



UAM

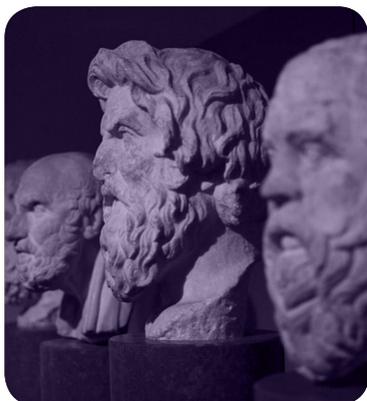
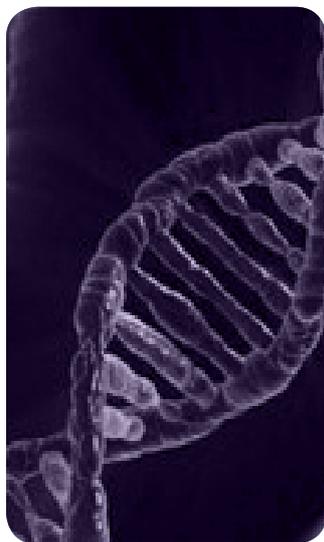
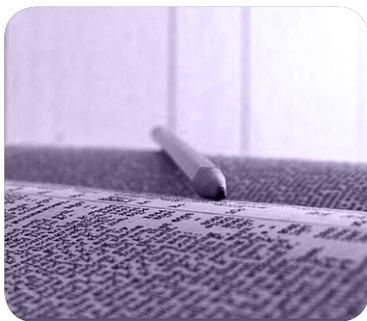
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA
DE MADRID

excelencia Campus Internacional UAM
CSIC+

MÁSTERES de la UAM

Facultad de
Filosofía y Letras /
16-17

Doble Máster en
Literaturas Hispánicas:
Arte, Historia y Sociedad
(UAM) y en Études
Ibériques et
Latinoaméricaines
(Université de Rennes-2)



UAM
EDICIONES

**«¿Me explico?
Estoy hablando del
cuerpo»: El cuerpo
como constructor
de la identidad
femenina en
cuatro novelas
de Marta Sanz**
*Concepción Martín
Huertas*



«¿ME EXPLICO?

ESTOY HABLANDO DEL CUERPO»:

EL CUERPO COMO CONSTRUCTOR DE LA IDENTIDAD FEMENINA EN
CUATRO NOVELAS DE MARTA SANZ

TRABAJO DE FIN DE MÁSTER

Curso 2016-2017

Concepción Martín Huertas

TUTORAS: Carmen Valcárcel y Françoise Dubosquet

Doble master en Literaturas Hispánicas: Arte, Historia y Sociedad (UAM) y en
Études Ibériques et Latinoaméricaines (Université de Rennes-2)

ÍNDICE

Introducción	2
1. «Digo carne»: El cuerpo en la escritura y la escritura en el cuerpo	8
1.1. La corporalidad en la escritura de Marta Sanz	11
1.2. Nombrar es definir: la necesidad de conquistar el lenguaje	15
1.3. Conquistando el territorio: el cuerpo como lienzo, como folio en blanco	26
2. El cuerpo en la construcción de nuevas identidades: el paso de niña a mujer	36
2.1. ¿Cómo ser mujer?: El proceso de (auto)construcción	38
2.2. Los modelos y contramodelos en la construcción identitaria	45
2.3. Reflexiones desde la mujer que soy: Afirmación de la identidad y conciencia del propio cuerpo	58
3. Ya soy mujer, ¿Y ahora qué?: El cuerpo en deconstrucción.....	66
3.1. La maternidad y el estereotipo de la mujer-madre	67
3.2. La enfermedad como deconstructora de la identidad	75
3.3. La vejez y la decadencia del cuerpo	84
Conclusiones	91
Bibliografía	94
1. Bibliografía primaria	94
1.1. Obra narrativa	94
1.2. Poemarios	94
1.3. Ensayos y artículos	95
1.4. Entrevistas	95
2. Bibliografía secundaria	97
2.1. Estudios sobre la obra de Marta Sanz	97
2.2. Otras obras de referencia	99

INTRODUCCIÓN

De la ciencia me interesa más
el descubrimiento del endoscopio
que todos los viajes a la luna.

¿Me explico?

Estoy hablando del cuerpo
(Sanz, 2010b: 10).

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. En España esto no ha sido distinto, ni siquiera llegada la modernidad, cuando en Europa comenzaban a aparecer las teorías corporales de filósofos y sociólogos como Simone de Beauvoir, Michel Foucault o Pierre Bourdieu. Si durante las primeras décadas del siglo XX se podía apreciar cierta apertura a este respecto, la Guerra Civil y la llegada del franquismo frustraron por completo estos avances. La estricta moral del nacionalcatolicismo negó por completo las libertades corporales, especialmente las femeninas, mientras que la censura impedía su expresión en todos los ámbitos culturales.

En las producciones literarias del primer franquismo, el cuerpo es el gran ausente. Como sabemos, estaba prohibida la publicación de textos que no se correspondieran con la moral y las buenas costumbres que quería inculcar el régimen, lo que excluía cualquier forma de erotismo y, por supuesto, de sexualidad. Posteriormente, con la relajación de la censura en el tardofranquismo, el cuerpo comienza a ser considerado como un modo de afirmación frente a la opresión. Sin embargo, en la novela social, 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» (2002:14). No será hasta el final de la dictadura, con la llamada Transición, que el cuerpo empezará a aflorar en la novela:

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 (15).

Pese a esto, pronto se abandona la 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, ni siquiera el discurso reivindicativo en sí tendrá mucha cabida entre ciertos sectores de la población.

Sin embargo, a día de hoy, los discursos reivindicativos están volviendo a aflorar, siendo el cuerpo en esta ocasión uno de sus núcleos principales. En el artículo ya citado de Gonzalo Navajas sobre el cuerpo en la narrativa española contemporánea, este afirma:

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 (14).

Hay que tener en cuenta que se trata de un artículo del año 2002 y que, por tanto, no tiene en cuenta sucesos como la crisis económica, los atentados del 11 de marzo o el movimiento Indignado, comúnmente llamado 15-M. Estos hechos y otros que vinieron de la mano crean, según algunos estudiosos y críticos literarios, una nueva estética en el campo de la literatura¹. Esta «nueva narrativa», de corte social, retoma el cuerpo como arma ideológica precisamente para 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 cotidianeidad 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» (2014c: 73).

