

## «Digo carne»: La repolitización del cuerpo femenino en la narrativa de Marta Sanz

### «Digo carne»: The repolitization of the female body in Marta Sanz's narrative

Concepción Martín Huertas

Université Rennes 2, Universidad Autónoma de Madrid

[martinhuertas.c@gmail.com](mailto:martinhuertas.c@gmail.com)

#### Abstract

With the start of the new century, and especially during the last decade, many writers are starting to put the focus on the body and its various problems derived from the current socioeconomic system. One of them is Marta Sanz, for whom, in her own words, writing consists of “naming the body” and, thanks to that, “conquering the territory”. His discourse is frontally opposed to the discourse of postmodernity and to the models of advanced capitalism, above all and more consciously in his latest novels. What this article aims to show is how and in what way the body and its repolitization constitute one of the central axes of this author's writing.

**Keywords:** contemporary spanish literature, 21st century, Marta Sanz, body

Digo carne  
y la boca se me llena de carne.  
La boca caníbal se me llena de la fibra,  
el amasijo,  
la pasta de un filete barato.

Carne.  
Arrastrando la erre.  
Alargando la a.  
Caaaaaaarrrrrne.  
La punta de mi lengua es el cuchillo  
que corta el nervio.

(Sanz, 2010, p. 12)

Lo corporal y sus manifestaciones —el deseo, la sensualidad, el sexo, pero también la vejez, la enfermedad o los actos fisiológicos— han estado siempre supeditados a estructuras morales, religiosas, políticas o sociales, sin poder alcanzar nunca una verdadera autonomía. A lo largo de la historia, el cuerpo ha sido considerado, entre otros, cárcel del alma, templo o lugar sagrado, campo de batalla, arma política, sujeto de consumo e, incluso, objeto de consumo o mera mercancía. Todo esto, como no podía ser de otra manera, se ha reflejado también en el campo de la literatura, donde, dependiendo de la época, el cuerpo ha ido apareciendo y desapareciendo, siendo censurado, reivindicándose y resignificándose en cada nuevo periodo.

Así en España, en las producciones literarias del primer franquismo, el cuerpo se convierte en el gran ausente para, posteriormente, con la relajación de la censura en el tardofranquismo, comenzar poco a poco a ser considerado un modo de afirmación frente a la opresión. Sin embargo, en la novela social de estos años, como bien indica Gonzalo Navajas, no está excesivamente presente, «no tanto porque esté intencionalmente negado sino porque queda abrumado por un conjunto de factores y causas externas que impiden su irrupción libre: los motivos del cuerpo se juzgan secundarios a los de otras causas que se juzgan como más urgentes» (2002, p. 14). El cuerpo no empezará, pues, a aflorar en la literatura hasta el final de la dictadura, con la llamada Transición:

Para la nueva ficción [...] el cuerpo se ofrece como un instrumento idóneo para delinear una separación ideológica con relación a las fuerzas que lo negaron en el pasado. El cuerpo sirve así como una metáfora general de la nueva situación epistémica. (Navajas, 2002, p. 15)

Pese a ello, pronto va a abandonarse en gran medida esta concepción del cuerpo como vehículo de combate ideológico, dando paso a un erotismo basado en la mera provocación. La supuesta liberación sexual de los años 80 crea un espejismo de libertad y de normalización que expulsa al cuerpo del discurso reivindicativo. De hecho, ya en los años 90, ni siquiera el discurso reivindicativo en sí tendrá mucha cabida entre ciertos sectores de la población. Para numerosos escritores y críticos, con la llegada del nuevo milenio el cuerpo gana la batalla y logra su normalización:

Se puede afirmar, por tanto, que el largo proceso de afirmación del cuerpo no concluye hasta la fase actual de aceptación y normalización de lo corporal. El cuerpo -el deseo, eros- no sólo alcanzan legitimidad sino que se hacen habituales, incluso rutinarios y, con esa cotidianeidad, afirman su presencia incontrovertible. En su proceso de ruptura antinormativa, la novela posmoderna en particular ha desideologizado el cuerpo, le ha desprovisto de la militancia ideológica que ha poseído durante largo tiempo. Esa desideologización concluye el proceso de combatividad con relación al cuerpo que constituye unos de los rasgos de la cultura española. (Navajas, 2002, p. 14)

