



Universidad
Zaragoza

Trabajo Fin de Grado

Autoficción y autobiografía en Marta Sanz.

Clavícula.

Autofiction and autobiography in Marta Sanz's
writings. *Clavícula.*

Autor

Víctor Ballarín Aguarón

Directora

María Ángeles Naval López

Facultad de Filosofía y Letras
Grado en Filología Hispánica
Febrero, 2020

Solo me interesan
las manchas negras del espejo,
la enfermedad de los cristales,
lo que hay detrás.

Ejerzo mi derecho a contar historias
de persona mayor.

Por fortuna,
voy cumpliendo años.

Marta Sanz, *Vintage*, 2013

Hago el promedio mental del día de mi
santo: bares cerrados y conversaciones
sobre enfermedades. No sé si nuestros
temas nacen del paso del tiempo o soy
yo quien los irradia y los convoco.
Mágicamente.

Marta Sanz, *Clavícula*, 2017

RESUMEN

Este trabajo tiene como propósito principal el planteamiento de una lectura de *Clavícula* (2017) como autoficción, frente a la opinión de la crítica y de la propia autora, Marta Sanz, que han defendido su inserción en la casilla autobiográfica. Para ello, se va a analizar el ‘pacto de lectura’ propuesto en *Clavícula*, así como los rasgos autoficticios presentes en el texto: véase la fragmentación, la hibridez genérica o el metadiscurso. Del mismo modo, se considerará *Clavícula* como una continuación del compromiso político característico de la obra de Sanz y como texto partícipe de un cambio de paradigma en el género autoficcional.

Palabras clave: Marta Sanz, *Clavícula*, autoficción, autobiografía.

ABSTRACT

This work aims to build a reading of *Clavícula* (2011) as a piece of autofiction, opposed to the general reception of the text proposed by both critics and Marta Sanz herself, who has defended her work as autobiographical. For this purpose, I will analyse the ‘reader's contract’ proposed in *Clavícula*, as well as the autofictitious traits presented in the text: fragmentation, genre hybridity or metadiscourse. In the same fashion, *Clavícula* will be considered as a continuation of the political engagement found within Sanz's work, functioning as a paradigmatic shift in the autofictional genre.

Palabras clave: Marta Sanz, *Clavícula*, autofiction, autobiography.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	1
1. CARACTERIZACIÓN DEL GÉNERO AUTOFICCIONAL.....	4
2. PERIODIZACIÓN Y DESARROLLO DE LA AUTOFICCIÓN EN ESPAÑA DESDE 1989	10
2.1. La autoficción española entre 1989 y 2007. <i>Otras vidas</i>	12
2.2. La autoficción española desde 2008. <i>El cambio de paradigma</i>	15
3. AUTOFICCIÓN Y AUTOBIOGRAFÍA EN MARTA SANZ	17
3.1. Génesis y recepción de <i>Clavícula</i>	21
4. ANÁLISIS DE CLAVÍCULA. UN LENGUAJE PROPIO.....	25
4.1. El pacto de lectura de <i>Clavícula</i>	27
4.2. Fragmentación e hibridismo. <i>Recomponer el puzle</i>	29
4.3. Actividad reflexiva y metadiscurso. <i>Un deporte de riesgo</i>	34
CONCLUSIONES. DIAGNÓSTICO PARA UN TEXTO ENFERMO.....	37
ANEXOS	39
BIBLIOGRAFÍA.....	61

INTRODUCCIÓN

Este trabajo pretende plantear una lectura alternativa de *Clavícula* (Anagrama, 2017), la última novela hasta la fecha de la escritora madrileña Marta Sanz, que ha sido habitualmente catalogada, tanto por la crítica como la propia autora, como una autobiografía. Sin embargo, es el propósito de esta investigación defender su clasificación como autoficción, un género literario estrechamente emparentado con el autobiográfico, pero que difiere en su pacto de lectura. Con este fin, se va a proceder en primer lugar a la caracterización del género autoficcional mediante la exposición de sus orígenes y principales características. Para ello, se tendrán como referencia las propuestas teóricas de Manuel Alberca y Ana Casas, principales exponentes del campo académico autoficcional en España. Seguidamente, se procederá al esbozo de un posible desarrollo del género en nuestro país, con la intención de situar a Marta Sanz y *Clavícula* en la encrucijada de un cambio de paradigma en la escritura autoficcional.

Una vez contextualizadas autora y obra, analizaremos el binomio autobiografía-autoficción a lo largo de su producción, para confirmar la relación indisoluble que mantienen biografía, cuerpo e Historia en la escritura autodescriptiva de Sanz (Naval, 2019). En este sentido, se prestará especial atención a *La lección de anatomía* (RBA, 2008 y Anagrama, 2014), el otro relato explícitamente biográfico de la autora y del que defenderemos, al igual que con *Clavícula*, su catalogación como autoficción, pese a las marcadas diferencias que manifiestan las narradoras de una y otra obra, tal y como señalaremos más adelante. Por último, antes de proceder al análisis los rasgos autoficcional presentes en *Clavícula*, daremos cuenta del proceso creativo de la novela, así como de su recepción crítica. Tanto en este apartado, como en el propio examen de *Clavícula*, se tendrán especialmente en cuenta los propios testimonios orales de Sanz sobre su obra, que aparecen recogidos, en forma de transcripción, en los anexos de este trabajo.

La escritora madrileña nace en 1967 en Madrid, pero pasa gran parte de su infancia en Benidorm, junto a su padre, sociólogo, y su madre, enfermera. De vuelta a la capital, una vez terminados los estudios obligatorios, cursa la licenciatura de Filología Hispánica en la Universidad Complutense de Madrid. En el año 2000, en

esa misma universidad, se convierte en doctora con la lectura de su tesis *La poesía española durante la Transición (1975-1986)*.

Finalizada su etapa académica, Sanz emprende su carrera literaria al matricularse en el Taller de Letras de Madrid. Allí conoce a Constantino Bértolo, el que será editor de sus primeras novelas en la editorial Debate: *El frío* (1995), *Lenguas muertas* (1997) y *Los mejores tiempos* (2001), esta última Premio Ojo Crítico de Narrativa. Seguidamente, en Destino, la autora publica *Animales domésticos* (2003) y *Susana y los viejos* (2006), que había resultado finalista del Premio Nadal. A continuación edita en RBA, y con escasa difusión, la primera versión de *La lección de anatomía* (2008), que más adelante contará con una segunda versión, ampliada y corregida, en Anagrama (2014), la que será su casa editorial desde 2010, cuando presente al Premio Herralde la primera novela de su ciclo negro: *Black, black, black*. Sanz no consigue esta vez el galardón, pero resulta finalista y su novela es publicada. Dos años más tarde, el detective Arturo Zarco, protagonista de *Black, black, black*, regresa a la imprenta con *Un buen detective no se casa jamás* (2012).¹ En 2013, Sanz publica la que ha sido considerada como su obra canónica: *Daniela Astor y la caja negra*, un complejo e híbrido relato que mezcla el falso documental con los recuerdos de su protagonista sobre la Transición. Esta novela, no solo le vale los galardones Premio Tigre Juan, Premio Cálamo y Premio Estado Crítico, sino que le proporciona un espacio de centralidad en el panorama literario español actual. Un reconocimiento que finalmente se ratificaría en 2015, al recibir el Premio Herralde por su novela *Farándula*. Tras la sobre-exposición mediática y la presión originadas por este galardón, Sanz regresa al mercado literario con *Clavícula*, objeto de nuestra investigación. En 2018, Sanz reedita, también en Anagrama, *Amor fou*, una novela distópica concebida en 2004 y cuyos derechos habían sido comprados por hasta cinco editoriales, pero que únicamente había sido publicada en Miami, en 2012. Por último, la autora ha publicado recientemente *Retablo* (Páginas de Espuma, 2019), dos

¹ Se espera que, en marzo de 2020, Sanz publique con Anagrama la tercera y última entrega de su «serie Zarco» cuyo título es *pequeñas mujeres rojas* [sic.], donde la autora construye un thriller, ambientado en un enclave rural, y con el que pretende abordar temas como la recuperación de la *memoria histórica* o la búsqueda de fosas comunes pertenecientes al periodo de la Guerra Civil.

cuentos ilustrados por Fernando Vicente que tienen como telón de fondo los procesos gentrificatorios del madrileño barrio de Malasaña, hogar de la escritora.

Paralelamente al ejercicio novelesco, Sanz es autora de tres poemarios: *Perra mentirosa / Hardcore* (2010), *Vintage* (2014), por el que recibió el Premio de la Crítica de Madrid, y *Cíngulo y estrella* (2015), todos ellos publicados en la editorial Bartleby. Del mismo modo, Sanz ha cultivado también su faceta ensayística: desde 2014, la escritora madrileña ha publicado *No tan incendiario* (Periférica, 2014 y 2019), de especial interés para este trabajo; *Éramos mujeres jóvenes* (Fundación José Manuel Lara, 2016), un texto que dialoga con el emblemático *Usos amorosos de la posguerra española* (Anagrama, 1996) de Martín Gaité; y *Monstruas y centauras* (Anagrama, 2018), un lúcido ensayo que reflexiona sobre los movimientos feministas y la celebración del 8M en 2018. La autora ha sido, además, editora de tres publicaciones: *Metalingüísticos y sentimentales: antología de la poesía española (1966-2000)*, *50 poetas hacia el nuevo siglo* (Biblioteca Nueva, 2007), la antología *Libro de la mujer fatal* (451 Editores, 2009) y, más recientemente, *Tsunami. Miradas feministas* (Sexto Piso, 2019), donde recoge ensayos y ficciones autobiográficas de sus compañeras Laura Freixas, Sara Mesa, María Sánchez, Pilar Adón, Flavita Banana, Nuria Barrios, Cristina Fallarás, Clara Usón, Cristina Morales y Edurne Portela. En la actualidad, Marta Sanz combina la práctica literaria con la docencia en talleres de escritura creativa y su actividad como columnista habitual en *El País*.

Tras la prolífica y multidisciplinar escritura de Sanz, se observa una constante que la ha acompañado desde sus primeros pasos literarios: la voluntad de provocar un efecto secundario en el lector e intervenir el espacio social. Una actitud crítica y comprometida con la realidad política que la emparenta con otros autores del panorama literario contemporáneo español como Isaac Rosa, Belén Gopegui, Antonio Orejudo, Rafael Reig, o Elvira Navarro. La escritura de Sanz cree, por tanto, en la capacidad transformadora de la literatura y en su competencia para perfilar lo invisible: la ideología dominante —y neoliberal— que se cristaliza en la cultura y los medios de comunicación (Sanz, 2014b). Del mismo modo, en su prólogo para la segunda edición de *La lección de anatomía*, Rafael Chirbes, colega y amigo de la escritora, comparaba la prosa de Sanz con el «escalpelo» que devuelve a la luz lo antes oculto y soterrado, al obligar al lector «a ponerse en el sitio 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» (Chirbes, 2014: 11-12). La consideración de la obra de Sanz como fruto de una poética realista y comprometida será la base sobre la que fundamentaremos el análisis de los rasgos autoficticios presentes en *Clavícula*, con el propósito de esclarecer la intencionalidad política que opera y subyace a la disposición estructural de las novelas y al estilo de la escritura de Sanz.

1. CARACTERIZACIÓN DEL GÉNERO AUTOFICCIONAL

Desde finales de los ochenta y, especialmente, en las décadas sucesivas, la autoficción se ha erigido en el panorama hispánico como uno de los géneros predominantes, no solo en la narrativa, sino también en otros ámbitos creativos como el cinematográfico, véase *Dolor y gloria* (Almodóvar, 2019), o el de la ficción televisiva, como en el caso de *¿Qué fue de Jorge Sanz?* (Trueba y Sanz, 2010) o, más recientemente, *Mira lo que has hecho* (Romero, 2018-2019). Sin embargo, la ficcionalización de la propia biografía, pilar fundamental de la autoficción, cuenta, como apunta el escritor barcelonés Enrique Vila-Matas, con una larga historia:

Llevamos siglos separando ficción y realidad con un biombo imaginario.[...] El biombo — gran invento japonés— divide en dos espacios una habitación y nos ofrece la posibilidad de diferenciar las dos áreas. Pero la separación es artificial, puesto que oculta que, de hecho, hay un solo espacio. En la narrativa, hay también un solo espacio, pues nada hay tan equivocado como creer que se puede narrar lo que sucede en la vida cuando en realidad contarle exige siempre inventar (citado en Aguilar, 2014: s. p.)

Esa dilatada historia del género que refiere Vila-Matas bien podría remontarse hasta 1470, con el cancionero ‘in ordine’ *Rerum vulgarium fragmenta* de Petrarca y la progresiva construcción del ‘yo lírico occidental’, puesto que, como señala Ana Casas, el cometido principal de toda autobiografía es «ponerse en orden a uno mismo» o, dicho de otra forma, «construirse a través de la escritura» (2012: 14). De un modo similar, Luis Beltrán, a propósito de *Páginas Amarillas* (Romojaro, 1992) y el género autoficcional, señala que la novela:

Se funda sobre una etapa de la biografía sentimental del personaje –no importa si hay una historia real o no–. Así era el Cancionero de Petrarca. Y así ha sido la poesía lírica clásica: una biografía sentimental. Aquí la forma de cancionero se presenta novelizada, como mandan los tiempos actuales. [...] Se trata, en suma, de una novela poética que ofrece una lección, que el destino de la poesía moderna es su novelización (2018: 240)

Por otro lado, siguiendo dicha línea temporal retrospectiva, autores como Vincent Colonna (en Casas, 2012: 18) se remontan todavía más en el tiempo y vinculan las raíces de la autoficción con Dante Alighieri y su *Divina Comedia* (1304-1321). Estas afirmaciones no hacen otra cosa que afianzar el peso de la poesía lírica occidental en la construcción de las biografías sentimentales. De este modo, tampoco parece demasiado aventurado señalar otros hitos o paradas obligatorias en el camino evolutivo de las ‘literaturas del yo’, como son las *Rimas sacras* (1615) de Lope de Vega o las *Rimas becquerianas* (1871). Al igual que el *Canzoniere* de Petrarca, comparten una característica común: poseen un relato. Es decir, narran la historia autobiográfica del propio poeta. Se trata, además, de composiciones *in ordine*, estructuradas en relación con el relato vital del autor, y cuya organización se ha producido tras un distanciamiento temporal con lo vivido. Ha habido, en definitiva, una actitud literaria por parte del poeta de contemplación y reflexión sobre su propia autobiografía.

Otro hito inexcusable en la construcción del sujeto lírico autodescriptivo occidental es Arthur Rimbaud, concretamente su afirmación «Je est un autre», habitualmente traducida en la tradición hispánica como «yo es otro». Dicha declaración se produjo en las *Cartas del vidente*, dos epístolas que Rimbaud redactó durante el mes de mayo de 1871 y cuyos destinatarios fueron Georges Izambard, antiguo profesor del poeta, y su colega literario Paul Delamy. En ambas cartas, Rimbaud desarrolla una dura crítica a la poesía occidental y defiende el surgimiento de una nueva razón poética. De esta manera, es en la primera de esas dos cartas, aquella dirigida a Izambard el 13 de mayo de 1871, en la que aparece recogida la afirmación en cuestión:

Maintenant, je m’encrapule le plus possible. Pourquoi? je veux être poète, et je travaille à me rendre voyant : vous ne comprendrez pas du tout, et je ne saurais presque vous expliquer. Il s’agit d’arriver à l’inconnu par le dérèglement de tous les sens. Les souffrances sont énormes, mais il faut être fort, être né poète, et je me suis reconnu poète. Ce n’est pas du tout ma faute. C’est faux de dire : je pense : on devrait dire : On me pense. —Pardon du jeu de mots—.

Je est un autre. Tant pis pour le bois qui se trouve violon, et Nargue aux inconscients, qui ergotent sur ce qu'ils ignorent tout à fait! (cito por Harmann, 1958: 305-306)

A propósito de la citada afirmación rimbaudiana, Olalla Castro señala que «ni el yo ni el mundo pueden ser pensados en el horizonte de sentido contemporáneo de manera sustancialista, totalizadora, universal, ahistórica, tal y como el racionalismo moderno pretendió hacerlo» (2018: 246). El sujeto, para Castro, estaría hoy recorrido por completo por la alteridad, se sentiría «múltiple y fragmentario» e intuye que siempre será un desconocido para sí. Es decir, el «yo es otro» de Rimbaud apuntaría hacia el reconocimiento de un «yo poliédrico, camaleónico, [...] habitado en lo profundo por la alteridad» (ibíd.: 246-248). Ese concepto de intertextualidad que, de alguna manera, anticipa Rimbaud desmontaría, por tanto, el propio concepto moderno de autor:

El reconocimiento de la presencia en la obra de un escritor, consciente e inconsciente, de toda la tradición literaria que le precede y le rodea, implica una revisión de las nociones de la Estética moderna de genio, de autor, de originalidad y, a la postre, una revisión del concepto mismo de Sujeto (ibíd.: 248).

Una década más tarde, el autor británico Robert L. Stevenson retomaría la cuestión y la conduciría hasta el terreno novelesco con *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde* (1886). En la novela, a través de la mirada de su doble y esquizofrénico personaje, atisbaría que «en el 'yo' habitaba una legión de 'yos' distintos y enfrentados» (Alberca, 2007: 19), como bien se aprecia en el siguiente pasaje de Stevenson:

Otros me seguirán, otros vendrán que me dejarán atrás en ese mismo camino, y me arriesgo a barruntar que acabará por descubrirse que el hombre es una simple comunidad organizada de personalidades independientes y variadas (cito por Alberca, 2007: 19)

Siguiendo las valoraciones propuestas por Alberca en *El pacto ambiguo* (2007), la presencia del autor como protagonista de su propia obra habría sido un rasgo excepcional antes del siglo XVIII, especialmente, si se compara con la tendencia contemporánea. El auge del individualismo y lo subjetivo estaría, entonces, intrínsecamente relacionado con las revoluciones burguesas de la Europa del XVIII y la irrupción del Romanticismo. Sería a partir de ese momento cuando, a diferencia de «la tradicional resistencia, de carácter estético y moral, que impedía el afloramiento de la figura del escritor en su escritura» (ibíd.: 20), la persona del artista se convertiría en materia prima para la creación. Se trataría, pues, del inicio de una transición desde 'lo

público’ hacia ‘lo privado’; es decir, la superación de un punto sin retorno hacia lo que se ha denominado ‘literaturas del Yo’ o del ‘ensimismamiento’. Un proceso social y literario que Alberca resume del siguiente modo: «mientras los “dioses” escribían el guion a los hombres, estos actuaban a su dictado; pero cuando los hombres iniciaron el derribo de aquellos, comenzaron a mitificar su propia persona» (ibíd.: 21).

Si bien hasta el siglo XVIII el material autobiográfico había sido reservado por regla general para el ámbito poético, con la llegada del siglo XIX, la eclosión individualista — y su irrefrenable deseo de autoconsciencia— va a abrirse camino hacia el terreno de la novela, el género que, a partir de este momento, intentará imponer su hegemonía en la escritura literaria. Así, como indica Ana Casas (2014: 10), durante el siglo XIX se iniciaría un proceso de ampliación del espacio autobiográfico, especialmente en la novela, cuyas consecuencias serían el fomento de la primera persona como voz del relato, la introspección, el abandono del esquema narrativo episódico y la sucesión de aventuras como organizadores de la trama. Sin embargo, el último golpe de efecto que terminaría por transformar la empresa autobiográfica y prepararla para el advenimiento de la autoficción se produciría con la llegada del siglo XX y el surgimiento de las teorías freudianas, al poner en evidencia la inconsistencia de la sinceridad, la objetividad y la lucidez en cualquier intento de hablar de uno mismo por medio de la autobiografía clásica (Blanco, 2016: s. n.).

