos en que él se siente como un niño perdido” (Morán Rodríguez, 2006: 504)

Otra escena interesante es la que se cuenta en *Amor fou*, una boda en un colegio en la que los novios, como parte del rito de la boda, deben besarse los genitales del contrario, que convierte el inocente juego en una escena obscena y perversa:

La papisa les pinta la uña del dedo meñique izquierdo con un rotulador amarillo y da instrucciones; la niña se levanta la falda, se baja las bragas de perlé y permite que el niño enamorado le dé un beso en un punto indefinido de su rajita. El niño pone sus labios en la ranura por la que las niñas hacen pis y nota cómo una gota caliente le resbala por la barbilla. Después la niña se sube las bragas, se recoloca la falda y espera nuevas instrucciones. (...) Los dedos ensalivados de la papisa M.^a Eugenia señalan exactamente hacia la curva del glande del niño; entonces, la niña novia coloca sobre sus palmas un pene a medio hacer, un poco amoratado. La niña novia juraría que es marrón oscuro. Cierra los ojos y le da un beso en la punta tal como la papisa le sugiere. También deposita allí un hilillo de baba. (Sanz, 2018: 82)

Esta escena tiene su fuente de inspiración en una vivencia propia de la autora, como nos relata en *Éramos mujeres jóvenes*:

Yo tenía cinco años y el acontecimiento se celebró en el patio del colegio público al que yo asistía. Me casé con un vecino que se llamaba Juanito. No me gustaba nada. (...) En aquella boda de párvulos subvertimos el orden de los factores y el primer paso del rito de iniciación fue que Juanito me enseñase la cola. Me la enseñó. (...) Supongo que, después de que el pobre Juanito se quedara con el pito al aire, a mí me llamarían puta. Aquel día aprendí que igual que hay niñas que se creen muy malas y, en el fondo, son muy buenas; también existen niños y niñas sin ingenuidad, que andan siempre buscando

una excusa para volverse locos y desatar sus instintos anales y bucales. Una orgía. Un frenesí. (Sanz, 2016: 195-196).

Algunas niñas, además, tienen un componente sexual muy fuerte¹⁹, asimilando una faceta que recuerda mucho a la pequeña Dolores de *Lolita*, tratando de seducir a adultos que, en estas escenas deliberadamente ambiguas, parecen ser más víctimas que verdugos, y que se podría leer como “una respuesta a los relatos de seducción vistos desde el punto de vista masculinos y en los que la iniciativa y las decisiones dependían del varón, siendo la mujer mera víctima” (Chacel, 2010: 65). Así actúa una de las gemelas de *Un buen detective no se casa jamás*, Fanny, que parece acercarse siempre que puede al lado de Arturo para tentarle -inútilmente- con sus atractivos, jugando con él, invitándolo a bailar. Otra niña con afán de seducir adultos la encontramos en *Daniela Astor y la caja negra*, cuando la protagonista, Catalina, busca seducir al padre de su mejor amiga, de quien está secretamente enamorada. Sin embargo, entre líneas se puede adivinar un cierto ridículo del que la enamorada no es consciente pero que sí transmite, y que tiñe de sátira la escena, pretendidamente erótica:

No respondo a Luis, pero lo observo con muchísimo misterio. Bajo y subo los párpados con una asombrosa lentitud. Siento cómo me acarician la piel mis propias pestañas. Me balanceo ligeramente hacia delante. Me meto el dedo índice en la boca y, cuando ya lo tengo dentro, lo giro cuarenta y cinco grados entre los labios. Lo apoyo entre los dientes. Bagur me escruta inclinando la cabeza. Como si quisiera ver qué llevo por debajo de la falda. Noto su curiosidad. Se lleva a los labios la boquilla de su pipa. Me siento completamente magnética. Doy calambre. (Sanz, 2013: 100)

El tema de la sexualidad en los niños se encuentra presente en sus novelas, y entronca con otro de las obsesiones recurrentes de la autora, la de relatar la Transición desde el punto de vista que ella vivió: como una niña que comienza a tener sus primeras experiencias sexuales. En ese sentido escribe *Éramos mujeres jóvenes*, que busca ser, en cierta medida, una versión actualizada de los *Usos amorosos de la posguerra española* (1987) de Carmen Martín Gaité. Ella misma ha explicado en numerosos lugares su interés por relatar el “despertar sexual” que vivió a la vez su generación y la España democrática, y en ese sentido tiene importancia la siguiente declaración: “Lo biológico y lo histórico