Sin embargo, la crisis económica, junto con los ya de sobra conocidos cambios a nivel político, social e ideológico, han propiciado el surgimiento de nuevos discursos

sos que vuelven a concebir el cuerpo como arma ideológica y que vienen a desmentir afirmaciones como la de Navajas. En estas obras lo que se intenta poner de manifiesto es que la posmodernidad no normaliza el cuerpo ni nos hace aceptarlo, sino que simplemente crea otro tipo de formas de opresión hacia él. La omnipresencia del cuerpo no es marca de cotidianidad sino de un intento de naturalización y de imposición de imágenes completamente artificiales y orientadas al consumo. El objetivo de algunos autores –y especialmente de algunas autoras– es poner el foco en estas problemáticas. Una de ellas es Marta Sanz, para la cual la escritura consiste en «nombrar el cuerpo» y, gracias a ello, «conquistar el territorio» (2014, p. 73). Su discurso se opone frontalmente al discurso de la posmodernidad, sobre todo y de manera más consciente en sus últimos relatos. Nacida en Madrid en 1967 y doctora en filología hispánica, publica su primera novela, *El frío*, en 1995. Desde entonces tiene ya a sus espaldas más de una decena de novelas, además de tres poemarios, varios ensayos y algunos cuentos incluidos en volúmenes colectivos. En todos ellos combina el compromiso social con un estilo cuidado y una tremenda conciencia lingüística.

El objetivo de este artículo es realizar un breve análisis de la narrativa de Marta Sanz a partir de su corporalidad, estudiando sobre todo cómo funcionan las distintas concepciones del cuerpo en la construcción identitaria de los personajes femeninos. Debido al gran número de obras de la autora y a la limitación espaciotemporal que impone un ensayo de estas características, ceñiremos el análisis a cuatro de sus novelas, las que plantean de manera más explícita las problemáticas anteriormente descritas. Estas son: *Susana y los viejos*, del año 2006, *Daniela Astor y la Caja Negra*, de 2013, *La lección de anatomía*, en su reedición del año 2014, y su última novela publicada, *Clavícula*, de 2017. Para ello, partiremos de un breve repaso de las teorías del cuerpo surgidas en el seno de la modernidad y de la posmodernidad para después sumergirnos en la corporalidad implícita en la propia escritura de Marta Sanz desde dos perspectivas: cómo el cuerpo modifica el discurso y cómo el discurso modifica al cuerpo.

## 1. RECONQUISTAR EL CUERPO

Si hasta el siglo XIX en occidente había primado una concepción del cuerpo basada en principios religiosos y morales, con la revolución industrial el cuerpo comienza a analizarse en términos socioeconómicos. Uno de los primeros en incorporar lo corporal dentro del discurso de la modernidad es Karl Marx, el cual concibe el cuerpo como fuerza de producción y plantea ya la problemática del cuerpo convertido en las sociedades modernas en objeto de explotación. Michel Foucault comparte esta idea, sin embargo plantea algunos matices:

Marx pensaba –así lo escribió– que el trabajo constituye la esencia concreta del hombre. Creo que esa es una idea típicamente hegeliana. El trabajo no es la esencia concreta del hombre. Si el hombre trabaja, si el cuerpo humano es una fuerza productiva, es porque está obligado a trabajar. Y está obligado porque se halla rodeado por fuerzas políticas, atrapado por los mecanismos del poder. (Foucault, 1999, p. 65)

Estas relaciones de poder y dominación buscan “docilizar” al cuerpo, someterlo, a partir de mecanismos estratégicos, prácticas discursivas, disciplinas, etc.:

El cuerpo está también directamente inmerso en un campo político; las relaciones de poder operan sobre él una presa inmediata; lo cercan, lo marcan, lo doman, lo someten a suplicio, lo fuerzan a unos trabajos, lo obligan a unas ceremonias, exigen de él unos signos. Este cerco político del cuerpo va unido, de acuerdo con unas relaciones complejas y recíprocas, a la utilización económica del cuerpo; el cuerpo, en una buena parte, está imbuido de relaciones de poder y de dominación, como fuerza de producción; [...] El cuerpo sólo se convierte en fuerza útil cuando es a la vez cuerpo productivo y cuerpo sometido. (Foucault, 2002, pp. 26-27)

En la misma línea, Pierre Bourdieu concibe el cuerpo como un producto sujeto a relaciones de poder y de dominación motivadas por lo que él denomina el capital social, el capital cultural y el capital simbólico. Estos están marcados por aspectos puramente materiales como son la economía, la clase social, el sexo o el color de piel. Según el sociólogo francés, el cuerpo no es una entidad fija sino una construcción social, algo aprehendido:

Las propiedades corporales, en tanto que productos sociales, son aprehendidas a través de categorías de percepción y de sistemas sociales de clasificación que no son independientes de la distribución de las diferentes propiedades entre las clases sociales [...] La representación social del cuerpo propio, con la que cada agente social ha de contar desde que nace para elaborar la representación subjetiva de su cuerpo (y más soterradamente, su *hexis* corporal), es pues el resultado de la aplicación de un sistema de clasificación social cuyo principio regulador es el mismo que el de los productos sociales a los que se aplica. (Bourdieu, 1986, pp. 185-186)