Hasta aquí se ha intentado ofrecer algunas líneas interpretativas expuestas por la crítica que evidencian la centralidad de lo autodescriptivo, lo autobiográfico y lo autoficticio en la aparición de géneros modernos occidentales: la poesía lírica y la novela. En nuestra opinión, lo que actualmente se denomina autoficción ya manifestaba gran parte de sus rasgos definitorios antes de la aparición del neologismo en 1977. Es en esa fecha cuando Serge Doubrovsky, escritor y profesor francés, inventa el término ‘autoficción’ para definir su novela *Fils* (1977) como «una ficción de acontecimientos y hechos estrictamente reales, si se quiere [una] autoficción» (cito por Casas, 2012: 10). Para Doubrovsky, su obra no sería una autobiografía, sino que se trataría de un género mestizo en el que, contradiciendo a Phillipe Lejeune, autor de *Le Pacte autobiographique* (1975) y *Je est un autre* (1980), sí sería posible que un héroe de novela llevase el mismo nombre que el autor (Casas, 2012: 9). El término ‘autoficción’ aludiría, entonces, a un hibridismo que admite «todas las gradaciones y, por ello, resulta extremadamente débil

como concepto» (ibíd.: 11). De hecho, bajo este término recibe amparo y cobijo toda una amalgama de textos de muy diferentes naturalezas, pero que, sin embargo, todos ellos comparten la proyección del autor en el texto, así como «la conjunción de elementos factuales y ficcionales, refrendados por el paratexto» (ibíd.: 11).

Por su parte, Alberca (2007 y 2012a) plantea que para describir el estatuto de la autoficción y del resto de sus formas novelescas vecinas es necesario relacionarlo, en sus coincidencias y divergencias, con los dos pactos narrativos más importantes: el autobiográfico y el novelesco o de ficción. De esta forma, Alberca considera ‘las novelas del yo’, en relación con la teoría del pacto autobiográfico establecida por Lejeune, como si aquellas supusieran «la explotación y la subversión de los principios básicos de éste» (2012a: 128). El pacto propuesto por Lejeune se construye en torno a una situación comunicativa en la que participan, principalmente, tres componentes: autor, texto y lector. Este diálogo debe responder, a su vez, a un doble principio: el de identidad y el de veracidad. De este modo, el ‘principio de identidad’ es aquel que promulga que autor, narrador y protagonista son la misma persona, y, paralelamente, el ‘principio de veracidad’ postula que el autor se compromete con el lector a contar únicamente la verdad en su texto. Sin embargo, que el autor narre «convencido o persuadido de su veracidad», no implica que este no pueda equivocarse o confundirse (ibíd.: 127-128, 130).

Al contrario que el pacto autobiográfico, el novelesco o de ficción demandaría lo contrario: el distanciamiento entre el autor y el narrador de su relato. Consecuentemente, fuera del texto, lo contado no requeriría la referencialidad obligatoria al mundo real reclamada por el pacto autobiográfico, «pues el mundo de la ficción no existe tal cual la ficción lo ha levantado y, por tanto, sería erróneo ir a buscarlo o cotejarlo con una realidad que no le corresponde» (ibíd.: 131, 133).

Es en este terreno fronterizo, a medio camino entre el relato factual y el ficcional, donde Alberca propone un tercer pacto para situar la autoficción: *El pacto ambiguo* (2007). Dicho ‘contrato’ se caracteriza por encerrar en una misma proposición «dos términos o premisas antitéticas, que quedan armonizados bajo una forma paradójica que disimula la contradicción, pero sin hacerla desaparecer» (2012b: 11); de tal modo, que el autor puede afirmar y negar su identidad al mismo tiempo. Esta vacilación que padece el lector resulta semejante a la empleada en el género fantástico, puesto que, en ocasiones,

tratan de producir su misma indeterminación característica: mantener al lector indeciso entre una interpretación real o irreal del texto. Una ambigüedad que puede permanecer más allá del final del relato (ibíd.: 13).

En conclusión, la autoficción hace uso de ambos pactos, el biográfico y el novelesco, e incorpora elementos de ambos, en proporción y forma variable, para inclinarse bien hacia la ficción o bien hacia la biografía:

Se encuentra en medio de un movimiento de doble dirección: la deriva de la autobiografía hacia la ficción, al adoptar el lenguaje y los recursos propios de la novela, y la invasión colonialista, del territorio autobiográfico, por la novela (Alberca, 2012b: 11)

Una vez situada la autoficción en dicho terreno fronterizo y ambiguo, parece oportuno señalar cuáles son las características que definen el género. En su artículo «El simulacro del yo: la autoficción en la narrativa actual» (2012: 39), Casas propone una ‘conclusión provisional’ en la que recoge una serie de rasgos que, en su opinión, resultan intrínsecos a la naturaleza del género. Estas propiedades distintivas son: la ya mencionada identificación entre autor, narrador y personaje; la destrucción de la linealidad y la alteración del orden sucesivo de la narración, que evidencian la artificialidad que el autor impone a sus ficciones; la convivencia de materiales de diverso origen (textos ensayísticos, mapas, imágenes) junto a textos ficcionales; así como la actividad reflexiva y el metadiscurso. Sin embargo, estas dos últimas propiedades del relato que propone Casas no son exclusivamente propias del género autoficticio, sino de la ficción posmoderna en general.

En ese mismo trabajo, Ana Casas (2012: 18) recoge y sintetiza las cuatro categorías que Vincent Colonna (2012) sugiere para el género autoficcional. Esta clasificación tipológica se compone de: en primer lugar, la ‘autoficción fantástica’, en la que la obra presenta un trasfondo irreal, de forma que «el escritor se convierte en un héroe de ficción»; en segundo lugar, la ‘autoficción biográfica’, en la que los datos aportados por el autor son reales y él mismo se convierte en personaje de una historia posible; en tercer lugar, la ‘autoficción especular’, donde la figura del autor no es nunca el tema central de la obra, sino que su presencia se produce a través de la digresión literaria; y, en cuarto y último lugar, la ‘autoficción autorial’, en la que el escritor se manifiesta por medio de comentarios y anotaciones, pero no como personaje de la trama.

Si bien hasta este punto hemos planteado un marco teórico elemental en el que sustentar el concepto de autoficción, mediante las propuestas definitorias de Casas y Alberca, resulta imprescindible señalar algunas de las otras voces que han contribuido fuera del país en la construcción teórica del concepto de autoficción. De este modo, nos encontramos con que, como apunta Casas (2014: 6-7), desde finales de la década de los 70 han sido abundantes los estudios sobre la autoficción en Francia —recordemos que se trata del lugar de origen del término—, donde la práctica de las ‘literaturas del Yo’ ha tenido un importante desarrollo.

Así, siguiendo un orden cronológico del desarrollo teórico, podemos comenzar señalando la línea de investigación que inició Jacques Lecarme en 1984, que reflexionaba sobre «los vínculos y dependencias entre la autobiografía y la autoficción» (Casas, 2014: 7). Un sendero que continuaron las respectivas tesis de Vincent Colonna (1989), con la que se «amplió el concepto [de autoficción] al entenderlo como la serie de procedimientos empleados en la ficcionalización del yo» (ibíd.: 8), y de Marie Darrieussecq (1997), sobre el propio Serge Doubrovsky. Más adelante, y por esa misma senda, transitron las sucesivas investigaciones de Sebastien Hubier (2003) y Philippe Gasparini (2004 y 2008), quienes, desde una perspectiva historicista, arrojaron luz sobre los recursos textuales (voz, perspectivas y estrategias temporales) que determinan qué clase de texto tiene entre las manos el lector.

2. PERIODIZACIÓN Y DESARROLLO DE LA AUTOFICCIÓN EN ESPAÑA DESDE 1989

Trazados los principales aspectos teóricos del género autoficcional, así como de sus orígenes, es el momento de trasladarnos de lo abstracto a lo concreto, de perfilar, en definitiva, un posible corpus narrativo de la autoficción en nuestro país. Hemos mencionado con anterioridad que el neologismo ‘autoficción’ nace en 1977 con la publicación de *Fils* de Serge Doubrovsky. La tradición de la teoría autoficcional ha tendido a centrarse en la narrativa francesa, donde se ha explorado el fenómeno desde hace varias décadas, excluyendo por lo general el resto de tradiciones. Le han seguido los estudios hispánicos de una serie de autores (Alberca, Casas, Pozuelo o Mora) y, finalmente, su triunfo reciente en Estados Unidos. Sin embargo, como indica Leticia Vila-Sanjuán (2014: 8), pocos señalan la conexión entre la publicación de *Fils* y la de *La tía*

Julia y el escritor de Mario Vargas Llosa en Perú ese mismo año. En esta novela, con la que Vargas Llosa inaugura una nueva etapa literaria —tanto en su propia trayectoria, como en la tradición hispánica— el escritor lleva a cabo aquello que él mismo descubrió en Flaubert: «el saqueo consciente de la realidad real para la edificación de la realidad ficticia» (Aparicio, en Vila-Sanjuán, 2014: 19). Por su parte, Alberca (2007: 142-144) da un paso más hacia adelante y señala otros testimonios hispanoamericanos que han utilizado las estrategias ficcionales con anterioridad a la difusión del neologismo en 1977, como pueden ser *Oro de Mallorca* (Rubén Darío, 1913), «El aleph» y «El otro» (Borges, 1949 y 1972) o *Paradiso* (Lezama Lima, 1966), así como *La tía Julia y el escritor* (Vargas Llosa, 1977), ya mencionada.

Del mismo modo, Alberca halla rasgos autoficcionales en obras literarias de la tradición hispánica todavía más tempranas como el *Libro de buen amor* (Ruiz, 1330), al que señala como «pionero en la literatura española de la presencia del autor en su obra, bajo su nombre propio y con un calculado artificio de doblez moral, doctrinal y biográfica» (2007: 143); *El Quijote* (Cervantes, 1605 y 1615), los *Sueños* (Quevedo, 1627) o *Correo de este mundo* (Torres Villaroel, 1725). Una lista de antecedentes que el propio Alberca amplía en el apéndice «Esbozo de inventario: autoficciones españolas e hispanoamericanas» (2007, 301-307). En él aparecen más de 270 entradas como: *La voluntad* (Azorín, 1902), *Sonatas* (Valle-Inclán, 1902-1905), *Tinieblas en las cumbres* (Pérez de Ayala, 1907) *Niebla* (Unamuno, 1914), *Crónica del alba* (Sender, 1942 / 1965-1966), «Patio de armas» (Aldecoa, 1961) o *El cuarto de atrás* (Martín Gaité, 1978).²

En cuanto al desarrollo del género en España, Alberca sugiere que en la historia de nuestro país «se encuentran razones y motivos que permiten afirmar que los españoles estábamos muy ‘preparados’ [...] para que el invento francés tuviera entre nosotros tan buena acogida» (2012b: 6). Entre esos móviles, podemos señalar dos hechos concretos que mantienen relación entre sí: por un lado, la visión peyorativa que ha habido en España respecto a la autobiografía como «sinónimo de literatura de segunda división» (Alberca, 2009: 1), y por otro lado, los ‘residuos inquisitoriales’ heredados de un régimen político y religioso represor. Puesto que, ante tal coyuntura hostil, «el individuo se protege

² Si bien *El cuarto de atrás* es publicado un año después de la creación del neologismo ‘autoficción’ (1977), lo consideraremos como un posible antecedente y no como un texto propiamente autoficticio, debido a la extrema proximidad entre ambas fechas.

asumiendo los papeles sociales de forma teatral: ser otro para los demás sin dejar de ser uno para sí mismo» (2012b: 8). Estas palabras recuerdan a la definición propuesta por Colonna para la autoficción como «obra literaria por la cual un escritor se inventa una personalidad y una existencia, conservando su identidad real» (en Alberca, 2017: 314). Resulta imprescindible situar, entonces, el desarrollo de la autoficción hispánica en una encrucijada; es decir, como un fenómeno de ‘desvío’ o de innovación de la autobiografía española (ibíd.: 15) que intenta escapar de la herencia doble que ha arrastrado durante las décadas que sucedieron a la disolución de la dictadura franquista: «la represión anti-autobiográfica y el correspondiente disimulo» (Alberca, 2012b: 9).

2.1. La autoficción española entre 1989 y 2007. *Otras vidas*

Hemos señalado un amplio listado de obras potencialmente autoficticias publicadas en el ámbito hispánico antes de la creación del neologismo. A continuación, vamos a proponer un posible recorrido del género en España. Así, entre los narradores autoficcionales que durante las tres últimas décadas mayor atención han recibido por parte de la crítica se encuentran, sin duda, Javier Marías, Antonio Muñoz Molina y Javier Cercas. Estos tres autores, como se pretende demostrar más abajo, comparten una serie de comportamientos comunes en la práctica autoficticia, puesto que plantean el ejercicio retrospectivo como una forma de reconstruir sujetos en crisis y de plantear escenarios e identidades alternativas para sus propias autobiografías, que, si bien nunca han ocurrido, en otras vidas hubiesen sido posibles.

Para la descripción de este panorama resulta imprescindible *Todas las almas* (1989), la novela con la que Javier Marías abrió su *Ciclo de Oxford*,³ y que supuso un auténtico antes y después en su trayectoria literaria, al introducir claro material autobiográfico «no en tanto que testimonio [...], sino en tanto que ficción, por contradictorio que esto pueda parecer a primera vista» (Marías, citado en Alberca, 2007: 133). Así, como señala el propio Marías, en *Literatura y fantasma* (1993), no solo habría mezclado intencionadamente lo vivido y lo imaginado, sino que, debido a las evidentes

³ Este ciclo se compone de tres novelas: *Todas las almas* (1989), *Negra espalda del tiempo* (1998), *Tu rostro mañana* (2002, 2004 y 2007), aunque, recientemente, Pozuelo Yvancos (2017b) ha señalado las numerosas conexiones de la última novela de Javier Marías, *Berta Isla* (2018), con este ciclo.

semejanzas consigo mismo, habría decidido no crear una voz ficticia para su narrador anónimo y cederle la suya propia (ibíd.: 91). Según Marías, el hecho de no haber estado casado nunca, ni tener ningún hijo, sería «el único dato comprobable que impediría una total identificación entre Narrador y autor» (ibíd.: 106). Es más, el escritor añade que esta diferencia comprobable le otorgó todavía mayor libertad a la hora de maximizar las semejanzas entre autor y narrador, sin que se «quebrara la ambigüedad deliberada» (ib.: 106) por la que Marías se había decantado al no «dar nombre ni hacer referencia física alguna del narrador» (ibíd.: 106). En cualquier caso, como explica el novelista, el hecho de que, a diferencia del narrador de *Todas las almas*, no se hubiera comprometido ni formado familia alguna, convertía a la voz narrativa que había creado en «quien yo pude ser pero no fui» (ibíd.: 106).

En relación con ese narrador, Manuel Alberca (2017: 288-289) ha señalado que la anonimidad del narrador y protagonista de *Todas las almas* se ve corregida en las sucesivas entregas del *Ciclo de Oxford*. Así, en *Negra espalda del tiempo* el narrador se autorrefiere como ‘Javier Marías’, aunque también como ‘Xavier’ o ‘Reivax’, su nombre al revés; mientras que en los tres volúmenes que conforman *Tu rostro mañana —Fiebre y lanza* (2002), *Danza y sueño* (2004) y *Veneno y sombra y adiós* (2007)— encontramos un narrador, con esa misma voz característica, pero que toma los nombres de Jaime, Santiago, Jacobo, Jacques, Iago, Jack y Deza. Para Alberca, «todo este juego de nombres propios y de continuidad/discontinuidad entre los relatos permite considerar la obra de Marías como un despliegue de autobiografismo diseminado o una progresiva autoficción» (2017: 289). Por su parte, José María Pozuelo Yvancos encuentra en el *Ciclo de Oxford* otra constante más allá del juego onomástico, la idea de convertir el narrador en «una voz en el tiempo, única capaz de superar la Muerte y las trampas de la mentira [y] de la Historia» (2010: 39-40). Esta vocación «memorial» (Alberca, 2007: 133) se ve claramente reflejada en *Tu rostro mañana*, donde el narrador-protagonista busca restituir el honor de su padre, ensuciado al ser víctima de la traición de un amigo durante la Guerra Civil, tal y como ocurriera en la vida real al padre del escritor, Julián Marías.

También observamos una intencionalidad similar en algunos de los textos autoficticios de Muñoz Molina y Javier Cercas, mencionados previamente. Así, en *El jinete polaco* (1991), Muñoz Molina, además de presentar en la novela «un sujeto en

experimentación de identidades» (Molero de la Iglesia, 2000: 391), el autor, como señala José-Carlos Mainer, pone en funcionamiento:

el mecanismo de recuperación de la memoria [...] para resucitar, a la vez, la historia de los perdedores de la Guerra Civil y el febril comienzo de los años setenta, la época clave en la educación sentimental del escritor: el pasado remoto en el que están consignado sus orígenes intelectuales como vencido platónico de la contienda y el pasado cercano que contiene su bautismo de fuego generacional (1997: 65)

En este sentido, respecto a la narrativa autoficcional de Javier Cercas, resulta de especial interés su novela *Soldados de Salamina* (2001), cuya publicación supuso, como apunta Domingo Ródenas de Moya, «un punto de inflexión en el abordaje narrativo del pasado» (en Cercas, 2017: 15-16); así, los textos novelescos que se planteaban como «una investigación en los espacios borrosos de la memoria colectiva [y] la recuperación de episodios, personajes o actitudes preteridos se convirtió en una suerte de moda literaria». Más allá de la reconstrucción del pasado español, en *Soldados de Salamina* encontramos un narrador cuya identidad nominal se corresponde con la del escritor, pero que, como en *Todas las almas*, no coincide con la biografía real y conocida de su autor:

Es un tal Javier Cercas que evidentemente no es el Javier Cercas que yo conozco. [...] El que yo conozco está casado, tiene un hijo, su padre aún vive. Por el contrario, el narrador de *Soldados de Salamina* se presenta a sí mismo, desde las primeras líneas de la novela, de esta forma: “Tres cosas acababan de ocurrirme por entonces: la primera es que mi padre había muerto; la segunda es que mi mujer me había abandonado; la tercera es que yo había abandonado mi carrera de escritor”. Las tres aseveraciones son falsas, o mejor dicho, en este cruce de posibilidades que para mayor comodidad llamamos realidad, son falsas, aunque probablemente en otra disposición de la realidad, o de la pesadilla, son verdaderas (Bolaño, en Pozo García, 2017: 8).

Como en el caso de *Soldados de Salamina*, aunque probablemente algo olvidada por la crítica, resulta de especial interés la publicación en 2001 de *Cosas que ya no existen*, de la escritora barcelonesa Cristina Fernández Cubas. Un «libro de recuerdos» (Fernández Cubas, 2011: 15) con el que la autora recurre al *cuarto de atrás* de la memoria para reconstruir su pasado, a la vez que el de la propia España, y saldar así deudas pendientes consigo misma y su familia. Se trata, en definitiva, como en los casos de Marías, Muñoz Molina o Cercas, de un texto híbrido que «aborda buena parte de los

tópicos teóricos de la autoficción» (Arroyo, 2014: 71), tal y como se refleja en el propio prólogo de Cubas para *Cosas que ya no existen*:

Estaba empezando a cansarme los préstamos que la realidad —mi realidad— concedía a menudo a la ficción —mi ficción—. De disfrazar recuerdos. Me propuse así contar únicamente «la verdad» sobre unos hechos que, curiosamente, tenían mucho que ver con la mentira. [...] A ratos tenía el aspecto de un cuento, aunque no lo fuera. A ratos, también, se presentaba como un primer capítulo. Pero, ¿un primer capítulo *de qué*? Seguramente la palabra «memorias» me daba miedo. O la encontraba arrogante. Lo dejé en «libro personal». [...] Un *libro de recuerdos*. Nada más. Pero inmediatamente una insidiosa voz se apresuró a avisarme: «Y nada menos» (Fernández Cubas, 2011: 14-15)

Tal y como se ha pretendido demostrar en líneas anteriores, estos cuatro autores (a los que podríamos añadir los nombres de Juan Goytisolo, Esther Tusquets, Juan José Millás, Enrique Vila-Matas o Soledad Puértolas), más allá de haber publicado las obras señaladas en las inmediaciones del cambio de siglo, comparten una serie de actitudes comunes en la práctica autoficticia. Es decir, dichos textos literarios propendrían miradas retrospectivas, como una forma de reconstruir sujetos en crisis y plantear escenarios e identidades alternativas para sus propias biografías. Se tratarían, en definitiva, de claros ejemplos con los que estos autores harían uso de la autoficción como un medio para *revisar* —o, incluso, corregir— sus recorridos vitales o, en ocasiones, el de la propia España.