¹ Podemos pensar, entre otros, en David Becerra Mayor, Marta Simó o incluso en la propia Marta Sanz, que pone de manifiesto estas ideas en ensayos críticos como *La novela española hacia el nuevo milenio: algunas impresiones*.

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.

Su dilatada trayectoria la hace poseedora de numerosos e importantes premios literarios, destacando entre ellos el Premio Herralde –del que ya había sido finalista en 2010– por su novela *Farándula* (2015). También fue finalista del Premio Nadal en 2006 con su novela *Susana y los viejos* y ha ganado el Premio Ojo Crítico, el Tigre Juan, el Cálamo-Otra Mirada y el XI Premio de relatos Vargas Llosa entre otros.

En numerosas ocasiones ha afirmado que escribe siempre desde una clara conciencia de clase y también de género. No es casual, por tanto, el amplio abanico de personajes femeninos que pasan por sus obras. También dice escribir de lo que le duele. Y este dolor es casi siempre un dolor físico, visceral, corporal en su concepción más materialista. El cuerpo, especialmente el femenino, y los distintos mecanismos de sumisión y de dominación, pero también de emancipación del mismo están presentes en todas sus novelas.

El objetivo de este trabajo es analizar 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, voy a ceñir mi análisis a las cuatro novelas que, a mi parecer, dan al cuerpo una mayor relevancia y 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. Sin embargo, intentaré tener en cuenta, en la medida de lo posible, el resto de sus producciones.

Si algo caracteriza la narrativa de Marta Sanz es su alejamiento voluntario de la construcción de la trama, que ella considera secundaria en el proceso de escritura. En una entrevista afirmaba:

Me parece que ese elemento narrativo tiene mucho que ver con el discurso de seducción que predomina en unas sociedades de ideología neoliberal donde de lo que se trata es de complacer al lector como un cliente. Por eso, desde que comienzo a escribir, la trama para mí es un elemento muy secundario dentro de las ficciones o incluso un elemento a batir. [...] me interesa más la construcción de los personajes. El punto de vista y la voz. El punto en el que confluyen lo interno y lo externo en las narraciones: el sujeto y la comunidad, el texto y el contexto. Me interesa más la prospección psicológica, me interesa más el lenguaje. Y me interesa más la calidad de la página que propiamente lo que es la trama (Bonet; Fernández Recuero, 2016).

Por tanto, es tarea complicada –además de poco fructífera– intentar resumir las cuatro novelas que se van a analizar en este trabajo. Puesto que la trama es algo secundario, intentaré en algunas líneas señalar lo principal de cada una de las obras.

La primera novela elegida, *Susana y los viejos*, propone dos planteamientos interesantes en lo que respecta al cuerpo. Por un lado, aborda el tema de la vejez, entendida como la decadencia del cuerpo y el constante recordatorio de la muerte. A raíz de esto, Marta Sanz nos hará reflexionar sobre la influencia del cuerpo enfermo y del cuerpo envejecido en las personas de su alrededor: los sentimientos que despierta, la dependencia, o los cuidados entendidos como obligación, como penitencia y también como negocio. Por otro lado, la novela nos hace tomar conciencia de la importancia del discurso en el cuerpo. Quien tiene el poder de nombrarnos, tiene el poder de definirnos, y las palabras con las que se nos define constituyen lo que somos. Todo esto lo vamos viendo a partir de unos personajes muy bien contruidos y de sus relaciones: Susana, una geriatra que quiere montar una clínica para ancianos y enfermos terminales y que tiene unos métodos bastante ortodoxos para dar consuelo a sus pacientes; Felipe hijo, un empresario que delega los cuidados su padre anciano primero en Clara, su asistente, y, posteriormente, en la clínica de Susana; Lorena, ex mujer de Felipe hijo, una mujer fuerte e independiente que utiliza siempre un discurso directo y punzante, pero también cargado de sinceridad, especialmente con Max, su hijo; o Pola, novia de Max, con quien forma una pareja completamente artificial y basada en apariencias y discursos hipócritas. Lo interesante de esta novela no es, por tanto, la trama, sino la complejidad interna de cada personaje, las acciones que lleva a cabo y sobre todo su forma de relacionarse con los demás y con su entorno.

La segunda novela, *Daniela Astor y la Caja Negra*, es quizá la que tenga una trama más definida. En ella, asistimos al proceso de crecimiento y entrada a la vida adulta de Catalina Hernández Griñán y de su amiga y vecina Angélica Bagur. Ambas tienen

unos 12 años en 1978, por lo que su proceso de transición de niñas a adultas coincide con el proceso de transición democrática española. Lo que muestra esta obra es en qué modo afectó este momento histórico, sus representaciones y sus producciones culturales, en la construcción de identidades, especialmente de identidades femeninas. Para ello, se va a poner el foco en todos aquellos modelos y contramodelos que marcaron esta época y a sus protagonistas y que van a ser fundamentales para el crecimiento y desarrollo de nuestras niñas, para la percepción de su propio cuerpo y para la formación de su propia identidad. Del mismo modo, en la novela se van a contraponer tres discursos: el privado, que se refleja en el ambiente doméstico y lo familiar, el público o social, que se muestra en lo que se ha venido llamando cultura de la transición, y el político, que tiene su representación en leyes relacionadas con la emancipación femenina y la posesión del propio cuerpo. Con esta contraposición de discursos, lo que quiere Marta Sanz es incidir en algunas de las contradicciones de un momento de aparente libertad y demostrar cómo los discursos y las imágenes afectan a nuestra percepción, aceptación y relación con el propio cuerpo.

En tercer lugar, *La lección de Anatomía*, se presenta como una novela de gran contenido autobiográfico en la que «la protagonista agarra de la mano al lector para que le acompañe por entre las parcelas de su biografía» (Becerra, 2015: 143). En ella se ve de nuevo planteado el problema que ya veíamos en *Daniela Astor* sobre los distintos agentes que influyen en el proyecto de construcción personal femenino. La protagonista, siendo ya una mujer madura, mira hacia atrás y analiza su vida de manera crítica, sin patetismos ni nostalgias, para entenderse, para deconstruirse y volver a juntar las piezas de nuevo, para comprender cómo ha llegado a ser quien es. El final es un desnudo que muestra el cuerpo con total honestidad, libre de los filtros impuestos por la sociedad, con sus imperfecciones y defectos. Cabe señalar que en este trabajo analizaremos únicamente la reedición –revisada y ampliada– publicada por Anagrama en 2014 y no la primera edición, de 2008.