Las categorías de percepción y de representación del cuerpo se basan, como apunta Bourdieu, en sistemas de clasificación social que, a través de los discursos, se van *naturalizando*, es decir, que se legitiman como algo natural, siendo realmente construcciones sociales. En su estudio, *La dominación masculina*, el sociólogo francés se dedica a estudiar estos discursos *naturalizados*, concretamente los que establecen las relaciones de poder entre hombres y mujeres. Para él, la dominación masculina se basa en legitimar «una relación de dominación inscribiéndola en una naturaleza biológica que es en sí misma una construcción social naturalizada» (2000, p. 37). En este proceso de legitimación tienen un papel fundamental las instituciones, tales como la iglesia, la familia, el Estado o la escuela. Y añade:

La moral femenina se impone sobre todo a través de una disciplina constante que concierne a todas las partes del cuerpo y es recordada y ejercida continuamente mediante la presión sobre las ropas o la cabellera. Los principios opuestos de la identidad masculina y de la identidad femenina se codifican de ese modo bajo la forma de maneras permanentes de mantener el cuerpo y de comportarse, que son como la realización o, mejor dicho, la naturalización de una ética. (Bourdieu, 2000, p. 42)

Por tanto, el cuerpo y su representación están sujetos a normas sociales que van constituyéndolos desde el nacimiento. La vestimenta rosa, el pelo largo, los vestidos, el maquillaje, el vello corporal, los cánones de belleza y hasta la forma de sentarse, de caminar o de dirigir la mirada hacia los demás son algunos de los condicionamientos sociales que se relacionan con la feminidad. Admitir esto es negar la existencia de lo que se ha llamado el «eterno femenino». Como apuntaba años antes Simone de Beauvoir en su obra *El segundo sexo*, «no se nace mujer: se llega a serlo» (2002, p. 13).

Marta Sanz parte de estas teorías que relacionan la formación del individuo con toda una serie de factores socioeconómicos y las expresa en sus obras a través de personajes que ocupan un determinado lugar dentro de las relaciones de poder a partir de su sexo, su clase social, su orientación sexual y del capital simbólico que atesoren. Además, pone de relieve cómo en las sociedades modernas el cuerpo se ha convertido tanto en sujeto como en objeto de consumo, así como en capital simbólico, imponiéndose una serie de cánones de belleza que oprimen al individuo. En palabras de Alexis Sossa:

Ha ocurrido un traslado del término de belleza hacia el plano físico; la definición de belleza se ha impregnado de *marketing*, pues esta pasa a representar un capital simbólico que puede adquirirse, perderse o incluso comprarse. (Sossa, 2011, p. 8)

Y más adelante añade:

Las estructuras actuales de producción/consumo, proporcionan al individuo una doble representación de su cuerpo: como capital y como fetiche. El cuerpo naciente se exterioriza en esta perspectiva de inversión y signo social. Así, el cuerpo es un “signo”, un “mensaje” que habla de su propietario. La apariencia física surge como un símbolo que puede resumir el carácter, la moral y los valores de una persona. (Sossa, 2011, p. 10)

Estas ideas están presentes en la ideología de nuestra autora –como demuestran sus numerosas entrevistas– y, como no podía ser de otra forma, en su literatura. Su intención es, por un lado, poner de manifiesto la opresión y la mercantilización del cuerpo y, por otro, reivindicar a este como instrumento de lucha y como discurso identitario. En una entrevista confesaba:

Me obsesiona este tema porque el cuerpo femenino ha sido manipulado por una mirada masculina que lo ha fetichizado y comercializado y por otra parte es un mapa en el que

queda impregnada su biografía. También porque frente a la visión estética de la publicidad, que nos homogeneiza y nos vende, las mujeres podemos convertir nuestro cuerpo en un instrumento de rebelión y de combate. Me niego a que, como sucede en algunos restaurantes, el cuerpo de la mujer sea una bandeja. Lo que quiero es que sea testimonio de su historia y de la Historia. (Busutil, 2014)

Lo corporal es, por tanto, un texto, un testimonio de la historia individual y colectiva. Pero, como todo discurso, no posee un lenguaje inocente y neutral, sino que está necesariamente imbuido de una gran carga ideológica. El objetivo de Marta Sanz es hacernos tomar conciencia de esto y, además, mediante su propio discurso, intentar subvertir el discurso dominante. Para ella, la literatura sirve para conquistar espacios, por lo que hablar del cuerpo es poder conquistarlo o, mejor dicho, reconquistarlo, librarlo de la opresión y volver a hacerlo nuestro.