2.2. La autoficción española desde 2008. *El cambio de paradigma*

Pese al evidente éxito y proliferación de la autoficción en España en las tres últimas décadas, son varios los críticos nacionales que han advertido posibles ‘síntomas de fatiga’ dentro del género. En el diagnóstico de este decaimiento podemos señalar diferentes causas o abusos frecuentes en los textos autoficticios, como el constante reto interpretativo que supone para el lector la ambigüedad de estos textos, los frecuentes juegos de identidad y onomásticos de los narradores, o la falta de compromiso por la veracidad de lo relatado. Así, Anna Caballé, en su artículo «¿Cansados del Yo?» (2017, *s. n.*), se muestra escéptica sobre la validez actual de la fórmula propuesta por Serge Doubrovsky en 1977 y le atribuye «un *ombliquismo* infecundo». Por su parte, Manuel

Alberca, que desde la publicación de *El pacto ambiguo* (2007) ha ido, progresivamente, virando su opinión hacia una posición considerablemente más crítica respecto al género, en *La máscara o la vida* (2017) califica la autoficción «como una enfermedad pasajera de la autobiografía» (ibíd: 313), producto de cuatro décadas posmodernas de «capitalismo de ficción y [...] dinero de plástico» (Verdú, en Alberca, 2017: 308), que vieron su fin con la crisis socio-económica que inauguró la quiebra de Lehman&Brothers en 2007.⁴

Sin embargo, como señala Alberca, frente a las autoficciones que caracterizaron aquellas décadas, donde era frecuente que el autor se parapetara bajo «el protector velo de la ficción» (2017: 311) que le eximía de cualquier riesgo o vergüenza derivado de sus testimonios, Alberca encuentra una burbuja de oxígeno en una serie de textos literarios, publicados a partir de 2008, que se desatienden:

de algunas de las preocupaciones que polarizan a las autoficciones como la habilidad para mezclar la autobiografía y ficción en juego que pretende confundir las expectativas del lector, y prefiere el compromiso y el riesgo de buscar la verdad de la vida a través de la escritura. Por tanto, los relatos que se acogen a estos principios se imponen como meta la búsqueda de la verdad (ibíd.: 322)

Así, a estos textos que pretenden revisar algunos de los posibles *vicios* de la autoficción más fabuladora, Alberca decide denominarlos «antificciones» (2017: 318), término que toma prestado de Philippe Lejeune (2007). Para ilustrar estas «antificciones», Alberca propone seis obras, publicadas entre 2008 y 2016: *No Ficción* (Verdú, 2008), *La lección de anatomía* (Sanz, 2008),⁵ *Tiempo de vida* (Giraldo Torrente, 2010), *Visión desde el fondo del mar* (Argullol, 2010), *El balcón en invierno* (Landero, 2014) y *El amor del revés* (Martín, 2016). Por su parte, Anna Caballé (2017), también consciente de este intento de viraje de la autoficción española hacia una literatura comprometida, a los nombres de Marta Sanz y Luisgé Martín, señalados igualmente por Alberca, añade el de Cristina Grande y su novela *Naturaleza infiel* (2008).

⁴ A las tesis propuestas por Anna Caballé y Manuel Alberca podríamos sumar algunas de las reflexiones que, desde un enfoque más personal —y con un tono no falto de acidez—, Vicente Luis Mora ha desarrollado en su reciente libro *La huida de la imaginación* (2019), donde sostiene que, tras la práctica autoficticia, lo que se evidencia es la ausencia de creatividad y de imaginación por parte de sus autores.

⁵ A propósito de *La lección de anatomía* de Marta Sanz, Alberca (2017: 325) menciona *Clavícula* (Sanz, 2017), e intuye en ella un matiz «antificticio» similar al de *La lección de anatomía*, pero que, probablemente, debido al estrecho margen de tiempo entre la publicación de *Clavícula* y *La máscara o la vida*, es posible que no se atreviese a confirmar.

En cualquier caso, a los inventarios propuestos por Alberca y Caballé, que abarcan hasta 2016, podríamos añadir un prolijo listado de textos híbridos —en los que los límites entre autobiografía y autoficción se difuminan—, que darían fe de ese cambio de tendencia en el género, en la medida que comparten su compromiso por reflejar un sujeto y una sociedad quebrados por una crisis social y económica. De esta forma, en obras como *La trabajadora* (Navarro, 2014), *Clavícula* (Sanz, 2017), *Los cinco y yo* (Orejudo, 2017), *La mirada de los peces* (Molino, 2017), *Honrarás a tu padre y a tu madre* (Fallarás, 2018), *Permafrost* (Baltasar, 2018), *El asesino tímido* (Usón, 2018), *Cambiar de idea* (Cruz, 2019), *Ama* (Carnero, 2019) o *Game Boy* (Parkas, 2019) observamos la voluntad de estos narradores de abordar asuntos tan necesarios como la precariedad, el cuerpo, la sexualidad o, especialmente, las cuestiones de género. Así, libros colectivos como *Tsunami* (Sanz, 2019), en el que participan escritoras como Edurne Portela, Laura Freixas, Sara Mesa, Cristina Morales o María Sánchez, con ensayos y ficciones autobiográficas, constatarían que:

Estamos viviendo un cambio de paradigma. Es un tiempo de raíces y cimentaciones. Cada vez más mujeres queremos juntar relatos con los mirarnos y remirarnos para reconstruirnos. En *Tsunami*, mujeres de generaciones diferentes, desde perspectivas y lenguajes plurales, pero siempre comprometidos, comparten su visión de qué ha pasado en los últimos tiempos y de cómo ha cambiado nuestra manera de nombrar las cosas; de fijarnos en la cotidianidad; de repasar nuestras genealogías y nuestra biografía, las de nuestras madres y las de nuestras abuelas; de reinterpretar el cuerpo, los tabúes, las palabras, el mal humor, el silencio. Incluso cierta felicidad (Sanz, 2019b: contraportada)

3. AUTOFICCIÓN Y AUTOBIOGRAFÍA EN MARTA SANZ

En el apartado introductorio de esta investigación se ha aludido al marcado carácter político de la obra de Sanz, que ha valido a su narrativa el recibimiento de calificativos como el de «literatura de intervención» (Chirbes, 2014) y que ha caracterizado a su producción desde sus primeras publicaciones en los años noventa. Igualmente, otra constante en su hacer literario ha sido la materia autobiográfica. De este modo, para la escritora, que ha declarado en más de una ocasión que «toda la literatura es autobiográfica» (en *Frutos del Tiempo*, 2017: s. n.),⁶ el proceso de transformación de las

⁶ Ver *Anexo I*

experiencias vitales en sustento creativo se puede llevar a cabo de dos formas distintas: a través de la metáfora de la carne, como en *La lección de anatomía* (2009 y 2014a) y en *Clavícula*, o a través de la metáfora de la máscara, como en *El frío* (1995), *Los mejores tiempos* (2001), *Daniela Astor y la caja negra* (2013) o *Farándula* (2015):

Suelo decir que toda literatura es autobiográfica. ¿En qué sentido? Pues, en el sentido de que a mí me parece que, incluso cuando quienes desempeñamos este oficio nos cubrimos con las máscaras de la ficción y escribimos libros como *Farándula* o escribimos libros sobre burros que vuelan o templarios que van en busca del santo grial; incluso cuando usamos esas máscaras, nos estamos desnudando. ¿Por qué? Pues, porque estamos planteando a nuestra comunidad de lectores cuáles son nuestras preocupaciones. Entonces, para mí, la literatura siempre consiste en contar una cosa a través de otra. Pero, lo que pasa es que tú puedes decidir contar una cosa a través de la metáfora de la máscara y utilizar las ficciones —los burros que vuelan, los personajes impostados o Madame Bovary y Anna Karenina—, o podemos utilizar la metáfora de la carne, que, en este caso, sería la de la autobiografía directa, la de hablar en primera persona, sin máscaras interpuestas, de las cosas que te están pasando (Sanz en Frutos del Tiempo, 2017: s. n.)

En el caso de Sanz, el sustrato autobiográfico es indisoluble, además, de otras dos nociones: la de cuerpo y la de Historia. Como apunta María Ángeles Naval, «en las últimas novelas de Marta Sanz [...] el cuerpo y la autobiografía se convierten en el campo de batalla predilecto para, quizás, hablar también de la historia» (2019, 114-115). Así, si en *Daniela Astor y la caja negra*⁷ la autora parte de la metáfora de una niña y un país, durante la Transición española, en plena pubertad,⁸ en *Clavícula*, Sanz propone una comparación entre una España que sufre los estragos de la Crisis y «una señora que está en la crisis de su menopausia» (Sanz, en Literatura Andaluza en Red, 2018: s. n.)⁹ Igualmente, en *La lección de anatomía*, la autora ofrece un recorrido biográfico, a modo de «novela de aprendizaje» (Gracia y Ródenas, 2011: 784), en el que la narradora se construye a partir de sus relaciones con los otros, especialmente las figuras femeninas de su vida, a la vez que se relata el crecimiento del propio país a lo largo de cuarenta años.

⁷ Resulta muy interesante que Marta Sanz escoja una retrato fotográfico —de cuando tenía cinco años— para ilustrar la portada de *Daniela Astor y la caja negra*, dado que, de alguna manera, sugiere al lector una posible lectura de la novela en clave autobiográfica.

⁸ La Transición también es asunto en *Los mejores tiempos*, donde Sanz narra experiencias muy similares a las que más tarde relató en *La lección de anatomía* como hechos autobiográficos.

⁹ Ver *Anexo II*

Para Sanz, esta inseparable relación entre biografía, cuerpo e Historia tiene su explicación en el hecho de haber nacido en una familia donde lo político tenía un enorme peso.¹⁰

Por otra parte, desde la publicación del ensayo *No tan incendiario* (2014 y 2019), la autora ha defendido la validez de la autobiografía para superar el ‘ensimismamiento’ del que ha sido habitualmente acusado el género y, al mismo tiempo, expresar su escepticismo ante ciertas fórmulas narrativas que rehúyen la primera persona como medio para aprehender realidades exteriores al sujeto:

Frente a los narradores colectivos que eligen para contar la espuria forma ‘nosotros’ —como si el *yo* no lo incluyera y decir *yo* no fuese una enternecedora muestra de ingenuidad—. Una pereza indomable frente a la disolución del concepto de autor reemplazado por el artesano. El uno está dentro del otro: da igual quién sea la *matrioska* gorda y quién la pequeñita. [...] Los autores que transforman sus *yoes* en ficciones disuelven el *yo* en el *nosotros* sin necesidad de andar insistiendo en ello. (Sanz, 2019a: 94, 96)

Marta Sanz respalda, de este modo, la capacidad de la autobiografía para iluminar las partes más invisibles de la sociedad, así como las voces silenciadas por el relato cultural, frente a las narraciones en tercera persona, con las que la autora afirma sentirse una «ladrona» e «impostora de voces» (Sanz, en *Traficantes de Sueños*, 2019: *s. n.*).¹¹ Para la escritora, el medio de impugnar las frases hechas de una sociedad con la que no está de acuerdo se realiza a través de la subversión del canon literario convencional (Sanz, en *Biblioteca Nacional Española*, 2018: *s. n.*)¹². Un procedimiento habitual en su narrativa que se hace evidente en obras como *Black, black, black* (2010), donde la autora se propone impugnar la novela negra y, para ello, interrumpe a mitad del relato el canon policiaco con el discurso de Luz Arranz y su diario, en el que refiere la experiencia de su climaterio.¹³ Igualmente, respecto a *La lección de anatomía* y *Clavícula*, Sanz ha declarado su intención de subvertir el género autobiográfico y «sacarlo del espacio de onanismo y lo personal, para convertirlo en un género político y común» (Sanz en *Biblioteca Nacional Española*, 2018, *s. n.*). La escritora justifica esta voluntad alegando

¹⁰ El padre de la autora, Juan Ramón Sanz, además de sociólogo era militante del PCE en la clandestinidad y, más de una vez, la familia dio refugio a otros compañeros del partido, así como del FRAP (Frente Revolucionario Antifascista y Patriótico), en su casa de Benidorm. Ver *Anexo II*.

¹¹ Ver *Anexo III*

¹² Ver *Anexo IV*

¹³ Se trata de la segunda parte de la novela: «Black II. La paciente del doctor Bartoldi», en la que aparece, además, un *alter-ego* de la propia Sanz.

que ética y estética, forma y fondo, conforman una relación indisoluble en su concepción literaria. Una visión comprometida de la literatura que, en su opinión, hermana con la que tenía Rafael Chirbes (1949-2015), que se declaraba a un mismo tiempo «leninista y proustiano» (Sanz, en *Literatura Andaluza en Red*, 2018: s. n.).

A propósito del compromiso de Sanz por subvertir el género autobiográfico en *La lección de anatomía*, Natalia Vara ha dedicado dos artículos a esta cuestión, aunque, como plantearemos inmediatamente, los rasgos que señala la investigadora son probablemente más propios de la autoficción que de la tradición autobiográfica. Así, Vara (2015) califica la voz en primera persona que relata *La lección de anatomía* como un «sujeto ético», en la medida que:

convierte la autobiografía en un ejercicio subversivo de reformulación del género, lo que implica una firme renuncia a bucear en la memoria en busca de identidad y al compromiso de ser fiel a la realidad y a la supuesta verdad. Por medio de esta narración, la autora reivindica una autobiografía menos encorsetada por el ‘Yo’ y sus vivencias, y a cambio ofrece un relato en el que lo importante es lo que queda de auténtico de las relaciones del sujeto con los otros y cómo esa vivencia se comunica y se vuelve compromiso al volverse discurso narrativo (Vara, 2015: s. n.)

Sin embargo, como hemos adelantado previamente, no parece muy adecuado denominar ‘sujeto ético’ a una voz que no cumple el ‘pacto autobiográfico’ (Lejeune, 1975), imprescindible para adscribir la novela como autobiografía, puesto que, como señala la propia Vara, son numerosos los pasajes que en *La lección de anatomía* convierten en inviable esa catalogación, como ocurre en «Mi madre tiene un concepto moral del relato en el que no cabe la mentira: en el mío, mentir es el ingrediente básico» (Sanz, 2014a: 62). Igualmente, en esta novela, Sanz apunta hacia la presencia de la ficción —y, por tanto de la mentira— en un texto supuestamente autobiográfico:

Todo formaba parte del esfuerzo por convertir en verosímiles mis ficciones y garantizar a mis compañeras que mi verdadero nombre era ese que figuraba en mis libretas: cómo, si no, iba yo a escribirlo en los libros para que la señorita me regañase. Mi nombre inventado era mezcla de realidad y ficción como casi todos los productos del arte: mi nombre era Marta Armonía Libertad (ibíd.: 84-85)

A esta falta de compromiso con la veracidad por parte de la narradora podemos añadir otros elementos de *La lección de anatomía* que, si bien imposibilitan su

adscripción a la casilla del ‘pacto autobiográfico’, la convierten en una firme candidata a la autoficción al cumplir con los principios básicos establecidos por el ‘pacto ambiguo’. En este sentido, resultan decisivos a la hora de incrementar la indeterminación algunos de los elementos peritextuales de la novela, como la portada y contraportada, la cita introductoria o la dedicatoria, que sugieren al lector unas pautas interpretativas concretas para acometer la lectura. Así, tal y como señala Vara, si bien en la primera edición (RBA, 2008)¹⁴ la portada estaba compuesta por un fragmento del cuadro *La habitación* (Balthus, 1954), en la segunda edición (Anagrama, 2014)¹⁵ «la alusión pictórica se pierde [...] pero lo que, en lugar de extraviarse, se identifica es la identificación del texto como relato fronterizo» (Vara, 2015: s. n.), al disponer al frente un retrato fotográfico de Sanz muy alejado de su aspecto habitual y cuya identidad solo podemos comprobar en la página de créditos. En definitiva, la decisión de la autora de ubicar al frente de la novela un retrato irreconocible de sí misma recuerda, de alguna manera, al frecuente leitmotiv autoficticio: «soy yo, pero no soy yo».¹⁶

3.1. Génesis y recepción de *Clavícula*

Tras recibir el Premio Herralde por *Farándula* en 2015, Sanz decide regresar dos años más tarde a la escritura autodescriptiva con la publicación de *Clavícula* (2017),¹⁷ un texto híbrido que la autora concibe, en primera instancia, como un ejercicio privado e introspectivo que alcance a reconstruir un sujeto quebrado por el dolor. La primera vez que ese dolor se manifiesta acontece en un vuelo transoceánico en la forma de una punzada en la clavícula, mientras Sanz lee los síntomas del cáncer de pulmón que describe Lillian Hellman en sus memorias. Esta inaugural experiencia desencadena la narración de *Clavícula*, y lo que comienza siendo un dolor íntimo —que la autora ha relacionado con la situación de vulnerabilidad originada por la concesión del Premio Herralde, al

¹⁴ Ver *Anexo V*: Portada *La lección de anatomía* (RBA, 2008). Si bien el lector podría esperar encontrarse *La lección de anatomía del Doctor Nicolael Tulp* (Rembrandt, 1632), en la portada aparece un fragmento del cuadro *La habitación* (Balthus, 1954) en el que se muestra un desnudo femenino. Sin embargo, en la portada de la novela se omite el fragmento del cuadro en el que aparece un segundo personaje —que haría referencia al lector de la novela— que permite que la luz entre en la habitación e ilumine el desnudo.

¹⁵ Ver *Anexo VI*: Portada *La lección de anatomía* (Anagrama, 2014).

¹⁶ Sanz ha declarado que siempre se encarga personalmente de elegir la portada de todos sus libros.

¹⁷ El título completo que aparece en el interior del libro es *Clavícula (Mi clavícula y otros inmensos desajustes)*.

colocarla en «un lugar de sobreexposición»—, termina derivando en la constatación, por parte de Sanz, de que su afección, más allá de una naturaleza física, tenía una raíz social y política (en *Frutos del Tiempo*, 2017: s. n.).¹⁸ Es entonces cuando la autora, al comprender que su dolor era común al de muchos otros, decide emprender la escritura de *Clavícula*, ya no como una actuación terapéutica y privada, sino como una obra literaria, una vez más comprometida, para reivindicar el derecho a la queja de cualquier individuo, independientemente de su situación.