Finalmente, *Clavícula*, su última publicación hasta el momento, es quizá la más difícilmente clasificable de todas. En palabras de Edurne Portela:

Clavícula no es una novela, tampoco un ensayo ni una autobiografía. No es un libro de memorias ni un manual de autoayuda. Es un libro híbrido que a veces tiene el tono de diario íntimo, otras la profundidad del ensayo, salpicado de reflexiones lúcidas, anécdotas cargadas de humor negro, relatos de viaje, tiernos correos electrónicos, un poema desgarrador, un cuento juguetón. Es un

libro fragmentado y al mismo tiempo con una gran coherencia interna, la coherencia que da la presencia del dolor al proceso de escritura (Portela, 2017).

Se trata de una miscelánea de textos cuyo nexo conductor es el dolor. Un dolor, punzante, carnal, físico. Y también mental, social, político. Un dolor inclasificable, al que es difícil encontrar causa, nombre o tratamiento. A partir de estos textos, de carácter quizá más autobiográfico incluso que *La lección de anatomía*, Marta Sanz reflexiona sobre cuerpo enfermo, sobre el dolor que oprime. El cuerpo ya formado empieza un proceso de decadencia, de destrucción. Y, de nuevo, los discursos influyen en él.

La estructura propuesta para el estudio sobre la corporalidad en estas novelas partirá 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. Seguidamente, se analizará lo que he llamado “el cuerpo en construcción”, es decir, la importancia del cuerpo en el paso de niña a mujer. En este punto estudiaremos la importancia de las imágenes y los discursos en la construcción de la propia identidad, y también veremos la conflictiva relación de las jóvenes con su propio cuerpo y con los cuerpos “canónicos”. Y, finalmente, hablaremos del “cuerpo en deconstrucción”, es decir, la influencia del cuerpo –y en el cuerpo– de la vejez, la enfermedad o el dolor, analizando cómo todos estos factores afectan en la capacidad de reafirmar la identidad creada abordada en el punto anterior. También trataremos brevemente el tema de la maternidad como capital simbólico que reafirma la identidad femenina en las sociedades actuales, contraponiéndolo a los personajes femeninos de Marta Sanz que rompen con este estereotipo de “mujer completa”.

Soy consciente de que se trata de una estructura bastante ambiciosa, puesto que se propone ser abarcadora con todas las problemáticas con respecto al cuerpo que plantea la autora a lo largo de su obra. Es por ese motivo que decidí reducir los objetos de análisis, si bien desde la primera novela hasta la última podrían incluirse en esta estructura.

Mi objetivo es, por tanto, dejar planteado un estado de la cuestión que abarque todos los significantes del cuerpo en la obra de Marta Sanz, de forma que el tema quede introducido de cara a análisis posteriores.

1. «DIGO CARNE»: EL CUERPO EN LA ESCRITURA Y LA ESCRITURA EN EL CUERPO

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.
Caaaaaaarrrrne.
La punta de mi lengua es el cuchillo
que corta el nervio
(Sanz, 2010b: 12).

A lo largo de la historia, el cuerpo ha ido asumiendo distintas concepciones y ha sufrido todo tipo de represiones de diversa índole. 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. Si hasta el siglo XIX en occidente había primado una concepción del cuerpo basada en principios religiosos y morales, con la revolución industrial y los nuevos sistemas económicos 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 (1999: 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: 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 (1986: 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: 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 (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» (2002b: 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. El físico y la belleza se han convertido también 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 (2011: 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 (10).

Estas ideas están presentes el pensamiento ideológico 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, como ya dijimos anteriormente, es poder conquistarlo o, mejor dicho, reconquistarlo, librarlo de la opresión y volver a hacerlo nuestro.

A continuación, veremos como la escritura de Marta Sanz es una escritura *sobre* el cuerpo pero también *desde* el cuerpo, *con* el cuerpo y *en* el cuerpo. Hablaremos, por tanto, de la corporalidad de su escritura. Después, analizaremos la importancia del discurso a la hora de definir la identidad y cómo el que tiene el discurso tiene también el poder. Y, finalmente, analizaremos mediante qué mecanismos nuestra escritora hace que el cuerpo pase de ser objeto a sujeto activo y creador de su propio discurso.

1.1. La corporalidad en la escritura de Marta Sanz

En su ensayo *No tan incendiario*, Marta Sanz se pregunta: «¿es el texto un cuerpo y el cuerpo, un texto?» (2014b: 98). Como se puede deducir de su discurso, se trata de una pregunta retórica. Sanz 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*, la autora nos habla de cómo las mujeres llevan escrito en su occipucio la marca de la violencia:

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 [...] 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, 2014a: 131).

Los años –los siglos– de violencia constituyen una historia colectiva que se queda grabada a nivel individual en el cuerpo y en la conciencia de cada una de las mujeres y que no consigue borrarse por mucho que frotemos. Solo el cambio social es capaz de borrar esos discursos escritos en nuestro cuerpo:

Hay mujeres desenvueltas, mujeres que ocupan un cargo en las jefaturas o mujeres con aspecto estatuario, con los pies grandes y la mandíbula firme, que parecen poder salvarse. Pero esas mujeres también tienen occipucio y, en él, llevan impreso un código, un signo que es el rastro de la acumulación de hechos repetidos, uno encima de otro, desde que se le puso fecha al primer acontecimiento protagonizado por la especie humana. Las feministas restriegan con amoníaco y las jóvenes mujeres que piensan que esa ya no es su lucha –que han olvidado a sus madres, a sus abuelas y la existencia de su occipucio– y aspiran a ser jefas o ministras de Comercio, no saben todo lo que han de agradecerle al amoníaco (132).

Sin embargo, los discursos escritos en nuestro cuerpo no solo dependen del sexo, sino que también pueden depender de otros aspectos como es la clase social:

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 afeitar 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 (139).

E, igual que el cuerpo actúa siempre como texto y como discurso dentro de las obras de Marta Sanz, sus escritos son corporales, viscerales. Para ella el verbo no se hace carne, sino que *es* carne. Utiliza siempre un lenguaje muy físico en el que órganos, vísceras, sangre e imágenes corporales más propias del discurso médico invaden sus descripciones y metáforas. Solo con hojear alguna de sus novelas podemos encontrar numerosos ejemplos. En este momento, me viene a la cabeza la descripción que hace en *La lección de anatomía* de Antonia, la asistenta que limpia en su casa cuando ella es pequeña. De ella nos dice:

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 (2014a: 132).