## 2. NOMBRAR ES DEFINIR: EL CUERPO COMO TEXTO O COMO LIENZO

En su ensayo *No tan incendiario*, Marta Sanz se pregunta: «¿es el texto un cuerpo y el cuerpo, un texto?» (2014, p. 98). La respuesta para ella es clara: sí. La autora madrileña concibe el cuerpo como un texto en el que se escribe la historia con minúscula, es decir, la biografía individual, y también la Historia con mayúscula. Dicho de otra manera, el cuerpo es un escrito que narra los procesos personales y colectivos que influyen en la identidad personal de los individuos. Así, por ejemplo, en *La lección de anatomía*, se utiliza una metáfora que ilustra a la perfección esta idea del cuerpo como lienzo en el que se van plasmando una serie de discursos. Para Sanz, los años –los siglos– de violencia constituyen una historia colectiva que se queda grabada a nivel individual en el occipucio de cada una de las mujeres y que no consigue borrarse tan fácilmente:

Quizás mis ficciones partían de la intuición, que no de la vivencia, de que a las mujeres siempre se les había golpeado y de que los golpes aterrizan silenciosamente en la boca, en las costillas y en los espacios vacíos del cuerpo. Era ésa una sabiduría profunda que no se enuncia en los programas escolares, pero que anida en el occipucio de las hembras de la especie desde el principio de los tiempos. Una sabiduría que no se limpia, aunque los occipucios se laven con amoníaco, y que es como un presentimiento y una sospecha indelebles, un castigo merecido, un destino tan inexorable como la convicción de que de algo hay que morir y de que no nos vamos a quedar en la tierra para simiente de rábanos; una sospecha que retumba en la imaginación cuando una mujer se pone gafas oscuras o se niega a hablar o alaba en exceso a los hombres de su casa. (Sanz, 2014, p. 131)

Asimismo, estos discursos que quedan grabados en el cuerpo y sobre los que nuestra autora quiere poner el foco de la crítica no son solo el fruto de una desigualdad de género, sino también, por supuesto, de una cuestión de clase:

Todas tenemos occipucio –cogote–, pero a menudo las señoras de la limpieza sin estudios elementales lo tienen más grande y, paradójicamente, con una superficie mucho más cubierta por microgramas y anotaciones escritas con una letra apretada, que son el anuncio de todo lo malo que les podría pasar. Nos quedaríamos sorprendidos al afeitarse la cabeza de cualquier asistenta, de cualquier mujer, y comprobar la cantidad de textos que se entrecruzan sobre la piel de sus cráneos, ocultos por el pelo, como manuales de dramáticas instrucciones. (Sanz, 2014, p. 139)

Y si el cuerpo es un folio en el que la sociedad va escribiendo una serie de textos, como reza el título de este epígrafe, nombrar es definir. Las palabras –y sus connotaciones– van a definir al individuo sobre el que se utilizan, modificándolo. Marta Sanz, en sus novelas, incide constantemente en cómo el lenguaje actúa como forma de opresión, cómo marca aún más las diferencias sociales y cómo modifica incluso el comportamiento de los personajes. También nos lleva a reflexionar quiénes son los que poseen el discurso y la forma que tienen de utilizarlo. Quizá el mejor ejemplo de esto es un fragmento de la novela *Susana y los viejos* en el que Max acaba de acostarse con Pola, su novia, una chica de clase alta, y se da cuenta de que esta se parece mucho a Clara, la asistenta. Salvo por algunos detalles:

Mientras, en la cama, Max recupera la imagen de la axila tensa de Pola, del sobaco estirado de Clara. Pola tiene senos y Clara tetas, Pola tiene vientre, Clara tripa, Pola tiene rostro, Clara, cara, Pola tiene cabello, Clara, pelo, Pola tiene pubis, Clara, potra, Pola tiene vagina, labios menores y mayores, una enorme complejidad de tejidos y fibras replegados, Clara tiene chocho, Pola tiene durezas, Clara, callos, Pola, cutículas, Clara padrastros, Pola, marcas de expresión, Clara, arrugas, Pola, una boca fina, Clara, una boca de culo. Por eso, Max yace con Pola. Por eso, le dan miedo las asistentas y las torres de los siete jorobados. Y, sin embargo, Max está convencido de que, de no ser por esos mínimos detalles, por fuera, Clara y Pola son la misma persona, hermanas siamesas, productos de la misma bolsa gemelar, identidades que en la duplicación se excluyen, se anulan, se desintegran hasta convertirse en nada. Hermanas tan iguales que no está seguro de con quién acaba de follarse. (Sanz, 2006, p. 79)

Los discursos de poder inciden en el cuerpo y lo someten a los dictados de la economía, el mercado, la clase social, el género, etc. Por ello es necesaria la lucha, la repolitización del cuerpo y su reconquista, para poder reescribir en él nuevos discursos y subvertir los preexistentes.