En este sentido, la tesis propuesta por Sanz sobre la validez de los textos literarios como herramientas capaces de paliar las neuralgias íntimas, pero también colectivas, no parece que haya sido introducida por primera vez en *Clavícula* por la autora, sino que, en nuestra opinión, su producción literaria previa ya muestra gran parte de estos rasgos. De este modo, tres años antes de la publicación de *Clavícula*, encontramos que en el ensayo *No tan incendiario*¹⁹ (2014), aparece ya planteada esta concepción útil de la autobiografía:

Surgen un montón de preguntas al hilo de la idea del yo como ficción. Preguntas importantes. [...] ¿qué es el yo?, ¿y la ficción?, ¿y lo literario?, ¿el yo como ficción literaria o la literatura como ficción del yo o la ficción como yo de la literatura?, ¿es lo mismo la reflexión sobre el yo que la autobiografía?, [...] ¿se puede hablar de uno hablando de otros?, ¿existe la vida interior?, ¿y el yo sin el nosotros?, ¿puede la práctica literaria sanar la enfermedad de un yo exterior al texto?» (2019a: 98-99)

Por otra parte, en *No tan incendiario* aparece también esbozada otra de las cuestiones cuya respuesta cristalizará en *Clavícula*: «¿Es el texto un cuerpo y el cuerpo, un texto? [...] Pensemos por qué la metáfora *un cuerpo es un texto* podría no ser tan descabellada... Es decir, pensémoslo en clave materialista» (2019a: 98). Así, en *Clavícula*, una obra que ha sido descrita por Edurne Portela como una «poética de la fragilidad» (2017: s. p.), observamos cómo el dolor que experimenta Sanz es somatizado por el propio texto y se solidariza con el cuerpo quebrado de la autora en forma de fragmentación. Como ya hiciera en la segunda parte de *Black, black, black*, Sanz

¹⁸ Ver *Anexo I*

¹⁹ En este ensayo también aparecen planteadas las ideas principales de otras dos obras de Sanz inmediatamente publicadas: el lugar del intelectual en la sociedad y su implicación política, que se traslada al mundo de los actores en *Farándula* (2015), y la reinterpretación de los cancioneros petrarquistas que Sanz reformula desde lo cotidiano en el poemario *Cíngulo y estrella* (2015).

fotografía un cuerpo en un instante tradicionalmente considerado «poco fotogénico» (Sanz, en Cruz, 2017: s. p.), el inicio de la menopausia, con el propósito de descatalogar la corporalidad femenina como una cuestión obscena:

Llevo muchas novelas hablando del cuerpo de las mujeres, de diferencia como desventaja. Quiero hablar de mi menopausia, de mi menstruación y de mis dolores, igual que Philip Roth puede hablar de su cáncer de próstata y es un tema universal. No creo que tenga que haber ninguna diferencia (Sanz, en Martín, 2019: s. p.)

Igualmente, en *No tan incendiario* se formula otra de las cuestiones principales que vertebrarían más adelante *Clavícula* y que hemos adelantado con anterioridad: la relación que han mantenido la escritura femenina y la enfermedad. Señala Sanz (2019a: 103-104) que el ‘yo psicológico’ se ha vinculado con la escritura terapéutica y con la escritura como enfermedad a raíz de las teorías freudianas; así, la autora lo ejemplifica con el caso de Anne Sexton, que comenzó a escribir a causa de una depresión posparto, pero que, sin embargo, más allá de concebir el acto de la escritura como una herramienta terapéutica o reconstructiva, la poeta consiguió erigirse, al igual que Sylvia Plath, «en el paradigma de una poesía escrita por mujeres que necesitan construir un sujeto en el que se aglutinen las voces silenciadas a lo largo de la Historia» (2019a: 104). Una necesidad que en *Clavícula* se hace patente con el compromiso de Sanz por compartir las experiencias negligentes a las que se han visto sometidas las mujeres de su entorno, víctimas, con frecuencia, de una medicina occidental tradicionalmente androcéntrica que se muestra incapaz de proporcionar una explicación a un gran número de patologías:

Somos tantas las locas. Tantas. Natalia se queda embarazada y pare a un hijo precioso [...] Después empiezan a llegar los dolores que van de la ingle hacia el muslo y, más tarde, la parálisis parcial de la pierna. Natalia pasa por un calvario y por un rosario de médicos que no le encuentran nada. «Depresión posparto.» «Ansiedad.» «No aguantáis nada.» Natalia cada vez se encuentra peor. [...] Reivindica que está enferma. Durante un año, dos años, tres años. [...] Vuelve al médico y se produce un milagro. Por fin, le dicen: «Está usted enferma.» Natalia está en un estado precanceroso por infección. [...] Natalia pasa por el quirófano. Tiene secuelas. Pero ahora está feliz porque sabe que ni estaba loca ni era floja ni estaba equivocada (Sanz, 2017a: 96-97)

En última instancia, parece imprescindible señalar los lazos que, del mismo modo, unen a *Clavícula* y *El frío* (1995), la primera novela de Marta Sanz. La autora, que ha sugerido en alguna ocasión que todas sus obras nacen de ideas ya presentes en su

producción literaria previa, manifiesta ya en *El frío* esa misma concepción optimista de la literatura que parte de la creencia de que, verdaderamente, las ficciones — autobiográficas y no autobiográficas— pueden tener un alcance, más allá de lo introspectivo y de lo terapéutico, en una escala superior: el de provocar un efecto secundario en el lector e intervenir en el espacio social (Sanz, en Frutos del Tiempo, 2017: s. n.). Por este motivo, si bien la crítica —al igual que la propia Sanz— ha defendido *Clavícula* como un ejercicio terapéutico en el que, conforme avanza la narración, el ‘yo’ alcanza la pluralidad del ‘nosotros’, en nuestra opinión, los antecedentes propuestos —*El frío*, *Black, black, black* y, especialmente, *No tan incendiario*— sugieren que la génesis de *Clavícula* no estuvo condicionada, en mayor medida, por la indagación de un dolor repentino, sino por una arquitectura narrativa extremadamente compleja y premeditada que buscaría, una vez más, intervenir en la sociedad y proporcionar un espacio a las voces silenciadas por la Historia y el relato cultural.

Por otra parte, en cuanto a la recepción de *Clavícula* y al binomio ‘autobiografía y autoficción’, que habitualmente se ha planteado como una dicotomía excluyente, la crítica ha catalogado casi unánimemente *Clavícula* —al igual que ocurría con *La lección de anatomía*— como un texto autobiográfico, guiada en parte por los propios comentarios de la autora, que se ha rebelado, con cierto humor, «contra la autoficción» (en Frutos del Tiempo, 2017: s. n.). Sin embargo, reseñas como las de Edurne Portela (*La marea*, 2017), José María Pozuelo Yvancos (*ABC*, 2017a), Luis García Montero (*Infolibre*, 2017), Ana Rodríguez Fischer (*El País*, 2017) o David Becerra Mayor (*Ínsula*, 2018), en las que se adscribe *Clavícula* al género autobiográfico, aluden igualmente a una serie de características experimentales (como la fragmentación, la destrucción de la linealidad narrativa, el hibridismo o la reflexión y el metadiscursio) que en realidad son, junto al ‘pacto ambiguo’, propiedades constitutivas del género autoficcional. Es, de este modo, el propósito de esta investigación proponer una lectura alternativa y analizar a continuación cómo operan estos rasgos autoficticios en *Clavícula*, así como indagar qué intencionalidad subyace tras ellos.

4. ANÁLISIS DE CLAVÍCULA. UN LENGUAJE PROPIO

Antes de proceder al examen de los rasgos autoficticios presentes en *Clavícula*, parece conveniente reseñar algunos de los elementos peritextuales que enmarcan la lectura del libro. Así, respecto al título de la obra, ‘Clavícula’ alude en primera instancia a la parte del cuerpo de la narradora donde percibe un incipiente dolor agudo. En cualquier caso, no es la primera vez que Sanz hace mención a este enclave anatómico, sino que aparece frecuentemente referido en sus novelas. De esta forma, en orden retrospectivo, en *Farándula* encontramos que el narrador omnisciente refiere al hueco intraclavicular de Natalia de Miguel, al que denomina «Bósforo de Almásy» (Sanz, 2015a: 62 y 63), apodo con el que László Almásy (Ralph Fiennes) bautiza cariñosamente a la clavícula de Katharine Clifton (Kristin Scott Thomas) en la película *El paciente inglés* (Minghella, 1996), y que, más tarde, Sanz volvería a recuperar para referirse a su tórax:

Al escribir la palabra *punzada* —la que siento en el poético Bósforo de Almásy de Kristin Scott Thomas, la escotadura supraesternal, el precioso occipital mapilar por donde Cary Grant le mete el dedo a Joan Fontaine para robarle el corazón e inocularle la sospecha—, al escribir la palabra *punzada* me acuerdo de que mañana mi fisioterapeuta, para aliviar mi dolor, quiere clavarme tres agujas calientes en el músculo subclavio. Lo más curioso es que yo he aceptado con una sonrisa. (2017a: 107)

Igualmente, si en la primera parte de *La lección de anatomía*, «Vallar el jardín», la narradora —que identificamos con Sanz— proporciona una larga relación de patologías que la han acechado desde su infancia, entre ellas, el insomnio, la hipocondría y la «condritis en la clavícula» (2014a: 39), en la segunda parte de *Black, black, black*, «Black II: La paciente del doctor Bartoli», la ya mencionada narradora Luz Arranz señala que sus clavículas «ya no se parecen al dibujo en la madera de una viola gamba» (Sanz, 2010a: 137).

Por otra parte, el significado del título de *Clavícula* adquiere una nueva dimensión al combinarlo con la imagen de la portada: al frente del libro la autora ha dispuesto una particular clave de sol, cuyo trazo culmina con una flecha.²⁰ El título es, de este modo, un

²⁰ Ver *Anexo VII*: portada de *Clavícula*. Resulta paradójico que la autora haya decidido colocar en la portada de este texto, aparentemente autobiográfico, una ilustración frente a los autorretratos fotográficos que protagonizan las portadas de otras ficciones, aparentemente no autobiográficas, como *Daniela Astor y la caja negra*.

juego combinatorio de sonidos e imágenes que entronca con uno de los leitmotiv del texto: la búsqueda de la palabra.

A nadie le puede doler un esdrújulo. Mi amigo Aurelio los colecciona y los apunta en una lista fascinante. A algunos nos gustan mucho las palabras. Posiblemente nuestra afición resulta dañina para ciertas personas. Pero a nadie le puede doler algo con un nombre tan hermoso. Clavícula. Clavicordio. Clavo. Llave. Clavija. (Sanz, 2017a: 131)

Esta repetición léxica, casi melódica, daría sentido a la clave de sol de la portada, puesto que, en el pentagrama, es esta figura la que funciona como llave para dar sentido a la notación musical, al igual que en *Clavícula* son el lenguaje y la palabra las claves para comprender el texto y aprehender el dolor. Esta comparación, en la que pentagrama y texto literario se funden en uno, ampliaría su alcance al relacionar las líneas concéntricas de la clave de sol con los frecuentes juegos de palabras —«picadura de avispa», «ratoncillo», «jilguero», «garrapata», «cabeza de alfiler» (ibíd.: 45, 84 y 147)— que aspiran a nombrar un dolor inaprensible. Este propósito lo ha vinculado la propia Sanz (en Museo de la Evolución Humana, 2017) con la estructura musical de las *Variaciones Goldberg* de Johann Sebastian Bach, en la búsqueda de sentido a través de la variación armónica, y que, en *Clavícula*, se lleva a cabo desde la conciencia de la capacidad combinatoria del lenguaje para perfilar lo invisible:

Estas paginas [...] son una indagación. El intento de responder a una pregunta que no se desliza hacia atrás y hacia delante por el carril bien engrasado del tiempo. Estas páginas aspiran a operar como herramientas afiladas. Un trépano o un berbiquí. Describen un proceso, puede que una *figura circular*, y hablan de una persona. No de sus pasos de baile. (Sanz, 2017a: 165)

En cuanto a la flecha punzante de la figura, que ideó el propio padre de la autora, trataría de alejarse de las connotaciones positivas que ha despertado tradicionalmente la clave de sol en el imaginario cultural occidental, para referir al gran asunto de *Clavícula*, el dolor:

Al enésimo médico le describo exactamente el lugar de mi dolor. Un espacio inexplicable entre el esternón y la garganta. El médico me dice: «Es imposible.» Señalo insistentemente un punto hueco. Trazo *círculos* sobre él con mi dedo índice. Pinto garabatos. Es un espacio blanco de la materia. El único territorio de la masa corporal donde no hay absolutamente nada y toda la masa es éter y arcángeles. El médico se excede: «Si te clavara una aguja exactamente en ese punto, llegaría limpia al otro lado.» [...] No puedo creer a los ilusionistas y al médico. Me aparto de él. Él da un paso atrás porque tampoco me cree a mí. (Sanz, 2017a: 113)

En última instancia, otros dos elementos peritextuales, también claves para la comprensión del texto, serían la dedicatoria del libro «Para Jorge [Herralde], por nuestras fracturas y nuestras resurrecciones», y la cita introductoria de Marguerite Duras «Uno se encarniza. No se puede escribir sin la fuerza del cuerpo» (ibíd: 7, 9), que anticiparían la somatización del dolor de la autora y la consiguiente fragmentación del texto.²¹

4.1. El pacto de lectura de *Clavícula*

El primer paso hacia una propuesta catalogadora para *Clavícula* es identificar el pacto de lectura presente en el texto. En opinión de la autora, en este libro el contrato que firma con los lectores es «el pacto de la verdad» (en Cervera, 2019: *s. p.*), que aludiría al ‘pacto autobiográfico’ propuesto por Philippe Lejeune. Sin embargo, en esta novela, al igual que en *La lección de anatomía*, aparecen esbozados una serie de rasgos que imposibilitan la suscripción de *Clavícula* en la casilla del tradicional ‘pacto autobiográfico’; así lo observamos en la apertura del libro, donde Sanz propone un contrato muy distinto cuyas características se asemejan en mayor medida al ‘pacto ambiguo’, propio del género autoficticio:

«Voy a contar lo que me ha pasado y lo que no me ha pasado. La posibilidad de que no me haya pasado nada es la que más me estremece» (Sanz, 2017a: 11).

Tal y como se ha señalado en los primeros apartados de este trabajo, para que el ‘pacto ambiguo’ propuesto por Alberca se efectúe, el texto debe encerrar en una misma proposición «dos términos o premisas antitéticas, que quedan armonizados bajo una forma paradójica que disimula la contradicción, pero sin hacerla desaparecer» (Alberca, 2012b: 11), de tal modo, que el autor pueda afirmar y negar su identidad al mismo tiempo. En el caso de *Clavícula*, tal ambigüedad no recae tanto en el juego de correspondencias entre narrador y autor —que ha insistido en el carácter autobiográfico del texto—, sino en la incertidumbre que rodea a la naturaleza, real o ficticia, del dolor percibido por la narradora, y que articula, en gran medida, el relato de *Clavícula*:

²¹ Marguerite Duras es una de las escritoras predilectas de Sanz. La lectura de *El amante* (Duras, 1984) desencadenó la escritura de *El frío* (1995), la primera novela de Sanz.

Actúo como mi propia quiromántica y al mirarme [...] la mano izquierda detecto una línea de vida que no se corta pero forma islas y triángulos escalenos. Cajas irregulares. Yo diría que mi línea de la vida sufre interferencias a partir de los cincuenta años. Ese es mi preciso cálculo adivinatorio. Mi profecía. Ahí se localiza exactamente la desaparición de mi confort físico y mi publicitaria sensación de vivir. Arranca la época de las enfermedades mágicas.²² El miedo a quedarme viuda. Huerfanita. O en la miseria. (2017a: 16)

La sombra de la duda, instalada en el texto desde la primera página, se mantiene hasta el final del relato, alternado sucesivamente pasajes en los que la narradora se muestra escéptica ante su propia enfermedad —como se observa en fragmentos como: «Mi marido me llama y yo salgo del letargo. Del sueño de mi enfermedad y de mis dudas» (ibíd.: 103)—, con escenas en las que la voz que relata la historia encuentra la seguridad necesaria para revindicar la veracidad de su afección:

El dolor me afea la letra y súbitamente me enfado mucho conmigo misma al hacerme consciente de que escribo como si de verdad fuese una hipocondríaca. Asumo el discurso de los hipocondriacos y me ciño a la mirada de lo que los demás esperan de mí. Pero hoy me rebelo. No soy una hipocondríaca. No estoy deprimida. Tengo un dolor. Una enfermedad. Lo reivindico. Me quejo. (ibíd.: 86)

La particularidad de que el texto combine pasajes que intercalan actitudes escépticas y afirmativas no invalida la adscripción al ‘pacto ambiguo’, sino que, por el contrario, incrementa su efecto. Sin embargo, el hecho de que *Clavícula* se suscriba a este contrato no ha de relacionarse con una falta de compromiso por la veracidad de la narradora, puesto que la fuerza que desplaza al texto de la casilla del ‘pacto autobiográfico’ al propuesto por Alberca no es otra que el miedo. La autora, que ha advertido sobre la imprudencia de reducir a *Clavícula* como el relato de una mujer que se adentra en la menopausia, ha señalado al miedo como el gran telón de fondo, implícito o explícito, que rodea a la novela, en la medida que *Clavícula* reflexiona sobre el desasosiego que un repentino dolor desata en la narradora y que acarrea consigo una preocupante variedad de fobias: al fallecimiento de sus seres queridos, a su propia muerte, a la auto-explotación, al dilatado desempleo de su marido o a una vejez precarizada. En

²² Con esta declaración, la narradora no está únicamente incentivando la ambigüedad de su enfermedad, sino que se trata de una alusión al libro de Joan Didion, *El año del pensamiento mágico* (2005), en el que relata su experiencia vital tras el fallecimiento de su marido.

este sentido, *Clavícula* funciona también como el testimonio de una mujer a la que la posibilidad de que su afección sea producto de su imaginación, o de la locura, la paraliza:

Me da miedo no saber si lo más insoportable es la permanencia de la punzada —esa carga que no se alivia y no te permite sonreír— o la inminencia de su aparición. No saber si es más insoportable la posibilidad de que la punzada sea un síntoma de una oscuridad oculta material. De una madeja. O el síntoma de nada: lo más peligroso. Lo inexplicable. (ibíd.: 106)

Por lo tanto, el hecho de que el texto se acoja al amparo del ‘pacto ambiguo’ no ha de relacionarse en ningún momento con una actitud no comprometida, sino con la incertidumbre generada por el miedo y su consiguiente efecto: «dudar de si lo que no se puede explicar de verdad existe» (ibíd.: 98). El relato de Sanz se uniría, de esta manera, a las otras historias de mujeres recogidas en *Clavícula* que, con frecuencia, han visto reducidas sus patologías a meras ‘enfermedades imaginarias’. En definitiva, y a diferencia de en *La lección de anatomía*, en la que a la narradora simpatiza con la mentira, en *Clavícula* la narradora realiza un valiente ejercicio de franqueza, que, si bien la vacilación generada por el miedo imposibilita su adscripción al ‘pacto autobiográfico’, permite hablar, dentro de su ambigüedad, de un ‘pacto sincero’.

4.2. Fragmentación e hibridismo. *Recomponer el puzle*

La fragmentación y el hibridismo son dos de las estéticas a las que, cada vez con mayor frecuencia, se adscribe la novela posmoderna —aunque también otros géneros mayores, como la poesía— en un intento de reflejar una realidad múltiple e inaprehensible. Igualmente, como plantea Alfredo Saldaña respecto al fragmentarismo, estas poéticas «ilustrarían una misma crisis de la escritura resultante de la idea de que un conocimiento completo del mundo es, en realidad, imposible, pura apariencia, un espejismo, la ilusión vana de dicho conocimiento» (2009: 222). Por ello, no parece extraño que Sanz, que en su ensayo *No tan incendiario* ya defendía el *collage* como género moderno, al afirmar que «en el corte, en la escisión, de la cadena fónica, reside su significado» (2019a: 7 y 87), decida, finalmente, hacer patente esta apuesta en *Clavícula*.