¹⁹ La sexualización de la infancia procede, principalmente, de la visión que aportan las nuevas ciencias de finales del siglo XIX, especialmente del psicoanálisis y Freud, autor del ensayo *La sexualidad infantil*.

se entrelazaron para hacer coincidir nuestro despertar sexual y nuestra pubertad con la adolescencia de un país que también estaba lleno de miedo y esperanza” (Sanz, 2016: 134). En este sentido también escribe *La lección de anatomía*, donde es la propia Marta Sanz, con su infancia y adolescencia, la trama de la novela, y *Daniela Astor y la caja negra*, en la que, a través de dos momentos de la vida del personaje principal, Catalina -su infancia y su madurez-, busca hacer una reflexión sobre el papel de la mujer durante la Transición española, sobre su liberación sexual y sobre si esa liberación fue libertad o marketing. Marta Sanz dice que “Catalina y la España de la Transición se parecen en la inquietud, en el miedo, en las ilusiones. Se parecen hasta en la vergüenza y en la risa tonta” (Eusebio, 2014: 116). Catalina se inventa una personalidad, Daniela Astor, que es un pastiche de todos sus ídolos de entonces, las modelos, actrices, presentadoras, etc., que conforman su “educación sentimental”. Además, junto con su amiga Angélica -cuyo *alter ego* se llama Gloria Adriano-, juegan a crear mujeres, a dibujarlas, a inventar su ropa... Este tema aparece perfilado ya en su primera novela, donde Blanca, en cierto momento, recuerda cómo cuando era una niña sentía cierta atracción por las muñecas recortables, que coleccionaba. Para las niñas, Daniela Astor y Gloria Adriano son heroínas, pero los documentales que conforman la mitad de la novela sobre Sandra Mozarowski, Sonia Martínez o Amparo Muñoz las revelan desde otro punto de vista, como mujeres frágiles, utilizadas, muñecas, como juguetes rotos.

Esta conformación de la educación sentimental de las niñas durante la Transición a través de modelos sacados del cine y de la televisión va más allá de la pura anécdota, y busca entender, con la contraposición de las dos Catalinas, cómo se relaciona la realidad con sus representaciones, cómo se moldea la realidad a través de productos más o menos ficticios, cómo la cultura -ya sea alta o baja cultura- afecta a la conformación de lo que nos rodea:

P: ¿Hacia dónde quieres apuntar con esta puesta en paralelo de discursos?

R: Hacia la relación que existe entre la realidad y sus representaciones, entre el yo construido -en este caso de las mujeres- y la iconografía cultural sobre las mujeres. Hacia la idea de que la cultura nunca es aséptica ni inofensiva. Siempre forma, siempre condiciona, siempre transmite valores, creencias y actitudes que son obviamente ideológicos y constituyen el ingrediente fundamental de lo que aspiramos a ser como individuos. (Ros Ferrer, 2014: 262)

La infancia durante la Transición también había sido tratado anteriormente²⁰, especialmente en *Los mejores tiempos*, que guarda grandes similitudes con *La lección de anatomía*, donde un hombre depresivo recuerda fragmentos de su infancia y adolescencia en Benidorm, con unos padres atípicos y por cuyas páginas van sucediendo todos los acontecimientos históricos más importantes de los primeros años de democracia, como fue la muerte de Franco, la legalización del Partido Comunista o la entrada de España en la OTAN, siempre como telón de fondo en la vida del protagonista: por ejemplo, la victoria de Felipe González la vivió como una fiesta en la que terminó vomitando por haber bebido demasiado: “Un momento épico de mi vida y de la Historia que, para mí, se convirtió en un montón de zapatillas sucias, de perneras de pantalones vaqueros y de bolsas manchadas por el aceite de las patatas fritas.” (Sanz, 2001: 47).

Marta Sanz ha explicado que, a la hora de tratar este tema, lo que se busca, aparte de reflexionar sobre el papel de la mujer y su hueco en la sociedad posfranquista, es dar otro relato de un momento histórico que nos ha vendido desde un punto de vista épico y edulcorado:

Frente a ese discurso oficial era necesario general otro tipo de narraciones, probablemente más violentas y descarnadas, que quizá abren las heridas cerradas en falso y vuelven a poner ciertos muertos encima de la mesa: las víctimas de los francotiradores en las manifestaciones, los asesinados por grupúsculos fascistas, la esperanza combinada con el miedo que fermentaba en un sentimiento muy extraño en las casas de los militantes. Y poco a poco la pérdida de la euforia y el entusiasmo. Los escritores que recuperamos ese momento histórico lo hacemos desde el análisis y la preocupación política por el presente. (Ros Ferrer, 2014: 258)

²⁰ Este tema no es exclusivo de la narrativa de Marta Sanz, otros autores también lo han abordado, como Manuel Vilas con su reciente *Ordesa* (2018).