En muchas ocasiones, nuestra autora parece recrearse en este tipo de imágenes. 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 este afán de perturbación, sus textos se vuelven muy sensoriales. En su ensayo *No tan incendiario*, Sanz propone «escribir textos que duelan» (2014b: 82). Y lo consigue. Sus textos parten de su propio dolor –«escribo de lo que me duele», ha dicho en numerosas ocasiones– y consiguen ser el dedo en la llaga, la china en el zapato, la arenilla en el ojo del lector.

Además, como vemos sobre todo en *Clavícula* —y como analizaremos más adelante—, el discurso de Marta Sanz surge principalmente de un dolor físico, corpóreo, no es una metáfora sino una realidad tangible. En esta última obra nos dice:

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 (2017: 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. En las últimas décadas los *bestsellers*, las trilogías de mundos ficticios y los libros de magos, vampiros y demás seres fantásticos apoyan esta idea de literatura de “entretenimiento”. Sin embargo, Marta Sanz se rebela contra esta idea de la literatura:

Agoreros, pesimistas, apocalípticos caen mal. Son seres que se regodean en la desgracia, frente a otros seres arcangélicos que venden miles de libros en los que gorjean de cómo la tristeza solo llama a la tristeza igual que la riqueza llama a la riqueza y de cómo somos responsables de nuestra angustia, ansiedad e insomnio. Hay vida —de hecho la vida es un carnaval— más allá de cualquier ERE, la crisis es una oportunidad y las penas se van cantando. Frente a los paralizantes cantos de sirena de esa gente positiva que ve la botella rebosante, hace anuncios y vende cosas, cada vez admiro más a los agoreros. A quienes ponen el dedo en la llaga. A los que escriben libros desoladores [...] o a los que escriben libros aparentemente alegres que contienen penas venenosas (Sanz, 2014b: 71).

Para ella, como ya hemos dicho, 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, como ya hemos dicho, es una escritura que 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: 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 despose del poder de decir Yo. Chorradas (2014a: 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 (2014c: 63).

Esta narrativa del yo implica, como ya he dicho, la honestidad. Una honestidad hacia uno mismo que no necesariamente implica una honestidad completa hacia el lector. Nuestra escritora dice escribir desde sus circunstancias, su intimidad, su conciencia, pero también admite su derecho a mentir, a falsear la realidad y a mostrar la imagen de sí misma que le parezca más adecuada. Ella busca la verosimilitud, pero no necesariamente la verdad. En una entrevista en la revista *Mercurio* decía:

La autobiografía no deja de ser otro disfraz de ficción y no sé hasta qué punto, cuando te desnudas públicamente a partir de un yo que se identifica con el autor y también es personaje, eres más honesto o menos. Al iluminar la memoria, al buscar la voz de la conciencia, también inventamos en cierto modo. A veces los disfraces son lo que mejor nos retrata. En el caso de los escritores el hábito hace al monje permanentemente y no olvidemos que la escritura también es una máscara. Como decía Wilde, hay que tener mucho cuidado con lo que uno parece ser porque uno acaba siendo lo que parece (Busutil: 2014).

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: 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: 463).

Como bien ha interpretado David Becerra en su ensayo «Marta Sanz: del realismo a la posmodernidad», nuestra autora asume los códigos de la posmodernidad para, desde el interior de su lógica, tratar de subvertirlos.

1.2. *Nombrar es definir: la necesidad de conquistar el lenguaje*

Partiendo de este intento de subversión de los códigos posmodernos y del capitalismo avanzado, Marta Sanz pone de manifiesto a través de su escritura la idea de que el lenguaje no es inocente. Como reza el título de este epígrafe, nombrar es definir. Las palabras –y sus connotaciones– definen al individuo sobre el que se utiliza, definen su cuerpo y, en muchos casos, varían según el género o la clase social del mismo. Recuerdo un fragmento de la novela de Rosa Montero, *Crónica del desamor*, en el que una de las protagonistas llama la atención sobre el sexismo en el lenguaje, contraponiendo el significado de la expresión “ser un coñazo” con la de “ser cojonudo”². Marta Sanz, además de ser consciente de este sexismo, también quiere incidir en cómo nombramos en

² - Es una tía cojonuda –dice Ana.

- Ovaruda, Ana, ovaruda –interviene Candela

- ¿Cómo?

- Sí, sí. Que ya está bien de utilizar la palabra «cojonudo» cuando queremos decir que algo es estupendo emplear «coñazo» para indicar lo malo que es algo o alguien. De ahora en adelante yo pienso decir siempre ovarudo y pollazo (Montero, 1994: 145).

función de la clase social. Creo que el fragmento que mejor muestra esto es uno 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 asistente. 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 padrastras, 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 asistentes 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 follar (2006: 79).

Este es un *leitmotiv* en toda la obra, el cómo el lenguaje actúa como forma de opresión, cómo marca aún más las diferencias sociales, cómo modifica el comportamiento de los personajes. También nos lleva a reflexionar quiénes son los que poseen el discurso y la forma que tienen de utilizarlo.

Y, si lo que nos nombra nos define, ¿qué puede ser más definitorio que nuestro nombre? Una de las constantes en las novelas de Marta Sanz es la importancia de los nombres propios, concebidos como elementos primordiales en la construcción de la identidad. Sin su nombre, el individuo no existe. Así lo vemos en *Daniela Astor y la Caja Negra*, donde un personaje que da todo tipo de datos personales –por los cuales podemos deducir que se trata de una representación de la propia autora– se oculta bajo el anonimato: «El anonimato de la amiga de Reig se reduce precisamente a eso: a la ocultación de un nombre» (2013a: 85).

Entendiendo el nombre como muestra de la propia identidad, son comunes los personajes que reniegan de su nombre, que buscan nuevas formas de nombrarse a sí mismos e incluso que aceptan ser rebautizados por otros personajes. Dentro del primer grupo encontramos a Marta, la protagonista de *La lección de anatomía*, que de pequeña siente que su nombre es demasiado “escueto” y se lamenta de todos los nombres preciosos de los que ha sido privada. Por eso, de vez en cuando firma sus cuadernos con nombres

ficticios como “Marta Armonía Libertad”. El cambio de nombre viene acompañado de un cambio de personalidad y hasta de físico:

Cuando me autonombraba Armonía, me imaginaba a mi misma con el pelo larguísimo y ensortijado, las carnes redondas y blancas, saliendo de mi casa con una vaporosa túnica griega, descalza, con una guirnalda de flores en la frente y tocando la lira (2014a: 85).