De esta forma, en *Clavícula*, el dolor, tal y como hemos adelantado previamente, no afecta únicamente a la narradora de la historia, sino que el artefacto literario, en

solidaridad con la autora, somatiza su afección en forma de fragmentación bajo la premisa «el cuerpo es el texto y el texto es el cuerpo» (Sanz, 2019a: 98). Así, la escritura del libro se convierte, en un ejercicio de vertebración personal que busca reconstruir un sujeto quebrado por el dolor y la incertidumbre mediante la práctica literaria: «Recompongo mis pedazos centrípetamente. Me escayolo» (Sanz, 2017a: 198). Tal fractura se manifiesta en el cuerpo del texto de diferentes maneras. Por un lado, la novela se compone, formalmente, de episodios de muy distinta extensión, de escenas dilatadas (como la prueba de esfuerzo que relata la narradora hacia el final del libro), pero también de pasajes muy breves donde el tono lírico, presente durante toda la narración, se hace más evidente:

En un lunar de mi cuerpo reconozco el cosmos.²³ La primera célula humana, el reptil que salió del charco y se convirtió en simio. Me salto mil pasos intermedios de la evolución, desde la metamorfosis de las branquias en pulmones hasta el alzamiento progresivo del rosario de las vértebras. Por otra parte, en un lunar de mi cuerpo que me escuece y muta, veo la realidad como dentro de la bola de cristal de una pitonisa de feria, todo lo que me oprime, los rayos alfa, gamma o beta que irradian los módems portátiles y las redes wifi invisibles que atraviesan los muros y me apuñalan. Me pasa a mí y a todo el mundo (Sanz, 2017a: 15)

Igualmente, otro efecto secundario derivado de la fractura del texto es la destrucción de la linealidad narrativa. Aparentemente, *Clavícula* no responde a ningún esquema narrativo y carece de trama, al convertirse la indagación personal en el único hilo conductor de la novela. Se trata de un asunto sobre el cual la propia autora reflexiona hacia el final de la narración, donde sostiene que, en favor del suspense y la intriga, podría haber organizado la estructura episódica de *Clavícula* de una forma distinta; sin embargo, la autora se declara en contra de esta clase de mecanismos que, en su opinión, habrían desviado la atención del relato de lo realmente importante, la experiencia del sujeto:

Este libro podría haber empezado con el capítulo que acabo de escribir. Mi peripecia con la enfermera especializada en pruebas de esfuerzo. [...] Agarrándome la cabeza con desesperación, podría haber lanzado a los lectores [...] preguntas a bocajarro: «¿Cómo he llegado hasta aquí?», «¿por qué camino?», «¿cuáles han sido las vicisitudes que conducen hasta el deterioro o la construcción nunca tan fantástica —porque todo cae, todo se pudre— del mismo?» [...] Esas interrogaciones habrían puesto en funcionamiento un dispositivo mediante el cual los lectores se intrigarían y caerían en la malla del suspense reduciendo el relato de una

²³ Este pasaje enlaza con el final de *La lección de anatomía* (2014a: 356): «Tengo lunares en el pecho: son constelaciones, satélites, archipiélagos, islotes e islas principales. Son el barrunto de una enfermedad».

enfermedad, el relato del horla, al género de las novelas de detectives. [...] Estas páginas [...] hablan de una persona. No de sus pasos de baile (Sanz, 2017a: 164-165)

Sin embargo, tras la aparente desaparición del tradicional esquema narrativo, en *Clavícula* encontramos una arquitectura narrativa muy compleja en la que la incertidumbre respecto a la salud de la narradora —como se ha señalado al hablar del pacto de lectura— juega un gran papel, pues somete al lector a la misma vacilación característica del género fantástico, que se debate entre una interpretación real o irreal del texto. Una ambigüedad que puede permanecer más allá del final del relato. Del mismo modo, resulta fundamental para la construcción del esquema narrativo que Sanz opte por un cierre circular para su libro. Si en el arranque de *Clavícula* la narradora, mientras sobrevuela el océano Atlántico, toma conciencia de su incipiente dolor, en el desenlace de la novela la autora regresa en avión de un viaje familiar por el norte de Europa:

Mis padres se cogen de la manita en el aterrizaje. El sobrecargo se inclina sobre ellos: ¿es miedo o es amor? [...] La azafata no puede resistirse a pronunciar un comentario: «Que sigan ustedes así cincuenta años más.» [...] Se ríen y se ofenden. [...] Yo, sin fijarme mucho, me doy cuenta de todo y me llevo los dedos al Bósforo de Almas (2017a: 201)

La elección de la estructura circular,²⁴ junto a otros rasgos, serviría para constatar la artificialidad que el autor de autoficciones impone a sus textos (Casas, 2012: 39). En el caso de *Clavícula*, cuando la escritura, inicialmente terapéutica, se convierte en literaria, comienza un proceso de reorganización, de selección de materiales, de amputación y de recolocación de «las piezas del puzzle para que, de alguna manera, también el rompecabezas represente esa fractura que produce el dolor en el cuerpo real» (Sanz, en Biblioteca Nacional Española, 2018: s. n.).²⁵ Una fragmentación que también afecta, inevitablemente, a la diversidad orgánica del libro y que la convierte en una ficción extremadamente híbrida.

En *Clavícula* no se observa únicamente una heterogeneidad temática (que intercala, entre sesudas reflexiones sobre la vida, el dolor y la muerte, cómicas anécdotas en el hogar y la consulta hospitalaria), sino que encontramos una diversidad formal que, como hemos señalado previamente, la escritora ya defendía en *No tan incendiario*. Un

²⁴ Una vez más, las líneas concéntricas de la clave de sol como fondo del relato.

²⁵ Ver *Anexo IV*

ensayo donde Sanz aludía a la condición líquida de los géneros «que se empapan los unos de los otros» (2019a: 84); por ello, no es de extrañar que en *Clavícula* esta apuesta se haga patente. Así, en lo que a primera vista podría parecer una novela, la autora elabora un complicado *patchwork* que obliga a redefinir el propio concepto de novela y considerarla, en consecuencia, como un objeto literario posmoderno.

En este sentido, alterando la homogeneidad del texto, encontramos inserto el cuento «Buscamos una amapola que no se marchite» (Sanz: 2017a: 70-81), un relato supuestamente escrito por encargo en el que la narradora, con un gira promocional por la costa andaluza como telón de fondo,²⁶ reflexiona sobre su adicción al Lorazepam, un opiáceo que, con demasiada frecuencia, se receta en las consultas médicas para paliar los síntomas de la ansiedad y el insomnio. Al mismo tiempo, «Buscamos una amapola que no se marchite» dialoga sobre los estragos de la crisis en los colectivos más precarizados (en este caso, las trabajadoras de la limpieza), pero también aborda la hipersexualización del cuerpo de las mujeres con la incorporación al relato de material gráfico: imágenes asépticas de pies y piernas que, según la narradora, fotografía «desde un ángulo amorfo y desconcertante» (ibíd.: 81).

Del mismo modo, en *Clavícula* se ofrece al lector un hilo de correos electrónicos entre la narradora y su marido, José María San José, durante otra gira promocional por Colombia,²⁷ que proporciona una imagen de la pareja y el matrimonio alejada, al igual que en su cancionero *Cíngulo y estrella* (2015), del imaginario sentimental y romántico tradicional, donde lo cotidiano y lo obsceno tienen cabida:

El 30/01/2015, marta <msanz@hotmail.com> escribió:

Los cuervos en Cartagena se comen las frutillas del desayuno. Todo, todo es tan *garciamarqueiano* que sospecho que él no existió. Los patios de las casas, la amabilidad, todo abruma, lo de hacer sociales es cansadísimo. Pero cuando me baño en la piscina y después tomo el desayuno con mis guacamayos me siento una milady. Me llaman *dama* por aquí. Ahora me voy de paseo a disfrutar un poco más de la ciudad. Es un decorado, pero tan, tan sensual y luminoso que no me importa un pito el punto de limpieza exagerado. Y el

²⁶ En julio de 2016, la verdadera Sanz visita Almería, Málaga, Los Lobos, San Juan de los Terreros, Águilas y otras localidades andaluzas, a propósito de la publicación de *Farándula* (2015).

²⁷ En este caso, se trata de una gira promocional de la novela *Amor Fou* (2013 y 2018) por ciudades colombianas como Cartagena de Indias, durante enero de 2015.

glamour. Estoy muy bien físicamente. Incluso hago caca: serán las frutillas. Mil besos para todos. Dáselos de mi parte a la mamá, que ella no está *internautizada*. (2017a: 120)

Igualmente, el discurso autobiográfico de *Clavícula* se suspende momentáneamente con la inserción de otro texto: un poema dedicado a una niña de Manila con el que la autora pretende expresar «la mala conciencia de los que nos quejamos en condiciones de privilegio» (Sanz, en Rovecchio Antón, 2017: s. p.), pero también recordar que son esos individuos con cierta ventaja económica los que han asumido, en muchas ocasiones, la responsabilidad de reivindicar las nefastas situaciones de aquellos sin voz. La inclusión de este poema en la narración del libro ha de relacionarse, por tanto, con la búsqueda de una fórmula polifónica capaz de transgredir las limitaciones de la primera persona; una voluntad que, en el caso de Sanz, debemos vincular con su defensa de un feminismo transversal que supere las barreras de clase y raza:²⁸

Pedimos que la poesía nos ayude,
pero la niña es una niña de Manila
que da golpecitos en el cristal de nuestro taxi y nosotros la
vemos como una frágil criatura
de huesecillos de ave y ojos de cordero.
(2017a: 174)

Hacia el final del relato de *Clavícula*, la autora vuelve a interrumpir la narración con un breve capítulo que pretende romper con un tabú que, con frecuencia, afecta a los textos autobiográficos: el asunto del dinero y de las ganancias económicas de los escritores. No parece aventurado sugerir que tras esta inclusión opera, una vez más, su voluntad política, al pretender la autora constatar cómo la precarización alcanza también a los oficios culturales.²⁹ Para ello, la narradora, en un ejercicio de sinceridad, desglosa los ingresos exactos que ha recibido a lo largo de siete meses de trabajo y «auto-explotación»,³⁰ para advertir cómo lejos del espejismo del glamour que se presupone a la

²⁸ Ver Anexo III:

²⁹ Se trata de un asunto que también abordó, ese mismo año, Remedios Zafra, autora muy cercana ideológicamente de Sanz, en su ensayo *El entusiasmo: precariedad y trabajo creativo en la era digital* (Anagrama, 2017).

³⁰ Ver Anexo IV:

vida del escritor, tal precarización afecta inevitablemente en la salud física y psíquica de la autora:

Mi marido apunta en un papelito mis ingresos mensuales. Me los canta como un niño de San Idelfonso. Gano 1.256 euros en enero, 325 en febrero, 7.000 en marzo, 122 en abril, 650 en mayo, 500 en junio, 1.450 en julio... Mi marido me asegura: «Puedes estar tranquila. Muy tranquila.» Y, sin embargo, yo miro por la ventana el suelo, el horizonte, y no, no me puedo confiar. (2017a: 184)

Pudiera parecer que el tejido híbrido que se confecciona en *Clavícula* —con retazos de cuentos, poemas, contabilidad doméstica o pasajes ensayísticos— corriera el riesgo de convertirse en una masa disforme de textos; sin embargo, es precisamente dicha heterogeneidad la que dota de gran cohesión a la novela, al hacer patente la relación de solidaridad que mantienen ‘forma y fondo’, ‘cuerpo y texto’, en la totalidad de la narración, tal y como se defiende en *No tan incendiario*:

Mas allá de la voluntad del autor-emisor, si los géneros son concreciones retóricas de una ideología o cosmovisión, si el texto y el contexto son insolubles igual que el fondo y la forma, entonces eso implicaría que los cambios en la realidad derivan en cambios en la manera de acercarse, mirar y contar la propia realidad: cambios en la propia concepción de los géneros y en sus fronteras. [...] La novela se permeabiliza [así] a otros géneros no literarios en el intento de llenarse de realidad. (2019a: 86-87)

4.3. Actividad reflexiva y metadiscurso. *Un deporte de riesgo*

Antes de concluir con el análisis de *Clavícula*, resulta necesario abordar el último rasgo que Casas considera constitutivo del género autoficticio: el metadiscurso. Se trata de una propiedad posmoderna cuya finalidad principal es crear una brecha entre los planos de realidad y ficción, al inscribir al lector dentro del texto y dar cuenta de la artificialidad del objeto literario. En *Clavícula*, la actividad metadiscursiva se superpone a la noción de tiempo, difuminando las escenas de la novela y sustituyendo la linealidad temporal por la ensayística, como otra pieza más del puzzle híbrido que conforma la novela. Fundamentalmente, la narradora lleva a cabo este procedimiento metadiscursivo de dos maneras: mediante la reflexión metalingüística y la práctica intertextual.

Como se ha referido respecto al título de *Clavícula*, la búsqueda de la palabra es una constante en este texto, donde Sanz concibe el lenguaje «como posible depósito de las verdades» (Sanz en Revista Leemas de Gandhi, 2018: s. n.).³¹ Así, la autora, que señala que en demasiadas ocasiones se vincula al lenguaje, respecto a las ficciones, con la mentira y el juego, se propone con *Clavícula* «rehabilitar los significados del lenguaje con el propósito de transmitir una experiencia y transmitir una verdad» (ibíd.: s. n.). Sin embargo, paralelamente, la novela también constata la inefabilidad del lenguaje y la consecuente incapacidad de la narradora para describir su dolor ante el personal sanitario y ella misma:

¿Han probado a buscar las palabras exactas para describir ese dolor, convertido en síntoma que ayuda a los médicos a diagnosticar. El médico te lo ruega: «Tienes que ayudarme.» [...] Rebuscas dentro del baúl de palabras arrumbado en tu memoria. «Mi dolor es...» Nudo, corbata, pajarita, calambre, ausencia, hueco invertido, cucharada de aire, vacío de hacer al vacío, blanco metafísico, succión, opresión, mordisco de roedor, de pato, de comadreja, carga, mareo, ardor, el roce de un palo, una zarza ramificada dentro de mí, bola de pelusa, masticación de tierra, una piedra en la garganta o en la glotis o sobre un alveolo, sabor a sangre y metales, estiramiento de las cuerdas de los músculos, electrocución, disnea, boca árida. Tengo tantas palabras que no puede decir ninguna. Conozco bien el lenguaje y sus figuras retóricas. Pero soy tan imprecisa. [...] No hay mentiras ni metáforas para expresar mi dolor. (2017a: 61)

Igualmente, a lo largo de la novela se produce una continua y distendida reflexión sobre la práctica literaria. Sanz, que considera la escritura una «actividad física» (2018b: s. n.) que debe apretar el lápiz y romper el papel, se plantea en *Clavícula* aumentar la apuesta y ejercer su oficio «como un deporte de riesgo» (2017a: 155). Así, desde esta valiente posición, la narradora medita acerca de la naturaleza de los textos autobiográficos, a los que califica como «la consagración de la realidad y de la primavera, y no las costuras para convertirla en un relato» (ibíd.: 50), censurando ciertas prácticas autoficticias que, en su opinión, manipulan el relato autobiográfico en aras del suspense y la intriga. Del mismo modo, Sanz aboga en la novela por una escritura afilada y comprometida que ilumine las lacras de una sociedad con la que la autora no está de acuerdo:

³¹ Ver Anexo VIII

Hoy veo con toda claridad que la escritura quiere poner nombre e imponer un protocolo al caos [...] que habita en el orden de ciertas estructuras sociales. La escritura araña la entropía como una cucharilla de café en el muro de la prisión. Amputa miembros. Identifica —para sanarlas— las lacras de la enfermedad. Es un escáner. Ata con lazo de terciopelo rojo los voraginosos tentáculos del calamar gigante que expele, en los abismos del mar, un chorro de tinta negra que, organizada en grafismos, nos aclara un poco la visión. (Sanz, 2017a: 51)

Paralelamente, como hemos adelantado, la actividad metadiscursiva en *Clavícula* se desarrolla también a través de la intertextualidad, al establecer un diálogo constante entre la novela y otros textos, ajenos y propios a la autora. Así, la práctica intertextual se instala en *Clavícula* desde el inicio de la misma. En el primer viaje transoceánico, la narradora alude a las memorias de Lillian Hellman, *Una mujer con atributos* (1969), el mismo texto del que Sanz, años atrás, habría extraído una de las citas introductorias de *Farándula*: «El teatro no es mundo natural para quienes ponen en duda lo que quiera que se entienda por glamour» (Hellman en Sanz, 2015a: 10). Del mismo modo, *Clavícula* conversa con otras obras de la autora, como se hace patente en las frecuentes referencias a Luz Arranz, personaje de *Black, black, black* (2010), e, igualmente, dialoga con *El frío* (1995), la primera publicación de Sanz, a la que alude cuando escribe en *Clavícula*: «Por segunda vez en mi vida escribo para purgarme y le tengo fe a la posibilidad catártica de la escritura» (2017a: 155).

Por otra parte, aparecen también referencias a otros textos y autores que, por una u otra razón, resultan afines con la práctica literaria de la autora. Así, Marguerite Duras —cuya cita de *Escribir* (1993) introduce a *Clavícula*— es mencionada en numerosas ocasiones a lo largo de la novela. De igual forma, se profundiza en textos como *La trabajadora* (2014) de Elvira Navarro, que según la narradora comparte una concepción similar del oficio literario y una misma «inquietud de época» (2017a: 35); en la autoficción *Sarinagara*³² (2004) de Philippe Forest, sobre la que Sanz ya reflexionaba en *No tan incendiario* y que enlazaría con *Clavícula* por su actitud vitalista; pero también en otras referencias, más superficiales, a autores como David Foster Wallace, Raymond Carver, Friedrich Nietzsche o Guy de Maupassant, entre otros.

³² El título de la novela hace referencia a una expresión japonesa que se traduce habitualmente como «y sin embargo».

CONCLUSIONES. *DIAGNÓSTICO PARA UN TEXTO ENFERMO*

Tal y como se ha señalado previamente, el propósito principal de este trabajo ha sido proponer una lectura de *Clavícula* como texto autoficticio, frente a la opinión de la crítica y de la propia autora, que defendían su inserción en la casilla autobiográfica. Para ello, se ha procedido al análisis de la obra desde la premisa «el cuerpo es el texto y el texto es el cuerpo», al considerar que el dolor referido por la narradora repercute en el propio organismo de la novela. Así, el miedo generado por una dolencia innombrable se traduce en esta ficción como incertidumbre, y conduce al lector ante una encrucijada: optar por una interpretación real o irreal del texto. Una indeterminación que permitiría subscribir *Clavícula* al ‘pacto ambiguo’ característico de las autoficciones, pero que, debido al ejercicio de franqueza que practica la narradora y su marcado compromiso ético, hemos denominado ‘pacto sincero’. Se trata de un rasgo que aleja considerablemente a *Clavícula* de *La lección de anatomía*, la anterior autoficción de Sanz, donde la narradora se confesaba amiga de la mentira.

Paralelamente, más allá de la vacilación y ambigüedad señaladas, la enfermedad y el dolor repercuten en *Clavícula*, al introducir otros rasgos constitutivos del género autoficcional: la fragmentación, la desaparición de la linealidad narrativa y del esquema argumentativo, la hibridez genérica o la tendencia al ensayismo que deriva de la práctica metadiscursiva. Todas estas fuerzas centrípetas de la novela son el camino que Marta Sanz ha trazado hacia una verdad narrativa solvente, hacia una forma novelesca que tenga una capacidad de representación satisfactoria desde un punto de vista tanto artístico —literario—, como ético. Así, en la novela, el cuerpo quebrado de la narradora se equipara formalmente al del texto y la continuidad narrativa se sustituye por la discursiva, convirtiendo la actividad reflexiva en el único hilo argumental de *Clavícula*. Del mismo modo, tal fractura afecta a la diversidad orgánica de la novela, que, mediante la técnica del *collage*, transforma el texto en un ejemplar extremadamente híbrido, al combinar materiales de muy diverso origen, sin perder, por el contrario, su cohesión interna.