5. Conclusiones

La calidad de un autor se mide en su obra, y esta en su capacidad para afrontar retos, para aportar nuevas ideas, para ofrecer una visión estética de la realidad. Con este trabajo he intentado realizar una pequeña aproximación a una autora que considero reúne estas características, resaltando un elemento fundamental: el compromiso con su propia obra, que pasa de resultar algo ajeno a conformarse como una prolongación de la propia autora, ya a través de sus sentimientos, ya a través de su propio cuerpo. Ya anotábamos en el trabajo la afirmación a este punto esclarecedora de Marta Sanz: “Mi dentro siempre ha sido mi fuera, y mi espíritu, mi carne. Profeso esa fe y ésta es mi religión.” (Sanz, 2017: 69).

Como acabo de afirmar, creo que la implicación de un autor en su obra es un rasgo característico de un buen autor, y este trabajo busca resaltar la fuerte relación entre las novelas de Marta Sanz y sus convicciones personales, especialmente en tres temas -el amor, el cuerpo, la infancia-, sobre los que tiene una firme posición: la sociedad actual hace uso de estos tres temas para intentar vendernos -y hacerlo, en la mayoría de los casos-, una visión de los mismos del todo edulcorada, vacía de significado, con tal de convertirlos en un producto asequible como cualquier otro, eliminando de ellos cualquier rasgo que pueda ir en contra de la “normalidad” en que se han establecido. El narrador -en este caso, la narradora-, debe apuntar hacia esas modalidades del amor, hacia esas realidades del cuerpo invisibilizados, hacia esos rincones aún oscuros de la infancia, para desmontar el mito en que se han convertido, para contravenir el relato establecido y así abrir el campo de visión, darle un nuevo significado, rebelarse.

A partir de la lectura atenta de sus obras, y en paralelo con la lectura de las propias declaraciones de la autora, hemos analizado su sistemática denuncia de las formas alienantes de amor, de la infancia como tiempo hostil, del cuerpo como realidad sometida a censura demasiado a menudo... Para ello, Marta Sanz construye su obra desde la convicción de que la escritura no es un juego inocuo entre realidad y ficción, ni un ejercicio de estilo que puede aislarse de lo personal, social y político, sino una extensión del pensamiento que no puede mantenerse sin tomar partido ante la realidad de lo inmediato. La riqueza de la obra de Marta Sanz a buen seguro deparará futuras investigaciones, a las que espero haber contribuido.

6. Bibliografía

Bibliografía personal de la autora

Novelas

- Sanz, Marta (1995), *El frío*, Madrid, Debate.
- ----- (1997), *Lenguas muertas*, Madrid, Debate.
- ----- (2001), *Los mejores tiempos*, Madrid, Debate.
- ----- (2003), *Animales domésticos*, Madrid, Destino.
- ----- (2006), *Susana y los viejos*, Madrid, Destino.
- ----- (2010), *Black, black, black*, Barcelona, Anagrama.
- ----- (2012), *Un buen detective no se casa jamás*, Barcelona, Anagrama.
- ----- (2013), *Daniela Astor y la caja negra*, Barcelona, Anagrama.
- ----- (2014a), *La lección de anatomía*, Barcelona, Anagrama.
- ----- (2015), *Farándula*, Barcelona, Anagrama.
- ----- (2017), *Clavícula*, Barcelona, Anagrama.
- ----- (2018), *Amor fou*, Barcelona, Anagrama.

Ensayos

- Sanz, Marta (2014b), *No tan incendiario. Textos políticos que salen del cenáculo*, Editorial Periférica, Cáceres.
- ----- (2016), *Éramos mujeres jóvenes. Una educación sentimental del a Transición española*, Fundación José Manuel Lara, Sevilla.