En las novelas de nuestra autora, esta necesidad se traduce en la creación de personajes, especialmente femeninos, que van a tomar la palabra, a adueñarse del discurso, a convertirse en pintoras que utilizarán su cuerpo como lienzo, a escribirse a su antojo. En una entrevista para la revista *Jot Down*, ante la pregunta «¿Pienzas que la mujer podrá llegar a liberarse de la objetivización a la que es sometida y dejará de ser reducida a un estereotipo o simple objeto de contemplación?», Marta Sanz contesta:

Creo que nosotras tenemos ese peso de la historia sobre nuestros hombros y nos va a ser muy difícil pasar de ser, como muy bien has dicho, el objeto de la mirada al sujeto de la mirada, al sujeto de nuestras propias historias. Dejar de ser musas para ponernos a pintar con un lenguaje que nos es a la vez propio y ajeno. Con la pretensión de que quizá podamos construir un lenguaje y una historia en la que se concrete un punto de vista diferente. Es algo que vamos haciendo poco a poco. (Bonet, Fernández, 2016)

La metáfora de la musa y la pintora está presente en gran parte de sus obras, tanto narrativas como poéticas. En la novela *Daniela Astor y la Caja Negra*, Catalina, la protagonista, describe a su amiga Angélica –o mejor dicho, a su *alter ego* en su juegos infantiles, Gloria Adriano– resaltando que «todos la admiran por su belleza» y que, por ello, «la nombran musa». Más adelante dirá:

Gloria admira mis diseños, porque ella sólo es musa de los fumadores franceses, pero no tiene una vena creativa más allá de sus dotes para la interpretación que, como dice Luis Bagur, es un arte imitativo sin demasiado mérito. Como los monitos o los bebés que aprenden hablar. (Sanz, 2013, p. 50)

En *La lección de anatomía* estos conceptos de musa y pintora articulan todo el relato autobiográfico, el cual se construye como un intento de autorretratarse de la manera más fiel posible. La protagonista, la propia Marta Sanz, sostiene que de pequeña una de las “profesiones” a las que aspiraba era la de musa de algún pintor. Sin embargo, con el paso del tiempo se da cuenta de que esa experiencia no le es satisfactoria, al no sentirse cómoda con los retratos que otros hacen de ella:

Insisto en que, por mí, hubiese preferido ser la musa, pero Joaquín no entendía mis poses o quizá las entendía demasiado bien, así que, en cualquiera de los dos casos, es preferible que yo me retrate a mí misma eligiendo mi mejor perfil y mis días buenos. La luz adecuada y los acompañantes de la foto. (Sanz, 2014, p. 80)

Por eso, aunque los titubeos propios de quien intenta reapropiarse de su cuerpo –«Yo misma ignoro cómo manejar los pinceles para retratarme del modo que aspiro a ser» (79)–, empieza a pintarse a sí misma ante la constatación de que nadie –ningún hombre– puede ni debe hacerlo por ella. De hecho, el capítulo final del libro es su autorretrato. En él se pinta desnuda y con los detalles que solo ella conoce: sus imperfecciones y sus asimetrías, pero también los rasgos que le confieren un toque único o especial –«Tan única como vulgar» (355)–. Lleva su honestidad «hasta el impudor del desnudo» (357):

En *La lección de anatomía* el asunto es un poco más complejo porque Marta, la protagonista narradora de la novela, se presenta desnuda ante el lector con la conciencia de que no hay mayor pose que la de mostrarse desnudo y a la vez sabiendo que las poses, como gesto, son enormemente reveladoras. (Ros, 2014, p. 262)



Además, en este proceso de autorretratarse, la mujer no se convierte en un cuadro, es decir, en un mero objeto de contemplación, sino que es ella la que, desde la pared de algún museo, va a contemplar al espectador:

El contemplador dará vueltas alrededor de la sala, se detendrá frente a otras obras. De pronto algo le hará girar sobre sus talones para descubrir quién le persigue. Se fijará otra vez en mi desnudo. Reparará en los ojos adormecidos. Caminará hacia la galería principal. Volverá de nuevo sobre sus pasos. Mirará por tercera vez y, como un niño que juega al escondite, procurará escamotear su cuerpo. Lo mire desde lo mire, desde el punto más recóndito o lateral de la sala, el contemplador no lo podrá evitar, soy yo la que le está mirando. (Sanz, 2014, p. 357)

El autorretrato sirve, además de para reconquistar el espacio de su cuerpo, como metáfora de la ideología narrativa de Sanz. La autobiografía no debe seguir escarbando en el ombligo del que la escribe, sino que debe mirar al lector, incomodarlo con la mirada, perturbarlo. El cuadro no se expone para que el espectador lo contemple y lo juzgue como algo estático, sino para que, a través de la mirada imperfecta del retratado –de la retratada–, se sienta él también juzgado y escrutado.