En cuanto a la concepción de *Clavícula*, Sanz parte de dos dogmas: por un lado, el de la escritura como un ejercicio introspectivo, apto para reconstruir un sujeto en descomposición, y, por otro lado, el de la creencia en que desde el ‘yo’

autobiográfico se puede alcanzar la pluralidad del ‘nosotros’. En este sentido, debemos considerar *Clavícula* como el eslabón que continúa una cadena de textos comprometidos con el pasado y presente de la autora y que se propone romper, como ya hiciera en *Black, black, black* o *La lección de anatomía*, con las marcas y convenciones genéricas que imperan y empapan de ideología dominante los géneros literarios; en este caso, la autoficción. Por tanto, tras la escritura de *Clavícula* se trasluce una intencionalidad fraternal que trata de proporcionar espacio a las voces silenciadas por el relato cultural, como se refleja en las historias de Natalia, Isabel, Chari, Marta, Silvia, o la niña sin nombre de Manila City, que aparecen recogidas en la novela y que se suman a la experiencia de la propia narradora.

Por último, y enlazando con uno de los puntos introductorios de esta investigación, parece conveniente señalar que *Clavícula* se inscribe y participa en el cambio de paradigma del género autoficcional que se ha propuesto en este trabajo. El estallido de la crisis-socioeconómica española, en 2008, supondría el inicio de un viraje que pretendería corregir algunos de los vicios de la autoficción clásica más fabuladora, como los frecuentes juegos de identidad y onomásticos o la falta de compromiso por la veracidad de los narradores, para centrarse en asuntos de mayor calado, como la precariedad, el cuerpo, la sexualidad o, especialmente, las cuestiones de género, desde el compromiso ético de sus voces narradoras. Así, textos autoficticios como los de Elvira Navarro (2014), Luisgé Martín (2016), Marta Sanz (2017), Antonio Orejudo (2017), Cristina Fallarás (2018), Eva Baltasar (2018), Clara Usón, (2018), Aixa de la Cruz (2019), José Ignacio Carnero (2019) o Víctor Parkas (2019) combinarían, en proporción y forma variable, los mejores recursos de la novela y la autobiografía para reconstruir un sujeto y una sociedad quebrados por el Sistema. Quedaría, entonces, por desarrollar una pregunta: ¿Son obras como *Clavícula* —recorridas por la fragmentación, la hibridez genérica, el metadiscursio y la duda— textos *enfermos* o, por el contrario, verdaderos diagnósticos para la realidad que nos circunscribe?

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 ha metido en el cuerpo, como un demonio, como una factura, y ahora forman parte de nuestro recuento plaquetario y de la enfermedad de la que, palabrita del Niño Jesús, nos vamos a morir. (Sanz, 2017a: 197)

ANEXOS³³

³³ Nota aclaratoria: Los anexos aquí dispuestos son transcripciones parciales de audios y videos consultados en línea, considerados de interés para este trabajo. Aunque se ha tratado de respetar al máximo la fuente original, se han suprimido —en aras de facilitar la lectura— ciertas estructuras oracionales inconclusas que los propios autores iban rectificando conforme avanzaban sus intervenciones. Igualmente, se han añadido en el texto corchetes aclaratorios, con la intención de mejorar la comprensión de los enunciados de los autores, Marta Sanz y Luis Landero. Asimismo, la puntuación de estos textos orales —al igual que el resto de los criterios de edición anteriormente señalados— es de mi responsabilidad.

ANEXO I

Transcripción parcial de:

Frutos del Tiempo. (2017). *Marta Sanz. Razones para hablar del cuerpo —y su Clavícula—* [YouTube]. 8 de mayo. Disponible en:
https://www.youtube.com/watch?v=_ui6un-K0x8
[texto de la transcripción Víctor Ballarín]

—Marta Sanz:

A mí había una frase de Rafael Chirbes que me encantaba. Él, cuando le preguntaban sobre la literatura comprometida, siempre decía «yo es que yo soy leninista y proustiano». Y me parecía estupenda porque él lo que quería un poco sintetizar con esa combinación tan provocadora era la tesis de que uno puede tener una determinada ideología política, unas determinadas convicciones, un determinado discurso ético, y eso no te incapacita como escritor, tu compromiso se asoma en una doble dirección: en la de lo ético y en la de lo estético. Que, por otra parte, son ámbitos absolutamente indisolubles. [...] Verdaderamente, yo creo que no entendemos lo que es la literatura si no nos damos cuenta de que la forma en la que están contadas las cosas es lo que los escritores y las escritoras estamos contando. El hecho de que alguien adopte, en un libro, un estilo barroco o minimalista, o de que alguien decida cuestionar los límites de los géneros, o cualquier tipo de decisión aparentemente formal, en realidad, lo que está reflejado es el significado que tú quieres transmitir. Entonces, esa es mi manera de entender la literatura. Y esa es mi manera de entender el compromiso simultáneo e indisoluble con lo ético y lo estético, con el fondo y la forma.

Yo no hago autoficción. Yo me rebelo contra el término autoficción. Yo lo que digo que hago siempre es autobiografía. Y suelo decir que toda literatura es autobiográfica. ¿En qué sentido? Pues, en el sentido de que a mí me parece que, incluso cuando quienes desempeñamos este oficio nos cubrimos con las máscaras de la ficción y escribimos libros como *Farándula* o escribimos libros sobre burros que vuelan o templarios que van en busca del santo grial; incluso cuando usamos esas máscaras, nos estamos desnudando. ¿Por qué? Pues, porque estamos planteando a nuestra comunidad

de lectores cuáles son nuestras preocupaciones. Entonces, para mí la literatura siempre consiste en contar una cosa a través de otra. Pero, lo que pasa es que tú puedes decidir contar una cosa a través de la metáfora de la máscara y utilizar las ficciones —los burros que vuelan, los personajes impostados o Madame Bovary y Anna Karenina—, o podemos utilizar la metáfora de la carne, que, en este caso, sería la de la autobiografía directa, la de hablar en primera persona, sin máscaras interpuestas, de las cosas que te están pasando.

¿En qué sentido a mí me parece que la autobiografía es diferente de la autoficción? Yo cuando estaba escribiendo *Clavícula* —y esto ahora os lo contaré con más profundidad—, yo aspiraba a algo que ahora está muy, muy, poco de moda; aspiraba a contar la verdad. En la creencia, muy poco escéptica y muy poco de moda, de que la verdad no es solamente una cuestión relativa y que hay verdades que existen. Y que hay verdades que existen más allá de las visceralidades y las post-verdades y ‘los Donald Trump’. Y que tenemos que recuperar, un poco, el concepto de ‘verdad’ y el de ‘utopía’. Entonces, yo quería arañar la verdad de lo que a mí me había pasado en un momento crítico de mi vida. Los escritores y las escritoras que hacen autoficción no buscan eso. Lo que hacen, sencillamente, es pergeñar una ficción como cualquier otra, en la que ellos se introducen como personajes e introducen sus nombres y sus apellidos, pero su compromiso, no es con la verdad, es con la verosimilitud narrativa. Es un pacto literario y yo quería que mi pacto, además de literario, fuera moral y político.

Para mí todos los libros que he escrito se relacionan con los anteriores. Entonces, para mí, *Clavícula* es un libro que se relaciona mucho con el primer libro que yo escribí: *El frío*. *El frío* era una novela autobiográfica también, aunque poco más distanciada y menos directa que *Clavícula*, donde yo estaba contando un desengaño amoroso que tuve con un chico, durante una etapa bastante significativa de mi vida, que me dejó hecha polvo. Entonces, cuando esa historia acabó, dije: «¿Qué hago?», «¿Me tiro por la ventana o escribo un libro?». Entonces [ironiza] decidí que era mucho más sano para mi salud y la de mis seres queridos que escribiera un libro. Por lo tanto, mi primer contacto con la escritura nace, por una parte, de ese mal sentimiento que es la venganza. Por otra parte, cuando yo escribo este libro aprendo muchas cosas reveladoras para mí. Aprendo, por ejemplo, que escribir no es solo una manera de comunicarse con los demás, o de producir un efecto secundario en los lectores o de intervenir en un espacio social, sino que, además, la escritura es un acto de aprendizaje íntimo. En el proceso de introspección tú aprendes

muchas cosas sobre ti misma que no sabías. Con *El frío* aprendí, por ejemplo, que el *intercepto* que me dejó, tenía más razón que un santo. Otra de las cosas que aprendo escribiendo esta primera novela es que el lenguaje —y la literatura en general— puede ser una herramienta que nos sirva para aliviar, por una parte, las neuralgias íntimas, pero, por otra parte, todas esas neuralgias, también, que compartimos con nuestra comunidad. Y, en eso, *Clavícula* es exactamente igual.

Clavícula es un texto que escribo porque, en un momento de mi vida que tiene que ver con el año pasado, me siento mal, muy mal, y me doy cuenta de que la pulsión de la escritura a mí me puede servir para resolver todo eso que a mí me está doliendo por dentro. Luego me doy cuenta de que todo eso que me está doliendo por dentro, no me duele solo a mí, sino que hay muchas partes de mi cuerpo abierto en canal —por decirlo, así, *baconianamente* y a lo bestia—, que son, seguramente, muy parecidas a las vuestras [señala al público]. Espero que no lo viváis con la misma intensidad que lo viví yo, pero, lo siento mucho, todos somos víctimas del capitalismo avanzado. Esto no se puede remediar. Entones, en ese concepto optimista de la literatura, en ese concepto de la literatura que parte de la creencia de que verdaderamente los textos literarios sirven para cosas que tienen que ver con el espacio de la intimidad, pero también con el espacio común, en esa coincidencia es donde confluyen *El frío* y *Clavícula*.

Luego también es verdad que uno de los motivos que desencadenan la escritura de este texto [*Clavícula*] —que luego veremos hasta qué punto es o no es una novela— se vincula con que yo gano el Premio Herralde. Y, a mí, ganar el Premio Herralde es una cosa buenísima y que deseaba, sin embargo, a mí eso me colocó en una situación de vulnerabilidad enorme, porque me colocó en un lugar de sobreexposición. Yo no estaba acostumbrada a estar tan expuesta, a que tanta gente me mirara. Cuando tanta gente te mira y tú eres una persona sensible o hipersensible, parece que todo te hace daño. Estás mucho más expuesto a la crítica, a muchas cosas a las que yo no estaba acostumbrada y que, en mi caso, me fragilizaron. Me hizo mucho más frágil desde un punto de vista físico; yo somaticé la presión. Somaticé la presión y a mí yo creo que toda esa presión se me convirtió en un dolor. En un dolor en la *Clavícula*, que sigo teniendo [21/11/2017]. Que no he superado esta presión por muchas razones, porque mis circunstancias objetivas han cambiado poco.

ANEXO II

Transcripción parcial de:

Literatura Andaluza en Red. (2018). *LAR. Marta Sanz y Antonio Orejudo “La Transición vista desde la literatura actual”* [YouTube]. 21 de mayo. Disponible en:

https://www.youtube.com/watch?v=_zmQiXhx7a8

[Texto de la transcripción Víctor Ballarín]

—Marta Sanz:

Lo que comparto completamente con Antonio [Orejudo] es que la Transición inevitablemente se refleja en nuestras novelas, se refleja en todos nuestros escritos, porque inevitablemente forma parte de nuestra educación sentimental. Yo, por ejemplo en *Daniela Astor y la caja negra* partía de la metáfora de que yo estaba hablando de un país que estaba en la pubertad y, al mismo tiempo, estaba hablando de una niña que estaba en la pubertad. Entonces, estaba usando esa metáfora. Igual que ahora hablo de un país que está en crisis y, al mismo tiempo, hablo de una señora que está en la crisis de su menopausia y de su clavícula y escribo *Clavícula*. Entonces, es verdad que lo biológico, inevitablemente, interfiere en todo lo que ha sido, yo creo, la construcción del imaginario de nuestras novelas y los referentes que utilizamos muchos de nosotros. Lo que ocurre en, mi caso, es que lo sentimental y lo biológico se mezclan, también, muchísimo con lo político. Porque mi padre no era militar [como el de Orejudo], pero era militante del PCE en la clandestinidad. Entonces, en el año 1975, cuando Franco se murió, yo recuerdo — y lo cuento en *La lección de anatomía*— que a mí en el colegio me hicieron hacer una redacción preciosa donde en una página yo tenía que pegar —con aquel pegamento blanco, que luego se nos quedaba prendido a las palmas de las manos y del que tirabas y era como una cosa *reptiliana* y muy entretenida— una foto de Francisco Franco Bahamonde, loando lo que habían sido sus triunfos a lo largo de cuarenta años de depredación y, en la otra página, teníamos que hacer lo mismo con una foto de Juan Carlos diciendo todo lo bueno que iba a venir y la monarquía y todas estas cosas. Entonces, claro, cuando a mí mi padre me vio hacer eso en casa, que yo en ese momento tenía ocho años y estaba en 3º de EGB en una escuela pública, claro mi padre era del PCE, yo no iba a ir a una escuela privada, así como así, pues mi padre me dijo «Hija mía, ¿qué estás

haciendo?» y yo dije «los deberes», entonces claro, mi padre se río, no dijo más; claro, los deberes había que hacerlos. Pero, yo sí que recuerdo en mi casa momentos de mucha tensión, previos a la muerte, en la cama del dictador. Yo recuerdo a gente —en esa época vivíamos en Benidorm— que venían a esconderse a mi casa, eran militantes del FRAP y cosas así. Recuerdo a mi padre pasando a toda velocidad frente a la puerta del cuartelillo de la Guardia Civil porque le daba como pavor de que le pudieran detener en cualquier momento. Y recuerdo los brindis con champán el día que se murió Franco. Entonces, es verdad que yo provengo de una familia donde lo político tenía mucho, muchísimo peso, y tenía mucho peso en forma de mucho miedo, muchas veces, y mucha esperanza, en otros casos.

Yo considero que toda la literatura es autobiográfica, no porque los escritores nos pasemos la vida explicando miméticamente nuestras peripecias vitales en los libros que escribimos, sino porque, lo que sí que creo es que en cada momento hablamos de las cosas que nos preocupan o de las chinias que nos aprietan en el zapato. O de las preguntas que nos inquietan, o de lo que no sabemos y queremos saber conforme vamos escribiendo. Entonces, forman parte de nuestra ideología, de nuestra visión del mundo, de todas nuestras inseguridades, que se proyectan en los textos literarios. Entonces, en ese sentido, yo creo que la Transición, nuestra infancia, nuestro crecimiento, nuestras primeras veces, nuestras miradas que han ido cambiando con el paso de los años, se reflejan en las obras que hemos ido escribiendo.

En mi caso, fundamentalmente, en *Los mejores tiempos* —que es la novela por la que me dieron el Premio Ojo Crítico en el año 2001— yo hablo a través de una máscara, que es la máscara de un niño que tiene más o menos mi edad cuando Franco se muere: ocho años. Y *Los mejores tiempos* alude de manera irónica a la Transición como esa especie de relato mítico que nos dieron en la televisión, a través de las locuciones de Victoria Prego, y también alude a ese otro espacio mítico que nos han vendido permanentemente en la literatura que es la infancia como paraíso perdido. Entonces, yo en esa novela intento contar cómo ni la infancia es siempre un paraíso perdido, ni la Transición fue solamente un espacio mítico del que tengamos que hacer apología, porque también estaban los muertos, los desaparecidos, la gente que tenía miedo, las cuentas pendientes y las heridas cerradas en falso.

La siguiente novela donde yo hablo de la Transición es *en Daniela Astor y la caja negra*. Allí hablo de la Transición un poquito más tarde: en el año 1978, votación de la Constitución Española. En mi casa somos raros porque votamos que «No» a la Constitución Española. En mi casa nunca hacíamos lo que hacía el resto del mundo y esto me hacía sentirme fatal. Lo cuento en *Los mejores tiempos*, lo cuento en *La lección de anatomía* y, de alguna manera, también en *Daniela Astor y la caja negra*. Pero, en realidad, en *Daniela Astor y la caja negra*, lo que se está dando es la visión de la Transición española desde esa mirada femenina en la cual se venden una serie de libertades, que tienen que ver con la exhibición del cuerpo, cuando, en realidad, las libertades importantes tenían que ver, por ejemplo, con el derecho a tener hijos o no, con la consecución del derecho del aborto, con la planificación familiar, con cosas con las que las mujeres se empoderarían más.

Efectivamente, también abordo la cuestión en el ensayo *Éramos mujeres jóvenes*. Sin embargo, la última novela donde yo hablo de la Transición es *Amor Fou*, que es un texto que se reeditará a finales de marzo de este año [2018]. La novela habla un poco de cómo el óxido del franquismo forma parte de nuestra sociedad. Yo esta novela la escribí en el año 2004 y la conseguí publicar en España en el año 2014. Es una novela que me compraron cinco editoriales y que no publicó ninguna. Vosotros pensaréis «sería malísima». No, no era mala [se ríe]. O no era peor que otras novelas. Pero era una novela que hablaba de asuntos que en el 2004 eran algo tabús porque todavía estábamos pensando que vivíamos en el mejor de los mundos posibles. Es una obra que habla de aporofobia, es una novela que habla de los límites del estado de derecho, es una novela que habla de ocupación, es una novela que habla de la vulneración sistemático del derecho a la vivienda, es una novela que habla de la posibilidad y la realidad de las torturas en las comisarías españolas, etcétera, etcétera, etcétera. Y es una novela, por cierto, que acaba con una gran bandera española ondeando en el centro de una plaza, una novela que habla del patriotismo como patrioterismo. Por lo tanto, ahora está vigente, de candente actualidad. Y ahí hablo de la Transición, pero como óxido, como algo que corroee aun la sociedad española, porque aun no se ha superado.

ANEXO III

Transcripción parcial de:

Traficantes de Sueños (2019). *Feminismo, arte y literatura: nuevas miradas para entender y compartir la realidad* [SoundCloud]. 22 de junio. Disponible en: <https://soundcloud.com/traficantesdesue-os/feminismo-arte-y-literatura-nuevas-miradas-para-entender-y-compartir-la-realidad>

[Texto de la transcripción Víctor Ballarín]

—Pregunta del público:

¿Qué modelos de realidad se podrían construir desde la literatura y del arte para recoger todas estas demandas que deberían ser vertebrales en el feminismo? Y no solo como una particularidad, casi, que se añade al final, ¿no? Porque hablamos siempre de techos de cristal, de equiparación salarial, pero nunca hablamos de la ley de extranjería o de estas cosas. Y esta división, pues, en el movimiento feminista se está produciendo de una manera cada vez más radical. Entonces, me preguntaba si ustedes [la hablante se dirige a la mesa que presiden María Ángeles Naval, Isabelle Touton y Marta Sanz] podrían trazar, a lo mejor, alguna sugerencia desde el arte y la literatura, para que las tensiones encuentren otro cauce de debate que no sea el enfrentamiento, ¿no?.

—Respuesta de Marta Sanz:

Bueno, muchas gracias tanto por tu pregunta, como por tu comentario. Yo creo que esto es algo que intentamos hacer en nuestra práctica creativa diaria, o sea, y yo, por ejemplo, en mi práctica creativa diaria —cuando hablo de mi práctica creativa diaria, hablo tanto de la escritura de un libro, sea este el libro que sea; la participación en tribunas periodísticas públicas, como en la participación de un acto como este—, yo siempre abogo por un feminismo transversal, donde se tenga muy claro que todas las brechas de desigualdad tendrían que formar parte de la misma cadena y abogo por un feminismo para el noventa y nueve por ciento, que es lo más interesante. ¿Cómo puede materializarse eso desde un punto de vista artístico y literario? Creo que de dos maneras.

Por una parte, claro, al principio yo he comentado que para las feministas, blancas, negras, amarillas, ricas, de clase media, pobres, pero, fundamentalmente, las de clase

media y las ricas, que son las que podemos tomar la palabra del ámbito artístico, para este tipo de mujeres la escritura de textos autobiográficos es fundamental. Yo a partir de la constatación de las violencias que yo he percibido en mi autobiografía, quiero hablar de las violencias que nos conciernen a muchas mujeres o las mujeres de mi clase social, de mi raza, de mi contexto cultural. Y eso lo soluciono, entre comillas, con la honestidad y la *off-scenidad* de mis textos autobiográficos.