Antologías y artículos

- Sanz, Marta (2007a), *Metalingüísticos y sentimentales. Antología de la poesía española (1966-2000). 50 poetas hacia el nuevo siglo*, Biblioteca Nueva, Madrid.
- ----- (2007b), “Ver, oír y no callar”, *Público* (24/10/2007):
<http://blogs.publico.es/dominiopublico/73/ver-oir-y-no-callar/>

- ----- (2014c), “Nombrar el cuerpo, conquistar el territorio”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 772: 58-73.
- ----- (2015), “Chirbes: el novelista que lo hizo todo al revés”, *El País* (24/08/2015):
https://elpais.com/cultura/2015/08/20/babelia/1440069257_964641.html

Entrevistas

- Bonet, Paula; Fernández Recuerdo, Ángel L. (2016), “Entrevista” para *Jot Down*: <http://www.jotdown.es/2016/03/marta-sanz/>
- Rodríguez Marcos, Javier (2015), “Entrevista” para *El País*:
https://elpais.com/cultura/2015/12/11/babelia/1449836682_702238.html
- Eusebio, Carmen de (2014), “Entrevista a Marta Sanz”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 768: 114-124.
- Ros Ferrer, Violeta (2014), “Contar la transición, o cómo hablar de la china en el zapato. Entrevista a Marta Sanz”, *Kamchatka*, 4: 257-263.

Bibliografía consultada

- Alberca, Manuel (2007), *El pacto ambiguo: de la novela autobiográfica a la autoficción*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- Castellet, Josep María (2010), *Nueve novísimos poetas españoles*, Barcelona, Península.
- Chacel, Rosa (2010), *Memorias de Leticia Valle. Edición, introducción y guía de lectura de Carmen Morán Rodríguez*, Valladolid, Iberoamericana Vervuert y Cátedra Miguel Delibes.
- Colmeiro, José F. (1994), *La novela policiaca española. Teoría e historia crítica*, Barcelona, Anthropos.
- Constenla, Tereixa (2014), “La Transición, en su sitio histórico”, *El País* (20/11/2014):
https://elpais.com/cultura/2014/11/20/actualidad/1416509676_489251.html

- Corrales Arias, Adriano (2009), “El cuerpo en la literatura o la literatura del cuerpo”, *Revista Casa de la mujer, Segunda época*, 15: 51-58.
- Fukuyama, Francis (1992), *El fin de la Historia y el último hombre*, Barcelona, Planeta.
- Golubov, Nattie (1991-1992), “La masculinidad, la feminidad y la novela negra”, *Anuario de Letras Modernas*, vol. 5: 99-121.
- Gómez Trueba, Teresa y Carmen Morán Rodríguez (2017), *Hologramas. Realidad y relato del siglo XXI*, Gijón, Trea.
- Gutiérrez, José Ismael (2015), “Las masculinidades alternativas en la narrativa *antidetectivesca* de Marta Sanz: el detective gay Arturo Zarco”, *Letras femeninas*, vol. XL, 2: 109-127.
- Moreno Luzón, Javier (2015), “La Transición, epopeya agrietada”, *El País* (10/08/2015):
https://elpais.com/elpais/2015/08/06/opinion/1438881168_567279.html
- Muñoz Terrón, José María (2010), “Los cuerpos y los textos. Notas sobre corporalidad y literatura”, *Investigaciones fenomenológicas: Cuerpo y alteridad*, vol. 2: 367-376.
- Morán Rodríguez, Carmen (2006), *Homo sapiens. La formación de la conciencia del sujeto literario en la obra de Rosa Chacel*. Tesis doctoral.
- Pastor, Alfredo M. (2014), *La representación de la masculinidad y la violencia de género en la novela española de la posguerra*, FIU Electronic Theses and Dissertations, 1658. En línea en <http://digitalcommons.fiu.edu/etd/1658>
- Rodríguez Marcos, Javier (2004), “Entrevista: Belén Gopegui. Una escritora comprometida”, *El País* (18/09/2004):
https://elpais.com/diario/2004/09/18/babelia/1095464350_850215.html
- Rodríguez Marcos, Javier (2014), “¿Libros para cambiar el mundo?”, *El País* (31/05/2014):
https://elpais.com/cultura/2014/05/28/babelia/1401279727_646842.html
- Sánchez-Alonso, Óscar (2016), “No banalizar el maltrato”, *El País* (25/11/2016):
https://elpais.com/elpais/2016/11/24/opinion/1480009449_638301.html

- Servén, Carmen (1998), “La amistad entre mujeres en la narrativa femenina: Carmen Martín Gaité (1992) y Marina Mayoral (1994)”, *Dicenda: cuadernos de filología hispánica*, 16: 233-243.
- Vivero Martín, Cándida Elizabeth (2008), “El cuerpo como paradigma teórico en literatura”, *La ventana. Revista de estudios de género*, vol. 3, 28.