Es también bastante representativo de esta corporalidad que la novela se llame *La lección de anatomía*. El título hace referencia al famoso cuadro de Rembrandt *La lección de anatomía del profesor Nicolaes Tulp*. Pero, ¿qué tiene esto que ver con la autobiografía y con el autorretrato? Desde la perspectiva materialista del cuerpo que defiende la autora no hay diferencias entre alma y cuerpo, entre personalidad y carne, entre dentro y fuera. Por eso, entrar en el interior de Marta Sanz equivale a entrar en sus músculos y en sus vísceras. Para conocer realmente su interior en términos de identidad lo único que se necesita es verla por fuera, leer las marcas de su piel, los textos que se agolpan en sus miembros, en su occipucio. Como dice en *Clavícula*:

Mi dentro siempre ha sido mi fuera, y mi espíritu, mi carne. Profeso esa fe y ésta es mi religión. Mi dolor es una letra que se escribe cuando tengo miedo de no poder pagar las facturas o subvencionarme una vejez sin olor a vieja. (Sanz, 2017, p. 69)

Estamos ante una lección de anatomía porque lo que se estudia es el cuerpo del individuo, a partir del cual se leen sus vivencias, sus dolores, su experiencia vital, su ideología, su relación con el medio, etc. En resumidas cuentas: su identidad. Por eso, si el lema de la segunda ola del feminismo era “lo personal es político”, no es menos cierto que lo político es personal e incluso íntimo. Así, en toda la obra de Marta Sanz hay una relación directa entre la enfermedad y el contexto social. Son comunes los personajes que enferman debido a conflictos personales, a situaciones económicas precarias o a problemas derivados del sistema. Este es, de hecho, el *leitmotiv* de *Clavícula*, en el que la autora reflexiona sobre su propio dolor –un dolor físico, corporal– y sus causas.

El filósofo surcoreano Byun-Chul Han en su ensayo *La sociedad del cansancio* analiza cómo actualmente vivimos en una “sociedad de rendimiento”. Según él, todos somos sujetos de rendimiento, lo que quiere decir que ya no necesitamos a alguien que nos obligue a trabajar, sino que somos nosotros mismos los que ejercemos esa presión sobre nuestros cuerpos y nuestras conciencias:

El exceso de trabajo y rendimiento se agudiza y se convierte en autoexplotación. Esta es mucho más eficaz que la explotación por otros, pues va acompañada de un sentimiento de libertad. El explotador es al mismo tiempo el explotado. Víctima y verdugo ya no pueden diferenciarse. Esta autorreferencialidad genera una libertad paradójica que, a causa de las estructuras de obligación inmanentes a ella, se convierte en violencia. Las enfermedades psíquicas de la sociedad de rendimiento se constituyen precisamente de las manifestaciones patológicas de esta libertad paradójica. (Han, 2012, p. 20)

Esta autoexplotación trae inevitablemente consigo enfermedades, especialmente de carácter psíquico, pero que en *Clavícula* se traducen en un intenso dolor físico. Sin embargo, la causa es la misma: el trabajo, la sobreexplotación, la crisis económica:

Ella [la doctora] me pregunta «¿A qué le tienes miedo?». Yo le respondo: «A estar enferma. A no poder trabajar». [...] Entre hipidos e interrogaciones le repito a la médica esa respuesta que me ha dejado asombrada «Tengo miedo a no poder trabajar». Ya no lloro. No quiero una receta de ansiolíticos ni buenas palabras. Enfermo del miedo a enfermar y del miedo a no poder enfermar. A que se hunda el mundo. A que la enfermedad se relacione con la imposibilidad de pagar las facturas. (Sanz, 2017, p. 54)

Mi dolor es una letra que se escribe cuando tengo miedo de no poder pagar las facturas o subvencionarme una vejez sin olor a vieja. (Sanz, 2017, p. 69)

*Clavícula* entraña, pues, toda una reflexión –que ya estaba presente en muchas novelas de Marta Sanz, pero que en este caso se convierte en el eje principal de la narración– sobre cómo los problemas derivados del sistema afectan al cuerpo de los individuos y lo modifican. Su dolor no es íntimo, sino que en tanto que proviene del sistema, va a proyectarse en toda una colectividad. El cuerpo, de nuevo, se dibuja como un campo en el que se libran numerosas batallas y que, inevitablemente, sufre los estragos de estas contiendas.

### 3. LA CORPORALIDAD DE LA ESCRITURA: EL TEXTO COMO CUERPO

De la misma manera que el cuerpo es concebido como texto en toda la obra de Marta Sanz, el texto se vuelve cuerpo en estas narraciones. Para Sanz el verbo no se hace carne, sino que *es* carne. Sus escritos son corporales, viscerales, utilizando siempre un lenguaje muy físico en el que órganos, vísceras, sangre e imágenes más propias del discurso médico invaden sus descripciones y metáforas, llegando incluso a rozar lo desagradable:

Era de Jaén y una nube lechosa le tapaba el iris de uno de sus globos oculares; la nube de Antonia era un trozo de materia muerta en el ser humano vivo y esas excrescencias –pieles colgantes, sangre solidificada, apéndices amputados del intestino, dientes negros a punto de desprenderse de la encía, niños muertos dentro del útero– pierden su significado en los perfectos ojos en blanco de las estatuas. (Sanz, 2014, p. 132)