Pero claro, por otra parte, quedan esas otras mujeres invisibilizadas en el relato cultural. Entonces, por ejemplo, María Sánchez, en *Tierra de mujeres*, visibiliza la pequeña parte que ella conoce que son las mujeres del campo, las mujeres del medio rural. También lo hace desde una perspectiva autobiográfica porque es lo que conoce. El problema surge cuando yo quiero visibilizar voces de las que no tengo una experiencia real y de las que a veces me siento una usurpadora. ¿Cómo voy a hablar yo a través de la piel, a través de la experiencia, de una mujer india, que vive en unas situaciones de precariedad? O sea, yo me planteo muchas veces cómo escribir esos relatos y mi problema es encontrar una fórmula que no me haga sentirme una ladrona, ni una impostora. Entonces, yo, por ejemplo, en *Clavícula*, que hablo —muchas mujeres me dicen: tú en *Clavícula* de lo que hablas es de las dolencias de una pija, porque una mujer no se quejaría nunca de su menopausia, de su tal, de su cual, de sus dolores fantasmas; y yo les digo: no, yo hablo de las dolencias de una pija para que todas las no pijas nos podamos quejar juntas— entonces, creo que eso es representativo, pero, al mismo tiempo, [en *Clavícula*] hay un poema dedicado a una niña filipina. Es el único, yo escribí ese poema, precisamente, por la impotencia de no saber cómo representar esas polifonías del mundo sin sentirme, insisto, sin sentirme de que hablo de lo que no sé. Entonces, hay una voluntad política, hay una voluntad ética y hay un intento, pero creo que todavía no tenemos la fórmula. O sea, solamente la fórmula que tenemos en este momento es de hablar de lo que conocemos, para poder extrapolar a los demás, pero siempre nos va a llevar a la paradoja que tú has formulado muy bien, que mujeres iletradas, mujeres que no tienen el poder de la escritura y el poder de la palabra, nunca se sientan representadas. Eso es una pena.

De todas formas, a través de la novela, la novela también tendría que ser una manera de ser capaces de vivir otras vidas, ser capaces de reflejar otras experiencias. Yo creo que lo que tenemos que reflexionar también es sobre un modelo narrativo, ficcional,

que basándose en estos dolores que perciben en el mundo, pues nos permita representar esas cosas. Lo que pasa es que todavía no lo sabemos hacer bien, pero estamos en el camino de hacer, de momento estamos, en mi caso, en el espacio autobiográfico y, en el caso de las máscaras de la ficción, el problema es que sigo hablando de las cosas de mi entorno, de la clase obrera que conozco, de las injusticias que conozco, pero desde el punto de vista colonial, reconozco también, oye, yo llevo toda la tarde reconociendo mis faltas... estoy un poquito harta ya. [bromea]

ANEXO IV

Biblioteca Nacional de España (2018). *Ciclo Encadenados*. Sanz y Luis Landero y

Marta Sanz [YouTube]. 28 de marzo. Disponible en:

<https://www.youtube.com/watch?v=TpX162h1UWw>

[Texto de la transcripción Víctor Ballarín]

—Marta Sanz:

Cuando tú escribes un libro desde una perspectiva femenina, como por ejemplo *Clavícula*, y hablas de una señora que, en este caso soy yo, que tiene un dolor, que está atravesando esta etapa tan poco fotogénica de la menopausia, que va al médico, que trabaja, que se preocupa porque su marido está desempleado, pues hay mucha gente que dice «¿Y yo por qué me tengo que leer ese libro, si a mí eso no me preocupa en absoluto?». Entonces, la universalidad y lo que se llama la condición humana siempre es la que ha emanado de una mirada masculina y se supone que, lo que tiene que ver con ese mundo de las mujeres, a los lectores en general no les concierne. Y, a mí, eso me parece absolutamente incierto y absolutamente injusto. A mí me interesa el cáncer de próstata de Philip Roth y, de la misma manera, creo que a muchos lectores y a muchas lectoras inteligentes les puede interesar la menopausia de una señora.

—Luis Landero [A propósito del principio de Farándula]:

A propósito de esto, me gustaría preguntarte cómo trabajas tú, quiero decir, pensando en esto de los tres sombreros de copa de Mihura [se ríe], si los tres sombreros de copa fueran ‘la invención’, ‘la estructuración’ —o sea, que es lo que voy a contar, cómo voy a estructurarlo— y escribirlo, que se pueden mezclar de múltiples maneras, entonces, ¿cómo te desenvuelves tú en esto?

—Marta Sanz:

Vamos a ver. Yo creo que en cada libro funciono de manera distinta. Hay en determinadas novelas donde necesito tener muy claro previamente, no sólo lo que quiero contar, sino la estructura, el punto de vista, las voces, la disposición de la trama, para emprender la escritura con cierta seguridad —que luego se *puede ir a la porra*, porque

naturalmente los planes están para cambiarlos—, pero, luego, hay novelas que me piden tener un plan previo muy ajustado, y hay otros libros en los que creo que me funciona más la intuición.

—Luis Landero: *Clavícula*, por ejemplo.

—Marta Sanz:

Por supuesto. Antes te he hablado de *La lección de anatomía*. Mira, en *La lección de anatomía*, que son unas memorias, que es una autobiografía, yo me di cuenta de que la memoria era un músculo y, entonces, yo lo que iba dejando era un poco que ese músculo se fuera hipertrofiando. Y, cada día, yo recuperaba mis recuerdos escribiendo sin un plan previo, y salió bien.

Sin embargo, cuando escribí *Black, Black, Black*, yo necesitaba tener un esquema, bueno, milimétrico; un esquema arquitectónico, porque era una novela negra que, al mismo tiempo, no quería ser una novela negra, pero que funcionara cómo una novela negra. Es decir, una doble vuelta de tuerca. Entonces esto tenía que ser un tapiz muy preconcebido.

En el caso de *Clavícula*, yo emprendo la escritura de este libro, de una manera absolutamente egoísta y terapéutica, porque yo es verdad que siento un dolor y me doy cuenta de que la escritura, para mí, puede ser una herramienta estructurante. El dolor te produce un caos y yo creo que, escribiendo las cosas, puedo entender porque me duelen. Y, de hecho, llegué a entender que mi dolor físico era, al mismo tiempo, un dolor psicológico y un dolor social que compartía con muchas personas. Pero, el arranque de la novela es caótico, disperso. O sea, yo voy escribiendo cuando lo necesito, hasta que llega un momento en el que me doy cuenta de que esa escritura no es solamente terapéutica, sino que debería dar el paso a ser escritura literaria, porque está hablando de problemas de mucha gente, no solo míos. Y, entonces, ahí empieza un proceso de reorganización, empieza un proceso de selección de materiales, empieza un proceso de amputación, un proceso de recolocar las piezas del puzzle para que, de alguna manera, también el puzzle represente esa fractura que produce el dolor en el cuerpo real. Entonces, por eso te digo que cada texto lo he concebido de manera diferente.

—Luis Landero:

Clavícula [...] es un libro raro. Es un libro raro por muchas razones. Una de ellas, puramente técnica, pues es muy fragmentario pero, a la vez, está muy cohesionado. Por ejemplo. Eso es raro. Está muy, muy, cohesionado, pero parece que está hecho de aquí, de allá; con diversos materiales, con cosas como improvisadas, con no se qué, pero ¡uf!, el libro tiene una coherencia... y te arrastra y demás, ¿no?. El tema, el tema, el conseguir hacer literatura, crear belleza. En fin, el mejor sentido de la palabra, de elementos prosaicos, de elementos como pueden ser la carne, el cuerpo, las miserias y todas las cosas que uno tiene. O, por ejemplo, las facturas domésticas. Eso, además, te obliga a un lenguaje muy preciso y todos sabemos hasta que punto la precisión es un hallazgo, un hallazgo estético de primer orden. Y todos como lectores sabemos cuando hemos leído algo que tiene una gran precisión, todos nos quedamos asombrados y muy contentos, debido a esa plenitud estética que tenemos al leerlo y todo esto. Y, eso, es que a veces parece que *Clavícula* se lee con el auxilio de una lupa, o sea, parece que tú le has puesto una lupa al lector, entonces el lector lee con lupa y lee todo lo concreto, las pequeñas cosas y, además, de un tema como es la carne, el cuerpo, el dolor, todo esto que produce un enorme desasosiego y bueno, no solo la carne, el alma también, porque ahí está todo mezclado.

—Marta Sanz:

Como veréis Luis es un lector muy, muy, si digo que es un buen lector voy a sonar muy inmodesta. Pero, desde luego, es un lector generosísimo y yo le agradezco un montón las cosas que ha estado diciendo. *Clavícula*, ese carácter fragmentario, esa condición de texto raro, porque efectivamente en *Clavícula* hay un cuento, en el centro, que habla de mi adicción al Lorazepam, que ahora sé que comparto con Luis, cosa que me alegra y me llena de orgullo y satisfacción, como al rey emérito; está un cuento sobre el Lorazepam, hay un poema a una niña mendiga de Manila; hay el relato de distintas pruebas médicas, que cuentan con bastante sentido del humor e hipersensibilidad que tienen las personas que se sienten enfermas y, por tanto, son vulnerables; hay fragmentos que son de reflexión metaliteraria; entonces, todos esos fragmentos unidos de lo que querían hablar era de eso, de cómo el dolor desestructura. Entonces, para mí el libro era una metáfora de mi cuerpo, en un momento en el que mi cuerpo estaba roto. Mi cuerpo estaba roto y, por lo tanto, el

libro estaba roto. Y, al mismo tiempo, es una búsqueda de la palabra, porque yo me encontré delante de médicos y de muchos médicos, de cinco médicos de cabecera, en un periodo de tiempo muy corto, por lo cual lo que hay en *Clavícula* es una especie de crítica indirecta a esa precarización de la Seguridad Social, que es una de nuestras joyas como país. Bueno, pues yo me encontré delante de estos cinco médicos intentando buscar la palabras para decirles lo que me dolía y cómo me dolía. Y no la encontraba. Y yo se supone que soy escritora. Y yo me encontraba totalmente indefensa, delante de personas que me estaban intento ayudar e, incluso, me proponían las metáforas. Me decían, «pero, vamos a ver, ¿es como un ratoncillo que te come?». Y yo decía, «no, no, es como una garrapata». Y, al final, decían «bueno, y ¿a qué momento del día lo asocias?». Entonces, la búsqueda de la palabra para nombrar el dolor, al final se convirtió, para mí, en una explicación de lo que es la literatura. Que yo creo que la literatura es, en gran medida, esa búsqueda de la palabra para hablar de las cosas que nos duelen. Aunque lo hagamos en clave cómica. Yo creo que eso forma parte una tradición literaria hispánica de la creo que tú [Landeró] y yo partimos, que también se relaciona con eso que tú decías antes de sacar partido de la carne, de lo que se come, de la escatología, de las cosas comunes. A mí me interesan los textos autobiográficos —y he escrito dos muy explícitos a lo largo de la vida—, porque me interesa hablar de las cosas que compartimos los seres humanos. Y una de las cosas que compartimos es esa conciencia del cuerpo y de sus pequeños, *inmensos desajustes*, de sus regularidades, comer *bifidus*, no comer *bifidus*, cómo cuando ya tienes cierta edad notas partes de tu cuerpo que no sabías que existían —y, normalmente, no para bien—. Entonces, ese tipo de cosas son las que yo quería contar en *Clavícula* y quería hacerlo con un artefacto literario que para mí era muy importante que fuera verdadero, que transmitiera esa sensación de, por lo menos, autenticidad, y que fuera, al mismo tiempo, hermoso y tuviera un punto patetismo divertido. Porque, para mí, en este libro, encontrar ese tono en el que no fuera una lamentación era muy importante.

—Luis Landeró:

Además, es un tema muy tuyo. Es decir, es un tema recurrente, porque ya aparece en otras novelas [...].

—Marta Sanz:

Me doy cuenta ahora, que ha pasado el tiempo y revisas lo que has escrito y te das cuenta de que hay una conciencia del tiempo muy poderosa, hasta el punto que yo escribo una novela que se llama *La lección de anatomía*. Entonces, volvemos a redundar en eso, en la idea de que el texto es un cuerpo y, al mismo tiempo, el cuerpo es un texto. Y, aparte, para mí es muy importante hablar del cuerpo desde ese punto de vista autobiográfico, sacarlo a ese espacio común, porque yo, de alguna manera, quiero hacer de la autobiografía un género político. Sacarlo del espacio del onanismo y lo personal y convertirlo en un género político y común. Luego, por otra parte, el cuerpo lo quiero poner en relación con ese otro asunto de las mujeres, que a mí me preocupa tanto, porque yo creo que el cuerpo de las mujeres es, normalmente, un campo de batalla. Y creo que el cuerpo de las mujeres ha sido objetualizado de una manera perversa. Quiero decir, o te sexualizabas de una manera radical para ser interesante o te maternalizabas. Pero si no, no tenías ningún sentido. Yo desde *Susana y los viejos*, donde hablaba de desnudos, del desnudo femenino, hasta en *Daniela Astor y la caja negra*, donde hablaba de esas actrices del destape, que, por una parte, pues contribuyeron a que nuestra sociedad fuera menos pacata y, supuestamente, nuestra moral sexual se relajara y el cuerpo de la mujer y la sexualidad femenina no fuera una tachadura, pero, al mismo tiempo, estaban poniendo la semillita de una fetichización. Hasta *La lección de anatomía*, hasta *Clavícula*, me he dado cuenta de que para mí, el cuerpo, mi cuerpo y, en general, el cuerpo de las mujeres, es un tema fundamental en los libros que escribo. Y en los poemarios también.

—Marta Sanz [Landro le pregunta respecto al papel de escritor en la sociedad y el compromiso, como uno de los demonios personales de Sanz]:

Yo todavía tengo la convicción de que la escritura es una actividad física; hay que apretar el lápiz y romper el papel. A mí lo que me pasa es que, cuando tú articulas cualquier discurso público, aunque sea un discurso estético, aunque sea un discurso literario, yo creo que, de algún modo, por las palabras que eliges, por los temas que te interesan, por tu manera de contar las cosas, porque para mí en la literatura, la manera de contar las cosas es, en definitiva, lo que se está contando. Ese trabajo, esa actitud, ya refleja una posición ideológica en la sociedad. Se toma una posición frente a otras posiciones. No creo, sin embargo, que haya ningún discurso cultural o artístico que sea aséptico, pero, al mismo tiempo, creo que esa textura ideológica de los discursos estéticos no siempre es política, porque si todos los textos fueran políticos, eso significaría que

ninguno podría lo podría ser, entre otras razones. Yo estoy de acuerdo con nuestro común amigo, Rafael Reig, del que estábamos hablando antes, en impugnar un poco las frases hechas de una sociedad con la que yo no estoy de acuerdo, impugnando el canon literario convencional. Para mí, mi manera de trabajar con las palabras, mi manera de pegar un zurriagazo a determinados géneros y decir «ahora el género negro yo lo interrumpo con el discurso de una señora menopáusica» y todas estas cosas, es una manera de expresar mi disconformidad con el mundo en el que vivo. Esa es un poco mi concepción indisoluble de la forma y el fondo, y de la ética y de la estética. Entonces, yo me planteo así los libros y me acuerdo mucho de Rafael Chirbes cuando el decía que era, aun mismo tiempo, leninista y proustiano. Yo no se planteármelo de otra manera.

Al mismo tiempo, veo que las personas que nos dedicamos al mundo de la literatura, del arte, de la farándula, no deberíamos renunciar a nuestra condición de ciudadanos. Entonces, por una parte, yo me planteo en que hay una contradicción en que un personaje que vive de una manera absolutamente privilegiada y maravillosa, como Daniel Valls [personaje de *Farándula*], pueda justificar su calidad ciudadana porque ha firmado una vez un manifiesto, pero, a la vez, como yo en ese sentido soy muy poco ortodoxa, pienso que derecho tenemos a negarle a ningún ciudadano la posibilidad de firmar un manifiesto si le da la gana, echándole en cara sus riquezas. En *Farándula* yo creo que hay una reflexión sobre todo eso, porque yo no estoy segura de cómo se pueden hacer bien las cosas. Y a la única conclusión a la que he llegado es que hay veces que no se tiene ninguna voz, ninguna capacidad para llegar a los demás. Lo que yo he decidido es que, en la medida que yo ahora tengo un poquito de voz, voy a aprovecharla. Voy a aprovecharla con los libros que escribo y voy a aprovecharla como ciudadana diciendo «pues, mira, yo mañana me voy a ir a la manifestación y voy a hacer la huelga». Pero, en cualquier caso, lo que me parece más interesante y lo que me parece más complejo es eso, que yo no sé desvincular la forma literaria de lo que estoy contando y creo que, cada propuesta literaria, puede asumir en su campo literario una postura intrépida o una postura acomodaticia, una postura que respete al lector porque lo considere una persona inteligente que cierra el proceso comunicativo de la literatura o lo minimice, reduciéndolo solo a la condición de cliente. Estas son las cosas que me preocupan mucho cuando escribo.

—Marta Sanz [Landro le pregunta que desató su pulsión de escritora]:

Hay una parte muy importante de conciencia de que la literatura era una institución que se produce en la comunidad y que yo quería compartir con esa comunidad, que quería hablar de las cosas que me dolían, tanto en un sentido recto, como en *Clavícula*, como en un sentido figurado, como cuando escribí *Black, black, black* que es una novela que, en definitiva, está hablando de la violencia sistémica y cómo la violencia del sistema se refleja en micro-violencias de las distintas casas. Entonces hay esos dos momentos. Pero mi iniciación en la literatura no es traumática, sino todo lo contrario, es placentera y, poco a poco, con el proceso de crecimiento, se va a haciendo, progresivamente, más traumática, porque para mí crecer es, de alguna manera, decrecer. Y crecer es ir perdiendo seguridades y teniendo más conciencia del otro y más empatía. Entonces, ese ha sido mi salto entre escribir y hacerme una escritora, que es un nombre que intento ganarme todos los días.

—Luis Landero: Para terminar ¿Qué tal se gana la vida una escritora? ¿Qué tal las facturas [de *Clavícula*]? ¿Cómo va eso?

—Marta Sanz:

[...] Yo no puedo vivir de anticipos de mis libros, yo no puedo vivir de los derechos de mis libros, pero sí que puedo vivir de la periferia de la literatura, puedo vivir porque por el hecho de ser escritora a mí me llaman para impartir cursos de creatividad literaria en tal sitio. O me llaman hoy de la BNE para charla un rato con Luis Landero, que me ha invitado amablemente. O me llaman del Centro Niemeyer al que no he podido acudir por un acto de coherencia feminista [huelga del 8-M]. Entonces, eso va haciendo que tu economía pueda ir, más o menos, sobreviviendo. ¿Qué es lo que ocurre? Y esto lo cuento en *Clavícula*, porque en *Clavícula* se habla también del miedo a la precariedad y del miedo a una vejez en la que la utopía de las pensiones públicas pues cada vez está más en el aire. Entonces, a parte de los miedos físicos, están los miedos sociales. Y también la constatación de que los oficios culturales son oficios muy precarios, pese a ese espejismo que pueden dar de *glamour*. En una página de *Clavícula*, constato mis ingresos exactos a lo largo de seis o siete meses: en el mes de abril, cobro doscientos euros y, en el mes de mayo, cobro cinco mil. A lo mejor porque he recibido un anticipo, a lo mejor porque me han pagado los derechos de autor de *toda* una vida, de *toda* una vida escribiendo muchas novelas, muchos poemarios. Otro mes, pues setecientos cincuenta

euros. Otro mes, trescientos veinticinco. Entonces, hay un vaivén que produce una inseguridad, que produce una ansiedad y que hace que yo, por ejemplo, me sienta una trabajadora ‘autoexplotada’. Yo no me puedo permitir el lujo de decir que no a casi nada, porque tengo miedo que no me vuelvan a llamar. Y tengo miedo de que, en un momento determinado, esa pequeña centralidad que tienes, ese pequeño privilegio se esfume. Y eso repercute en mi *mala* salud psíquica, en mi consumo de *lorazepanes* y en que, además, me duela la clavícula.