Lo mismo ocurre con Catalina Hernández Griñán, la protagonista de *Daniela Astor y la Caja Negra*. Cuando está en la leonera, su sala de juegos, decide cambiarse su nombre y se hace llamar Daniela Astor:

Me sorprendo al oír mi nombre en boca de mi madre. Catalina. Catalina. Catalina. Catalina es un nombre horroroso. De vieja. De pueblo. De mohina Catalina. De aspirina y de pepina. De monja y de quina. De gente con la nariz aguilina. Medicina, tetina, estricnina. Cuando Angélica y yo nos encerramos en la leonera me llamo Daniela, que suena a Italia y abrigos de piel y a pastelería. Incluso suena a aviones que sobrevuelan el océano Atlántico. (2013a: 24).

Mientras que su nombre tiene una connotación negativa, el de Daniela sugiere el lujo, lo exótico, lo que se acerca más al modelo de mujer que quiere imitar nuestra protagonista. En esta misma novela, en una de las Cajas, la voz en off nos habla de Marisol y nos dice lo siguiente:

Dos años más tarde, en la misma publicación, la mujer de la Rosa amarilla dirá: «No quiero ser Marisol». Y nos daremos cuenta de la importancia de los nombres y los sobrenombres. Y lo legítimo del deseo de desaparecer. De borrar el propio cuerpo. Escamotearlo para poseerlo nuevamente. Para volver a gobernarlo. (193).

El proceso es el contrario al que se somete Catalina/Daniela. En este caso, Josefa Flores González, que así se llamaba la cantante y actriz española, quiere abandonar su nombre artístico y, con él, todo lo que este conlleva. Necesita borrarse a sí misma, borrar todo lo que Marisol *ha escrito* en su cuerpo, eliminar esa identidad, para poder volver a ser ella misma, volver a poseer su cuerpo, el de Josefa, que el mundo de la farándula hizo desaparecer.

Una de las principales críticas de la novela *Daniela Astor* es el de la situación de la mujer en la época de la Transición española. Esta crítica va a hacerse, principalmente, a través de una relectura de las imágenes del llamado *destape*. Lo que nuestra autora quiere poner de manifiesto es cómo el discurso que se difundió en esta época hizo creer que la libertad ya era un hecho y que el feminismo no era necesario, puesto que ya se había alcanzado la igualdad y la mujer era libre para mostrar su cuerpo, para trabajar fuera

de casa, etc. Sin embargo, se seguían manteniendo unas estructuras igual de opresivas y de heteropatriarcales que las del régimen anterior. Para sostener esta tesis, Marta Sanz nos va a mostrar cómo los productos culturales que son consumidos en este periodo – productos machistas en su esencia, aunque quieran aparentar una supuesta liberación femenina– van a definir los modelos de mujer. Modelos de mujer que van a sustituir al modelo materno que, de hecho, en la mayoría de los casos se va a convertir incluso en un contramodelo para las hijas, haciéndose evidente una ruptura generacional. El discurso privado, doméstico, se va a contraponer, pues, al público –al del *destape*, el glamour, el *show business*, las portadas de revistas– y también al político, que conservaba todavía gran parte de las leyes franquistas relacionadas con la libertad femenina³. Con esta contraposición de discursos, lo que quiere Marta Sanz es poner el foco sobre las contradicciones y la hipocresía de un momento de aparente libertad.

Una de las formas que utiliza para mostrar estas contradicciones es resaltando cómo el lenguaje de aquella época influía en la perpetuación de ciertas estructuras. Si continuamos con el tema onomástico, al principio de la novela *Catalina* nos cuenta que «las mujeres de [su] mundo son la combinación de un nombre y un apellido: Susana Estrada, Blanca Estrada, Rocío Dúrcal, Mónica Randall, Silvia Tortosa». Después de esta afirmación, su amiga Angélica le preguntará: «¿Qué nombre te gusta más, Silviatorrosa o Rociodúrcal?» (11). Las mujeres son solo eso, un nombre y un apellido, un mero objeto de decoración o peor, de consumo. Es bastante representativo de esto el propio término de “musas de la transición”. Cabe preguntarse, como hace Isabelle Touton, «¿Musas de quién? ¿De los hombres artífices de la Transición? ¿Musas para qué? ¿La realización de esta obra maestra, de este nuevo Renacimiento que fue la Transición?» (2015: 270). Es sabido que las musas son los sujetos pasivos en el proceso de creación, frente al sujeto activo del artista. Las musas de la Transición sirven, por tanto, como meros ornamentos en la realización de un proyecto político y social mayoritariamente masculino.

Otra forma de nombrar a estas mujeres, especialmente tras su caída en desgracia, es la de “bello juguete roto”. Este término, como cuenta la autora, aparece en muchas de sus necrológicas. Las tres palabras de las que se compone este título son preocupantes: el

³ Hay que recordar que hasta 1978 no se legalizaron los anticonceptivos ni se despenalizó el adulterio femenino, que hasta 1985 no se despenalizó el aborto voluntario –aunque solo bajo los supuestos de violación, peligro físico o psicológico para la madre o graves malformaciones en el feto–, o que hasta finales de 1981 no se aprobó la ley de divorcio.

término “bello” sigue poniendo de manifiesto la mera función ornamental de estas mujeres; la denominación “juguete” realza su estatus, el de objeto de consumo y de entretenimiento masculino; y “roto” no hace más que recalcar su obsolescencia dentro del mercado: tan pronto dejan de ser bellas, sumisas o rentables económicamente, dejan de servir. En palabras de Marta Sanz:

Como si lo hicieran a propósito, los fabricantes saben que estas muñecas están sometidas a una obsolescencia electrodoméstica precoz, determinada por su consumo de sustancias estupefacientes, somníferos, la petaquita de vodka, un pico, un estigma romántico de insatisfacción y de caducidad que las convierte en objeto de deseo. También la fragilidad es una manera de encerrar la grandeza en una caja. Lo que no se entiende. Lo que provoca miedo. Una belleza excesiva. Una mujer demasiado libre. (2013a: 84).