Eso se debe a dos de sus máximas narrativas: escribir feo de lo feo, llamando siempre a las cosas por su nombre, y perturbar al lector, sacarle de su zona de confort. En su ensayo *No tan incendiario*, Sanz propone «escribir textos que duelan» (2014, p. 82). Por eso, sus textos parten de su propio dolor –«escribo de lo que me duele», ha dicho en numerosas ocasiones– y consiguen ser, parafraseando a la autora, el dedo en la llaga, la china en el zapato, la arenilla en el ojo del lector. Además, como vemos sobre todo en *Clavícula*, el discurso de Marta Sanz surge principalmente de un dolor físico, corpóreo, no es una metáfora sino una realidad tangible:

Tengo que compartir mi dolor y mi miedo para sacarlo de mí. O quizá me equivoque y todas estas lágrimas son una manera de magnificar mi daño y conferirle realidad. Solidificarlo. Alzarle un monumento. (Sanz, 2017, p. 17)

La escritura es, por tanto, una manera de exorcizar los miedos y de curar el dolor pero, al mismo tiempo, les confiere un estatus de realidad, sirve para darle forma corpórea al fantasma. En muchos momentos de la historia, la lectura y la escritura se han entendido como maneras de evadirse, de olvidar por un momento el contexto social y nuestras circunstancias personales por medio del descubrimiento de otros mundos, de otros personajes y de otras historias. Sin embargo, Marta Sanz se rebela contra esta idea de la literatura como forma de entretenimiento o ensimismamiento. Para ella, la escritura tiene que surgir del interior de nosotros mismos, de lo que nos perturba, lo que nos preocupa y lo que nos duele, y tiene que servir para mover la conciencia del lector, para sacarle de su zona de confort. La literatura no debe ocultarnos la realidad, sino ponerla ante nuestros ojos, amplificarla, oponerse al discurso oficial.

Esto se vincula con otro aspecto reseñable de la corporalidad de su escritura: la defensa de la primera persona. La escritura de Marta Sanz parte casi siempre del yo, de las experiencias personales, del propio cuerpo, del que siempre deja algo en sus textos –«Uno se encarniza. No se puede escribir sin la fuerza del cuerpo» (2017, p. 9) nos dice en el paratexto de *Clavícula*, citando a Marguerite Duras–. En sus ensayos siempre reivindica la escritura del “yo”, lo que pondrá en práctica por primera vez en 2008 con la primera edición de *La lección de Anatomía*. Al comenzar este libro, nos encontramos con una cita de Christophe Donner que ya había utilizado en su ensayo sobre literatura *No tan incendiario*:

No decir *yo* cuando se trata de uno mismo no es solamente perjudicial para la higiene personal del escritor; es también, por el hecho de no anunciar los vínculos que le unen

a sus personajes, una manera de traicionarlos, de abandonarlos, de cortarles sus auténticas raíces [...]. Cobardía frente a lo social y a su censura. Sumisión a esta *tercera persona que nace en nosotros*, como escribió el señor Deleuze. La literatura sólo empieza, escribe en el tono docto y perentorio de nuestros pequeños papas de universidad, cuando nace en nuestro interior una tercera persona que nos desposee del poder de decir Yo. Chorradas. (Sanz, 2014, p. 19)

Marta Sanz defiende, por tanto, la valentía y la honestidad de la primera persona, el no disfrazar el “yo” poniéndose la careta de la tercera persona. Defiende una literatura que salga de uno mismo y que esté influida por esa individualidad:

Con todo esto quiero decir que escribo desde lo que soy. Escribo desde mi clase y mi condición social. Desde mi nivel de estudios. Desde mi genealogía y desde el barrio en el que vivo. Escribo desde mis enfermedades [...]. Escribo desde mis fantasmas y mis deseos satisfechos e insatisfechos. Desde mi alimentación, mi concepto del significado y el alcance del mismo hecho de escribir. Desde mi nacionalidad, mis lecturas, mi ideología política, mis supersticiones y mi ateísmo y, por supuesto, escribo desde mi conciencia de género. (Sanz, 2014c, p. 63)

Hay quienes opinan que el auge de la narrativa autobiográfica en estos momentos se debe a que, «ante la percepción inestable y esquizofrénica de la realidad circundante, el sujeto posmoderno ha optado por volverse hacia el espejo y sólo encuentra sentido al narrarse a sí mismo, consciente de que en la realidad circundante le resulta imposible distinguir entre verdad y mentira» (Vara, 2015, p. 2). Sin embargo, como Marta Sanz ha defendido en ensayos como *No tan incendiario* y en numerosas entrevistas, no cree en el relativismo absoluto que propone la posmodernidad. Además, su narrativa no se centra en su ombligo, sino precisamente en la realidad circundante y en como esa realidad influye en los individuos. Escribe desde su individualidad, desde su cuerpo, desde su clase, desde su género, sí, pero escribe también para mostrar cómo lo interior se construye a través de lo exterior:

*La lección de anatomía* (2008) más que una lección de anatomía es una lección de geografía e historia: el cuerpo es el producto de la erosión externa, una construcción cultural que puede descodificarse, y la autobiografía no indaga sobre la singularidad de la voz que escribe en primera persona, sino sobre lo que tiene en común esa voz con todas las mujeres que comparten un tiempo y un espacio. No soy yo, somos nosotras. (Sanz, 2013c, p. 463)

#### 4. ALGUNAS CONCLUSIONES

A lo largo de este artículo hemos podido atisbar hasta qué punto el cuerpo es esencial en la obra narrativa de Marta Sanz. Un cuerpo que comienza a dibujarse desde sus primeras obras para hacerse protagonista a partir de *Susana y los viejos*,

y que está presente no solo en los temas, sino en el propio proceso de creación. Así, su escritura es física, corporal y parte del propio cuerpo para construir sus ficciones.

Asimismo, nuestra autora concibe el cuerpo, especialmente el femenino, como un lienzo o un folio en blanco sobre el que se van escribiendo todos los discursos que van marcando la personalidad del sujeto. Este cuerpo, en tanto que receptor de los discursos sociales, se mueve en la dicotomía entre lo privado y lo público.

Así pues, el cuerpo es concebido como un instrumento de lucha y, al mismo tiempo, como la principal víctima del sistema en el que estamos insertos. Por ello, considera fundamental que la mujer tome el discurso, que rompa con los moldes establecidos y que busque su propio lenguaje para nombrar el cuerpo y, por tanto, conquistarlo. Son numerosos los ejemplos de mujeres fuertes y subversivas que aparecen en sus novelas. Mujeres, entre las que ella misma se incluye, que se proponen cambiar el sistema y romper con una serie de discursos que pretenden convertir a las mujeres en objetos hipersexualizados de consumo, pero también en consumidoras.

Se puede decir, por tanto, que Marta Sanz escribe *sobre* el cuerpo, tema central en su obra, pero también *en* el cuerpo, ya que este se concibe como texto. Asimismo, escribe *desde* el cuerpo –desde su conciencia de clase, de género, desde su dolor y sus enfermedades–, y *para* el cuerpo, intentando subvertir el discurso que lo oprime.

## BIBLIOGRAFÍA

- Beauvoir, S. de (2002). *El segundo sexo*. Volumen 2: *La experiencia vivida*. Madrid: Cátedra, Universitat de Valencia: Instituto de la Mujer.
- Bonet, P., Fernández Recuero, A. (2016). Marta Sanz: «Sufrir no nos hace más fuertes, normalmente nos debilita». *Jot Down Magazine*. Disponible en: <http://www.jotdown.es/2016/03/marta-sanz/>.
- Bourdieu, P. (1986). Notas provisionales sobre la percepción social del cuerpo. En C. Wright Mills, M. Foucault et al., *Materiales de sociología crítica* (185-186). Madrid: La Piqueta.
- Bourdieu, P. (2000). *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama.
- Busutil, G. (2014). Marta Sanz: «Me interesa una literatura que nos reivindique como ciudadanos». *Mercurio*, 163.
- Foucault, M. (1999). Diálogo sobre el poder. En *Estética, ética y hermenéutica. Obras esenciales*, vol. III. Barcelona: Paidós.
- Foucault, M. (2002). *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina.
- Han, B. (2012). *La sociedad del cansancio*. Barcelona: Herder Editorial, S.L.
- Navajas, G. (2002). Ficción y erotismo. La reubicación del cuerpo en la ficción española contemporánea. *Verba Hispanica: anuario del Departamento de la Lengua y Literatura Españolas de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Ljubljana*, 10, 13-23.
- Ros Ferrer, V. (2014). Contar la transición, o cómo hablar de la china en el zapato. Entrevista a Marta Sanz. En V. Ros (coord.), *Contar la Transición: discursos e imaginarios del proceso de cambio político en España*, Kamchatka, 4, 257-263.
- Sanz, M. (2006). *Susana y los viejos*. Barcelona: Destino.
- Sanz, M. (2010). *Perra mentirosa / Hardcore*. Madrid: Bartleby.
- Sanz, M. (2013). *Daniela Astor y la caja negra*. Barcelona: Anagrama.
- Sanz, M. (2014a). *La lección de anatomía*. Barcelona: Anagrama.
- Sanz, M. (2014b). *No tan incendiario*. Cáceres: Periférica.
- Sanz, M. (2014c). Nombrar el cuerpo, conquistar el territorio. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 772, 58-73.
- Sanz, M. (2017). *Clavícula*. Barcelona: Anagrama.
- Sossa Rojas, A. (2011). Análisis desde Michel Foucault referentes al cuerpo, la belleza física y el consumo. *Polis*, 28, 1-19.
- 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, Área Letras*, vol. 6, no. 7. Disponible en: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/recial/article/view/11901/12248>.