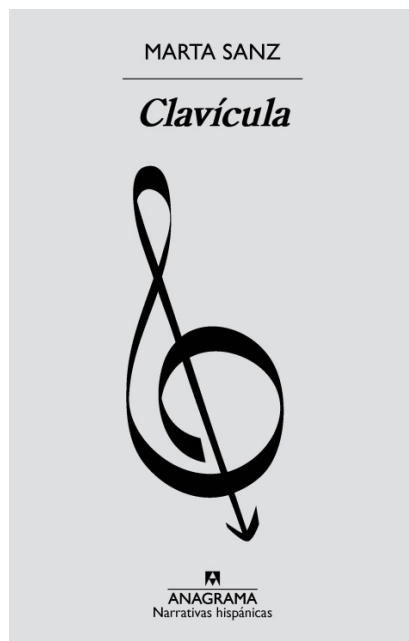
ANEXOS V y VI

Portadas de *La lección de anatomía*: RBA, 2008 y Anagrama, 2014, respectivamente.



ANEXO VII

Portada de *Clavícula* (Anagrama, 2017)



ANEXO VIII

Transcripción parcial de:

Revista Leemas de Gandhi. (2018). *Entrevista con... Marta Sanz* [YouTube]. 3 de enero. Disponible en:

<https://www.youtube.com/watch?v=pFpS7BJI5p0>

[Texto de la transcripción: Víctor Ballarín]

—Marta Sanz:

Yo pretendo ser una escritora versátil. Pretendo escribir libros que sean muy distintos, pretendo escribir libros que tengan que encontrar un lenguaje específico para cada historia. Por eso posiblemente, a lo largo de mi trayectoria he escrito novela negra, novela social, textos autobiográficos, poemas y todo lo que me ha apetecido, en cada momento que me han dejado.

—Entrevistador: ¿Cuáles serían los grandes temas de *Clavícula*?

—Marta Sanz:

Pues yo creo que a raíz de ese episodio tan cotidiano y tan vulgar de que a una mujer le duela una cosa en un momento de su vida en el que está especialmente presionada, desde el punto de vista laboral, pues, a partir de ahí, va surgiendo una gran tela de araña donde se tocan montones de temas. Por ejemplo, hay temas que tienen que ver con la experiencia de la escritura, con hasta qué verdaderamente la escritura puede ser o no ser una herramienta terapéutica. Hay reflexiones de tipo metaliterario sobre la búsqueda de las palabras y también hay una reflexión sobre que lo metetaliterario no es tan metaliterario, porque cuantas veces hemos ido a la consulta del doctor y no hemos encontrado las palabras para decir lo que realmente no está ocurriendo. Se habla también de esa vulnerabilidad terrible que a veces se siente en la consulta del médico, que es un contexto en el que se puede generar un tipo de violencia hasta involuntaria; el paciente está con mucho miedo y el doctor, sin darse cuenta, puede ser más imperativo de lo necesario. Y, en general, yo creo que es una novela sobre el miedo, sobre el miedo envejecer, sobre el miedo a morir, sobre el miedo específico de las mujeres a dejar de ser

fotogénicas, a entrar en ese periodo difícil que es la menopausia. Y, como decía una escritora española que también anda estos días por aquí, Edurne Portela, yo creo que *Clavícula* es una «poética de la fragilidad» que lo que hace un poco es reivindicar el derecho que cada ser humano tiene a la queja, esté donde esté. Porque yo creo que, muchas veces, de una manera políticamente interesada se pretende neutralizar nuestro derecho a la queja diciendo que hay otros que están peor que tú. Yo ya sé que hay otros que están peor que yo, pero eso creo que no nos debería de incapacitar para decir lo que nos punza y lo que nos duele.

—Entrevistador: ¿El dolor es el eje temático en *Clavícula*?

—Marta Sanz:

Es un dolor físico y, al mismo tiempo, es un dolor moral y, al mismo tiempo, es un dolor de tipo político. Es ese dolor que han experimentado durante muchísimos años, décadas, siglos, esas escritoras que suicidaban porque creían que estaban locas, dado que el patrón de la literatura y de la literatura canónica y de la literatura que se consideraba natural, no enferma, era la que estaba marcada por un discurso heteropatriarcal. Entonces, en *Clavícula* hay ese nivel de experiencia del dolor que tiene que ver con nuestra historia y la historia que cargamos en nuestras espaldas —la Gran Historia— y también está el pequeño dolor cotidiano de dentro de las casas. Entonces, es un poco hablar del dolor a todos los niveles; desde el punto de vista médico, pero también desde el punto de vista de la reivindicación de género y, unido a todo eso, la posible reivindicación laboral. Me di cuenta que resultaba imposible no hablar de una cosa, sin hablar de la otra. Que si las separaba, estaba haciendo como una especie de artificiosa magia que no tenía nada que ver con la experiencia de esa verdad que yo pretendo compartir con los lectores. Porque hay una cosa muy importante en *Clavícula* que no me gustaría olvidar deciros, y es que en *Clavícula* se utiliza el lenguaje como posible depósito de las verdades. Estamos acostumbrados siempre a que el lenguaje, relacionado con las ficciones, se asocie a la mentira o al juego. Yo lo que intento hacer en *Clavícula* es rehabilitar los significados del lenguaje con el propósito de transmitir una experiencia y transmitir una verdad. Una verdad que no tiene porque ser la verdad absoluta, pero que está ahí para que la compartamos con los otros. Y, al final, yo creo que el sentimiento más importante en una autobiografía, que supuestamente es un género onanista, pues, al final, el sentimiento más

importante es la fraternidad; la necesidad de compartir ese retrato que una mujer hace de sí misma, donde lo que menos importa, en realidad, es ella misma y lo que más importa es fondo que hay por detrás de ella, lo que le une al resto de los seres humanos.

BIBLIOGRAFÍA

FUENTES PRIMARIAS:

- SANZ, M. (1995). *El frío*. Madrid: Debate.
- , (1997). *Lenguas muertas*. Madrid: Debate.
- , (2001). *Los mejores tiempos*. Madrid: Debate.
- , (2003). *Animales domésticos*. Barcelona: Destino.
- , (2006). *Susana y los viejos*. Barcelona: Destino.
- , (2007). *Metalingüísticos y sentimentales: antología de la poesía española (1966-2000), 50 poetas hacia el nuevo siglo*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- , (ed.) (2008). *La lección de anatomía*. Madrid: RBA
- , (ed.) (2009). *Libro de la mujer fatal*. Madrid: 451 Editores.
- , (2010a). *Black, black, black*. Barcelona: Anagrama.
- , (2010b). *Perra mentirosa / Hardcore*. Madrid: Bartleby Editores.
- , (2012). *Un buen detective no se casa jamás*. Barcelona: Anagrama.
- , (2013a). *Daniela Astor y la caja negra*. Barcelona: Anagrama.
- , (2013b). *Vintage*. Madrid: Bartleby Editores.
- , (2014a). *La lección de anatomía*. Barcelona: Anagrama.
- , (2014b y 2019a). *No tan incendiario*. Cáceres: Periférica.
- , (2015a). *Farándula*. Barcelona: Anagrama.
- , (2015b). *Cíngunlo y estrella*. Madrid: Bartleby Editores.
- , (2017a). *Clavícula*. Barcelona: Anagrama.
- , (2018a). *Amor fou*. Barcelona: Anagrama
- , (2018b). *Monstruas y centauros*. Barcelona, Anagrama.

---, (ed.) (2019b). *Tsunami. Miradas feministas*. Madrid: Sexto Piso.

---, (2019c). *Retablo*. Madrid: Páginas de Espuma.

FUENTES SECUNDARIAS:

AGUILAR, A. (2014). «Yo, ficción». *El País*, 5 de septiembre. Disponible en: https://elpais.com/cultura/2014/09/04/babelia/1409831257_600136.html [Consultado 01-07-2019]

ALBERCA, M. (2003). «Las vuelta autobiográficas de Javier Marías». En: Andrés-Suárez, I. y Casas, A. (eds.) *Javier Marías. Cuadernos de narrativa*. Madrid: Arco/Libros, pp. 49-73.

---, (2007). *El pacto ambiguo*. Madrid: Biblioteca nueva.

---, (2012a). «Las novelas del Yo». En: Casas, A. (ed.) *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Madrid: Arco/libros, pp. 123-150.

---, (2012b). «Umbral o la ambigüedad autobiográfica». En: *CLAC*, 50, pp. 3-24. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4515292&orden=427435&info=link> [Consultado 10-07-2019].

---, (2014). «De la autoficción a la antificción. Una reflexión sobre la autobiografía española actual». En: Casas, A. (ed.) *El yo fabulado*. Madrid: Iberoamericana, pp. 149-168.

---, (2017). *La máscara o la vida. De la autoficción a la antificción*. Málaga: Pálido Fuego.

ARROYO REDONDO, S. (2014). «El diálogo paratextual de la autoficción». En: Casas, A. (ed.) *El yo fabulado*. Madrid: Iberoamericana, pp. 65-78.

AGUILAR, A. (2014). «Yo ficción», *El País*, 5 de septiembre. Disponible en: https://elpais.com/cultura/2014/09/04/babelia/1409831257_600136.html [Consultado 01-07-2019]

- BALTASAR, E. (2018). *Permafrost*. Barcelona: Random House.
- BECERRA MAYOR, D. (2018). «Resumen del año 2017: narrativa española. Un enfoque desde la bibliodiversidad (para seguir viviendo)», *ÍNSULA*, 856. Disponible en:
https://www.insula.es/sites/default/files/articulos_muestra/davidbecerra.pdf
 [Consultado 01-07-2019]
- BELTRÁN, L. (2018). «Literatura, autoficción y ensimismamiento». En: Beltrán Almería, L., Thion Soriano-Mollá, D. y Martín Zorraquino, M. A. (eds.). *Deslindes paranovelísticos*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, pp. 233-241.
- BIBLIOTECA NACIONAL DE ESPAÑA (2018). *Ciclo Encadenados. Sanz y Luis Landero y Marta Sanz* [YouTube]. 28 de marzo. Disponible en:
<https://www.youtube.com/watch?v=TpX162h1UWw> [Consultado 01-07-2019]
- BLANCO, S. (2016). «La autoficción: una ingeniería del Yo», *Revista temporales*, 12- de marzo. Disponible en: <https://wp.nyu.edu/gsas-revistatemporales/la-autoficcion-una-ingenieria-del-yo/> [Consultado 01-07-2019]
- CABALLÉ, A. (2017). «¿Cansados del yo?». *El País*, 6 de enero. Disponible en:
https://elpais.com/cultura/2017/01/06/babelia/1483708694_145058.html
 [Consultado 10-07-2019]
- CARNERO, J. I. (2019). *Ama*. Barcelona: Caballo de Troya.
- CASAS, A. (2012). «El simulacro del yo: la autoficción en la narrativa actual». En: Casas, A. (ed.). *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Madrid: Arco/Libros, pp. 9-44.
- , (2014). «La autoficción en los estudios hispánicos: perspectivas actuales...». En: Casas, A. (ed.). *El yo fabulado*. Madrid: Iberoamericana, pp. 7-24.
- CASTRO, O. (2018). «Sujeto, intertextualidad, dialoguismo y autoficción en la trilogía literaria de Enrique Vila-Matas». *Revista de Literatura*, LXXX (159), pp. 245-271. DOI: 10.3989/revliteratura.2018.01.010
- CERCAS, J. (2001). *Soldados de Salamina*. Barcelona: Tusquets

- CERVERA, R. (2019). «Marta Sanz: “El capitalismo maltrata y devalúa el cuerpo de la mujer”». *El Periódico*, 30 de mayo. Disponible en: <https://www.elperiodico.com/es/port/ideas/20190530/marta-sanz-entrevista-capitalismo-maltrata-cuerpo-mujer> [Consultado 01-07-2019]
- CHIRBES, R. (2014). «Prólogo». En: Sanz, M. (2014a). *La lección de anatomía*. Barcelona: Anagrama, pp. 7-20.
- CRUZ, A. (2019). *Cambiar de idea*. Barcelona: Caballo de Troya
- CRUZ, S. (2017). «Marta Sanz: “Sin estabilidad económica es imposible tener un proyecto de vida”». *El Español*, 9 de marzo. Disponible en: https://www.lespanol.com/cultura/libros/20170328/204230144_0.html [Consultado 02-07-2017]
- FALLARÁS, C. (2018). *Honrarás a tu padre y a tu madre*. Barcelona: Anagrama.
- FERNÁNDEZ CUBAS, C. (2011). *Cosas que ya no existen*. Barcelona: Tusquets.
- FRUTOS DEL TIEMPO. (2017). *Marta Sanz. Razones para hablar del cuerpo —y su Clavícula—* [YouTube]. 8 de mayo. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=_ui6un-K0x8 [Consultado 03-06-2019]
- GARCÍA MONTERO, L. (2017). «Clavícula de Marta Sanz. El dolor al desnudo». *Infolibre*, 7 de abril. Disponible en: https://www.infolibre.es/noticias/los_diablos_azules/2017/04/07/el_dolor_desnudo_63496_1821.html [Consultado 03-06-2017]
- GRACIA, J. Y RÓDENAS, D. (2013). 7. *Derrota y restitución de la modernidad. 1939-2010*. En: Mainer, J-C. [dir.] y Pontón, G. [coord.]. *Historia de la literatura española*. Barcelona: Crítica.
- LEJEUNE, P. (1975). *Le Pacte autobiographique*. París: Seuil.
- LITERATURA ANDALUZA EN RED. (2018). *LAR. Marta Sanz y Antonio Orejudo “La Transición vista desde la literatura actual”* [YouTube]. 21 de mayo. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=_zmQiXhx7a8 [Consultado 03-06-2019]

- MAINER, J-C. (1997) «Antonio Muñoz Molina o la posesión de la memoria». En: Andres-Suárez, I. y Casas, A. (eds.). *Antonio Muñoz Molina*. Madrid: Arco Libros, pp. 55-68
- MARÍAS, J. (1989). *Todas las almas*. Barcelona, Anagrama.
- , (1993). *Literatura y fantasma*. Barcelona: Alfaguara.
- , (1998). *Negra espalda del tiempo*. Barcelona: Alfaguara.
- , (2002-2007). *Tu rostro mañana*. Barcelona: Alfaguara.
- MARTÍN, D. (2017). « Marta Sanz: ¿Dónde está el límite de estar loca o cuerda?». *El mundo*, 8 de agosto. Disponible en: <https://www.elmundo.es/cultura/2017/08/08/5988c95a268e3e59158b45a0.html> [Consultado 01-07-2019]
- MARTÍN, L. (2016). *El amor del revés*. Barcelona: Anagrama.
- MOLERO DE LA IGLESIA, A. (2000). *La autoficción en España: Jorge Semprún, Carlos Barral, Luis Goytisolo, Enriqueta Antolín y Antonio Muñoz Molina*. Berna: Peter Lang.
- MOLINO, S. (2017). *La mirada de los peces*. Barcelona: Random House.
- MORA, V. L. (2019). *La huida de la imaginación*. Valencia: Pre-Textos y Ayuntamiento de Valencia.
- MUÑOZ MOLINA, A. (1991). *El jinete polaco*. Barcelona: Planeta.
- MUSEO DE LA EVOLUCIÓN HUMANA. (2017). *La escritora Marta Sanz presenta en el MEH su última novela 'Clavícula'* [YouTube]. 24 de noviembre. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=yULeoLI0Mgo> [Consultado 02-06-2019]
- NAVAL LÓPEZ, M. A. (2019). «Memoria de la Transición en la novela española de los 2000». En: Peña Ardid, C. (ed.). *Historia cultural de la Transición*. Madrid: Catarata, pp. 98-117.
- NAVARRO, E. (2014). *La trabajadora*. Barcelona: Random House
- OREJUDO, A. (2017). *Los Cinco y yo*. Barcelona: Tusquets.

- PARKAS, V. (2019). *Game boy*. Barcelona: Caballo de Troya
- PORTELA, E. (2017). «‘Clavícula’ de Marta Sanz: una poética de la fragilidad». *La Marea*, 22 de marzo. Disponible en: <https://www.lamarea.com/2017/03/22/clavicula-marta-sanz-una-poetica-la-fragilidad/> [Consultado 10-07-2019]
- POZO GARCÍA, A. (2017). «Autoficción en la novela: realidad, ficción y autobiografía». *Impossibilia. Revista Internacional de Estudios Literarios*, 13, pp. 1-20. Disponible en: <https://drive.google.com/file/d/0B6u7HRUiWBluUTNXcWpPbEcyekE/view>
- POZUELO YVANCOS, J. M. (2010). *Figuraciones del yo en la narrativa. Javier Marías y Enrique Vila-Matas*. Valladolid: Universidad.
- , (2017a). «Clavícula: Marta Sanz, la crisis del cuerpo», *ABC*, 4 de abril. Disponible en: https://www.abc.es/cultura/cultural/abci-clavicula-marta-sanz-tesis-cuerpo-201704040044_noticia.html [Consultado: 15-06-2019]
- , (2017b). «Berta Isla, el mejor Javier Marías», *ABC*, 3 de septiembre. Disponible en: https://www.abc.es/cultura/cultural/abci-berta-isla-mejor-javier-marias-201709030211_noticia.html [Consultado 01-07-2019]
- REVISTA LEEMAS DE GANDHI. (2018). *Entrevista con... Marta Sanz* [YouTube]. 3 de enero. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=pFpS7BJI5p0> [Consultado 01-07-2019]
- RIMBAUD, A. (1871). «Lettre de Rimbaud à Georges Izambard». En: Harmann, P. (ed.) (1997). *Oeuvres*. Aulard: *Mercure de France*, 305-306. Disponible en: https://fr.wikisource.org/wiki/Lettre_de_Rimbaud_à_Georges_Izambard_13_mai_1871
- RÓDENAS DE MOYA, D. (ed.) (2017). «Introducción». En: Cercas, J. *Soldados de Salamina*. Madrid: Catedra, pp. 9-168.
- RODRÍGUEZ FISCHER, A. (2017) «Clavícula de Marta Sanz. En cuerpo y alma». *El País*, 27 de abril. Disponible en: https://elpais.com/cultura/2017/04/17/babelia/1492447344_938096.html [Consultado 04-07-2019]

- ROVECCHIO ANTÓN, L. (2017). «Marta Sanz: “Me interesa una autobiografía que desdiga el tópico de la vanidad” (I)». *Pliego suelto*, 11 de noviembre. Disponible en: <http://www.pliegosuelto.com/?p=24161> [Consultado 04-06-2019]
- SALDAÑA SAGREDO, A. (2009). *No todo es superficie*. Valladolid: Universidad.
- TRAFICANTES DE SUEÑOS (2019). *Feminismo, arte y literatura: nuevas miradas para entender y compartir la realidad* [Soundcloud]. 22 de junio. Disponible en: <https://soundcloud.com/traficantesdesue-os/feminismo-arte-y-literatura-nuevas-miradas-para-entender-y-compartir-la-realidad>
- USÓN, C. (2018). *El asesino tímido*. Barcelona: Seix Barral.
- VARA FERRERO, N. (2015). «Lecciones del “Yo”: autobiografía, ficción y sujeto ético en Marta Sanz». *RECIAL: Revista del Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades*, 8 (11). Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/6070535.pdf>
- VILA-SANJUÁN, L. (2014). *La autoficción y su auge en la narrativa contemporánea*. TFG, Universidad Pompeu Fabra. Disponible en: <http://hdl.handle.net/10230/25550>
- ZAFRA, R. (2017). *El entusiasmo: Precariedad y trabajo creativo en la era digital*. Barcelona: Anagrama