Según Touton «los ejemplos propuestos por la novela revelan una concepción idealizada, mórbida, decadentista de la mujer» (2015: 272). La visión masculina se impone sobre el cuerpo femenino y el discurso hegemónico lo moldea y modifica a su antojo. Este discurso, además, al imponerse en la sociedad, modifica –y prácticamente anula– el discurso femenino. Las mujeres se pliegan a él y lo reproducen. El mejor ejemplo de ello es el lenguaje utilizado por Catalina/Daniela, la cual siendo solo una niña, reproduce un discurso hegemónico tanto en materia de género como de clase. Una de las frases clave en esta novela para entender la imposición del discurso masculino es la escuchada hasta la saciedad en boca de las mujeres del destape: “yo solo hago (...) por exigencias del guion”. De hecho, cuando Daniela Astor se presenta nos dice: «me desnudo por exigencias del guion» (2013a: 12). El guion lo escriben los hombres y las mujeres solo actúan conforme a las instrucciones dictadas. En la película *Españolas en París*, se muestra una visión completamente demonizada del aborto. Una de sus actrices principales, Ana Belén, años después pedirá disculpas y participará en una campaña a favor del aborto. Sin embargo, como nos dice Catalina H. Griñán en una de las cajas, «en 1973 había gritado ‘brujas’ con todas sus fuerzas por exigencias del guion» (172).

Pero volviendo al tema de los nombres propios, *Susana y los viejos* es un magnífico ejemplo de cómo nombrar es definir. En esta novela, los hombres de la familia rebautizan a las mujeres cambiándoles sus nombres. El que comienza esta tradición es el abuelo Felipe, si bien años más tarde su nieto Maximiliano se la apropiará también:

Hay que difuminar el hecho de que, en efecto, las verdades como puños de las mujeres son básicamente mentiras. La verdad como un puño de la sonrisa de Pola es mentira. Es mejor rebautizar a las mujeres y superponerles otras historias que

hagan más llevadero el peso de esa identidad que ellas se empeñan en subrayar (2006: 76).

Pola, la novia de Max, no se llama Pola en realidad, sino Sara. Es el abuelo Felipe el que decide ponerle ese nombre en referencia a Pola Negri. Sara, por agradar, se entusiasma y decide que a partir de ese momento todos la llamarán así. Y, como hemos dicho antes, nombrar es definir y los nombres modifican la personalidad y hasta la apariencia de quien los lleva:

Tanto que, en la siguiente visita, para agradar al abuelo, Pola se depiló las cejas al estilo de Pola Negri. Nunca más le volvieron a salir los pelos (67-68).

En el caso de Clara, aunque no la llegan a renombrar, el abuelo encuentra muy gracioso su nombre para una asistente, al igual que “Pura” o “Inmaculada”. Max intenta rebautizarla, pero no consigue encontrar ningún nombre. El único nombre que le convence es Pola, porque cree que la asistente y su novia son dos gotas de agua salvo por las diferencias enunciadas anteriormente⁴. Sin embargo, es precisamente su estatus social el que no permite la superficialidad del cambio de nombre:

Clara, que aún carece de sobrenombre, porque lo único que merece Clara, Pura, Inmaculada, lo único que de verdad va a agradecer es el saquito del sueldo a fin de mes y lo demás son mierdas. [...] Por qué no va a tener Clara sus pulsiones pequeño burguesas. Es decir, su derecho a vivir un poco enajenada (77).

Solo cuando se ven a escondidas y se acuestan juntos, Max se atreve a bautizarla:

Juanito Maximiliano Santa Cruz: así se había rebautizado Max, durante una de las tardes compartidas con Clara en casa de los abuelos; a continuación, empapó la cabeza de su amante con bendita agua del grifo:—Por tanto, tú eres Clara Fortunata Martínez.

Lorena, por su parte, aunque es su hijo Max el que va a llamarla Mrs. Robinson por primera vez —haciendo referencia a la película *El graduado* y a la relación de Lorena con el mejor amigo de su hijo—, va a apropiarse de ese nombre orgullosa. A ella simplemente no le afectan los nombres que le puedan poner los hombres de la familia, ya que, pese a ello, no consiguen alterar su identidad:

Maximiliano es tan tierno que pronto me llamará y me pedirá perdón, creyendo que a mí me importa que me llame hija de la gran puta, hija de la chingada, lagartija, Mrs. Robinson (92).

⁴ Ver página 16.

Pero, aunque ella será la primera en admitir que no le importa cómo la llamen, que ella sabe quién es y que un sobrenombre no va a modificar su modo de pensar o de actuar, no será la única. También Pola, cuando descubre que está enferma y que no le queda mucho tiempo, se rebela contra la opresión de Max. En un momento dado reflexiona sobre cómo la mirada de su pareja se ha impuesto a la suya, distorsionando la realidad, ya desde que eran niños:

La cinemania de Max es contagiosa: me impregna la mirada como el aceite empapa el papel de la cocina y, desde que éramos niños, me ofrece argumentos para entender por qué era Max quien siempre elegía nuestros juegos, por qué a mí no me ha quedado más remedio que ser una mujer alegre que se dedica al baile y, en las rebajas, se mancha las manos de tinta verde y plata en la sección de empaquetados de unos grandes almacenes. Todas las cosas han sido como Max ha previsto. Los santos cojones tímidos de Max son, en el fondo, idénticos a los santos cojones tímidos del abuelo. Y yo, por estar con él, jamás le he llevado la contraria (206).

Más adelante analizaremos más a fondo cómo afectan factores como la enfermedad, la vejez o la conciencia de la propia muerte en los cuerpos y en las identidades, especialmente femeninas. Cabe adelantar que en el caso de Pola, la enfermedad no produce en ella una pérdida de la identidad, sino una reafirmación de la misma o, mejor dicho, una reconquista. Ella está dispuesta a seguir manteniendo la identidad que se ha creado para Max, a hacerse la tonta ante sus infidelidades, a seguir comportándose como se espera de ella, a seguir siendo Pola Negri y no Sara “hasta que las fuerzas se lo permitan”. Sin embargo, “las exigencias de su cuerpo”, su pérdida de fuerzas debido a la enfermedad, harán que reivindique su espacio, su verdadera identidad y su derecho a decidir sobre su propio cuerpo. Entonces detestará a Max «no porque él sea una mala persona, sino porque ella ha sido una mala persona consigo misma» (259).

Maximiliano se resigna ante la agresividad de Pola, porque cree que es un castigo a sus infidelidades. Cree que sus palabras nacen del resentimiento y no asume que, desde que está muriéndose, Pola dice exactamente lo que piensa (261).

La conclusión a este tema de los nombres y de la obsesión de los hombres por rebautizar a las mujeres para redefinirlas a su antojo podemos encontrarla en la propia novela:

Los hombres de la familia, Felipe y Maximiliano, son ingenuos, porque los cambios de nombre, las cirugías estéticas, las cejas depiladas, no repercuten en las solemnes y marcadas identidades del coño de la abuela Micaela —que no se dejó rebautizar—, de las Robinsons o de las Polas (77-78)

Aunque los cambios de nombre puedan afectar en un momento dado a las mujeres de la familia Amaro, al final ellas consiguen sobreponerse y reivindicar su identidad. Sea mediante la reafirmación de la identidad impuesta, como es el caso de Mrs. Robinson/Lorena; sea a partir de un estímulo o de un acontecimiento que precise una indagación identitaria –como puede ser la enfermedad, la decadencia del cuerpo ante la vejez, o el paso de niña a adulta, como veremos más adelante–, como le ocurre a Pola/Sara; o sea por la resistencia ante el cambio de nombre, como en el caso de Micaela, que «nunca se dejó cambiar el nombre» (13), pese al gusto de su marido por renombrar a las mujeres.

En otras novelas encontramos también personajes reacios a que se modifique su nombre. Por ejemplo Marta, de *La lección de anatomía*:

Esta confusión me irritaba casi tanto como que emplearan un diminutivo para llamarme:

- ¡Martita!
- ¡Mierda!
- ¡Marti!
- ¡Que no!
- ¡Martinillo!
- ¡Mamáaaaaa! (2014a: 71-72).

Son mujeres valientes que reivindican su independencia y su identidad, que no se dejan dominar por el discurso imperante, que se resisten. Destacan, además, por saber mandar callar, silenciar de vez en cuando al opresor para que su voz pueda oírse. Por ejemplo Lorena, que manda callar cada dos por tres a Max el cual, sin embargo, parece no apreciar mucho las palabras que salen de la boca de otras mujeres que no son su madre.

Al comenzar la novela *Susana y los viejos*, Max se sorprende de que Clara haya aprendido palabras nuevas. En realidad se da cuenta de que no la conoce y de que ni siquiera sabe qué nivel de estudios posee. Sin embargo eso no importa, ella es una asistente y él un hombre culto, por lo que las palabras le pertenecen tanto por género como por clase social –pese a que se dice de él que no muestra «gran facilidad de palabra ni siquiera en su propio idioma» (2006: 18)–. A Max no le importa lo que tenga que decir Clara ni ninguna otra asistente, como le ocurre con Silvia Georghiu:

Max quiso conocer la historia de Silvia tal como era. Y la escucho para sacar después sus propias conclusiones. Max no valoró que le contase su vida una mujer tan reservada. Lo único que le importaba era lo que él pudiese aprender de aquellas palabras y no las palabras en sí mismas, tampoco la boca que las iba pronunciando (2006: 17).

Algo parecido ocurre con el padre de Catalina en *Daniela Astor*. Él, descrito en numerosas ocasiones como conocedor y atesorador de las palabras, se empeña en que su hija y su mujer hablen con propiedad. Utiliza el lenguaje con la prepotencia y la superioridad del que se cree por encima de los demás. Hablando del programa de televisión *Eva a las diez*, nos dice:

Mi madre dice que es un programa para pajilleros. A mi padre le sale el alma de maestro de escuela y la reprende olvidando que mi madre tiene un léxico rico, pero sórdido. Excepto cuando está con su jefe-dentista y parece una azafata servicial que le tiende a Kiko la bandeja con las preguntas del concurso. (2013a: 34).

La madre tiene un lenguaje propio, sin embargo el padre quiere que utilice el suyo:

Mi padre me da una explicación mucho más correcta desde el punto de vista de la utilización de un vocabulario que yo suelo usar divinamente. Me dice que *Eva a las diez* es un programa que está hecho para una especie a punto de extinguirse: el piropeador, el hombre acodado en la hormigonera del solar de la obra que lanza exabruptos vaginales y floridos elogios. Mi padre transforma las cosas al hablar. No sé si es bueno conocer tantas palabras. A mí me pasa lo mismo. (34-35).

El hombre, conocedor y c de las palabras, hace que su mujer modifique su forma de expresarse. Lo mismo hace su jefe, el cual impone la doble represión de género y clase que mencionábamos en el caso de Max. La niña, por su parte, dice conocer y usar ese lenguaje a la perfección, dudando de si eso es positivo o negativo. Aquí entra en juego el principal conflicto en lo que se refiere a la toma de la palabra y al intento de recuperación del discurso: ¿Dominar el lenguaje del opresor te convierte en él? ¿Utilizar su discurso puede servir para liberarnos o solo nos oprime más?

Ya lo enunciaba Adrienne Rich en el poema con el que Marta Sanz abre la novela *Daniela Astor y la Caja Negra*: «Este es el lenguaje del opresor / y sin embargo lo necesito para hablarte» (2013a: 9)⁵. Lo que plantea la poeta estadounidense es la paradoja que entraña el intento de liberarse del opresor utilizando su mismo lenguaje, pero siendo consciente de la imposibilidad de hacerlo de otro modo.

Marta Sanz, hablando de Clara, la asistente de *Susana y los viejos*, resalta su cualidad de no hacer ruido diciendo que «esa cualidad de silencio le otorgaba un poder» (2006: 11). Sin embargo, rectifica:

⁵ Esta cita está extraída de la novela *Daniela Astor y la Caja Negra*, no del original de Adrienne Rich.

Clara poseía el privilegio fantasmagórico de la sorpresa y, sin embargo, hace unos días ella, desde dentro de su sigilo, había sido la sorprendida porque comprendió, de golpe, que ese estar o no estar, que la dotaba de fuerza y de cierta dosis de magia, podría también interpretarse como un ser o no ser (11).

El silencio no es, por tanto, la solución ante el discurso dominante, ya que este, aunque en momentos pueda ser beneficioso, generalmente sirve para que el individuo se anule a sí mismo, se haga desaparecer. En esa línea encontramos también la afirmación de Catalina H. Griñán al final de *Daniela Astor y la caja negra*: «Nosotros no podemos convertir esta historia en un silencio porque el silencio es un modo de subrayar las cosas, pero también de borrarlas» (2013a: 240). Lo que hay que hacer entonces es intentar reconquistar el discurso, utilizar el lenguaje –aunque este sea inevitablemente el lenguaje del opresor– y subvertir la visión dominante a través de nuestras palabras. En una entrevista para la revista *Jot Down* Marta Sanz reflexiona sobre esto:

No sé hasta qué punto el medio es verdaderamente el mensaje o ese eslogan McLuhaniano nos incapacita y deberíamos aprovechar todos los micrófonos disponibles cuando nos los colocan delante de la boca. Aunque se corra el riesgo de que tu lenguaje se vaya pareciendo peligrosamente al lenguaje del género o del medio que te ampara —no confío tanto en mis propias fuerzas—, debemos intentarlo (Bonet; Fernández Recuero, 2016).

Sin embargo, pese a asumir el riesgo de terminar escribiendo de manera similar a la del que nos oprime, nuestra autora también defiende una escritura que pueda diferenciarse, una escritura de género. Reivindica esa búsqueda del “lenguaje del gineceo” que ya buscaba Carmen Laforet y las mujeres del medio siglo:

Creo que, durante bastante tiempo, la mujer ha pensado que para colocarnos en un nivel de igualdad teníamos que neutralizar cualquier diferencia. Esto suponía, en gran medida, escribir como un hombre. Teníamos que imitar el mismo tipo de voces, que preocuparnos por las mismas cosas que un hombre, porque las preocupaciones de los hombres siempre se han identificado con los grandes temas universales. Yo creo que nos equivocamos: es necesaria una visión y un discurso que compense todo eso que forma parte de nosotras. Porque nosotras nos hemos educado en ese discurso y forma parte de nosotras [...]. Pero tal vez ha llegado el momento de que sepamos que a lo mejor las cosas se pueden contar de otra manera, que los géneros se pueden transformar desde una mirada de clase y de género, me refiero a los géneros literarios y a los géneros sexuales-biológicos-culturales-civilizatorios o como les queramos llamar (Bonet; Fernández Recuero, 2016).

Y esto es lo que van a hacer muchas de las protagonistas de sus novelas y es lo que hará también la propia Marta Sanz. En palabras de David Becerra:

Marta Sanz también ha necesitado el conocimiento del opresor, el lenguaje del opresor, para escribir sus novelas, pero ¿acaso existe otro lenguaje? Seguramente

no, pero descubrirlo no ha empujado a Marta Sanz a vivir “una época de largo silencio”, a dejar de hablar cuando tomamos conciencia de que nuestra voz es impostada, que a través de ella habla el capitalismo que ha colonizado nuestro inconsciente. Al contrario, hay que resistir y resistirse a que la ideología siga hablando por nosotros. Tratar de construir un lenguaje *otro*, una literatura *otra*, un mundo *otro*, sin dominación, sin explotación (2015: 159).

Las obras de nuestra autora, especialmente las últimas, tratan muchos problemas específicamente femeninos que se conjugan también con los conflictos de clase. Su lenguaje, como ya hemos visto anteriormente, busca romper con lo establecido, incomodar, no ajustarse a las imposiciones del mercado. Además practica la subversión de los géneros literarios: rechaza las autobiografías al uso con *La lección de anatomía*, rompe con los patrones de la novela negra con *Black black black* y *Un buen detective no se casa jamás*, subvierte los rasgos definitorios de la novela, como puede ser la construcción de la trama, e incluso llega a proponer textos heterogéneos y difícilmente clasificables genéricamente, como es el caso de *Clavícula*.

Por su parte, entre los personajes femeninos que crea, podemos ver mujeres dueñas de su discurso desde el primer momento, como es el caso de Lorena; mujeres que viven supeditadas al discurso de sus maridos, jefes o padres, pero que finalmente consiguen rebelarse y reivindicar su discurso, como pasa con la madre de Catalina; mujeres que utilizan el lenguaje del opresor y lo subvierten, como la propia Catalina en sus cajas; etc.

Me gusta especialmente una escena en la que la madre de Catalina, Sonia Griñán, insiste en llamar a las cosas por su nombre para no dejarse embaucar por las palabras de su marido. Cuando ella se queda embarazada y decide abortar, su marido intenta impedirselo, en un primer momento con regalos y atenciones. Entonces, empieza a traerle ramos de margaritas, pero ella no está dispuesta a dejarse manipular:

- Gamarzas. Son gamarzas, no margaritas.
- [...] Mi padre no quiere discutir:
- Bueno, Sonia, pues serán gamarzas, pero son bonitas ¿no?
- Crecen en las cunetas de mi pueblo.
- Pero son bonitas, ¿sí o no?
- Se las comen los burros (2013a: 141).

Lo importante no es qué flor sea, sino para lo que sirve. Esas flores son una presión hacia Sonia, hacia su cuerpo, hacia su capacidad de elección. No son un detalle, sino una forma de decir “no abortes”, “arrepíentete”, “no lo hagas”. Por eso es tan importante para ella utilizar la palabra correcta para nombrarlas. Más adelante Catalina nos cuenta:

Mi padre se suele poner histérico si llega a casa y, de forma imprevista, mi madre no está. Él le pone esa sensación un bonito nombre. Dice mi padre: «Me siento desvalido». También dice: «no sé qué hacer sin ti». Mi madre contesta: «Gamarzas» (178).

Lo que hace Sonia es oponerse al lenguaje de su marido, del poseedor de las palabras. No dejarle que manipule el lenguaje a su antojo y menos que use este lenguaje para manipularla a ella. Ella busca la palabra justa para crear su propio discurso y, por tanto, reconquistar de nuevo el espacio de su cuerpo y de su libertad.

En el caso de su hija Catalina, esta cuando crece “mata al padre” en sentido metafórico. Al escribir su documental sobre los años de la Transición, esas *Cajas* que van acompañando la lectura de su historia personal y la de su madre, firma como Catalina H. Griñán, eliminando el apellido paterno:

Catalina H. Griñán, que una de aquellas tardes lentísimas toma la decisión de ir desdibujando su primer apellido hasta reducirlo a la huella de una H. Una H muda. Primero, un silencio. Después, una desaparición (220).

En este documental, además, Catalina pone el foco en el lenguaje masculino que marcó toda una época y a toda una generación y que sigue presente en nuestros días. Para ello, ridiculiza ciertas expresiones, critica fuertemente otras e incluso llega a utilizar algunas de forma sarcástica:

Catalina, sin maquillar, mira a la cámara y se burla del texto en off. Lo remeda malintencionadamente: «Una guapísima Patricia Adriani», «Nadiuska hace una exhibición de lencería», «Valerio Lazarov, verdadero espeleólogo de talentos femeninos». Se ríe: «¿Quién está hablando por mi boca?» Vuelve a reír: «Siempre hacemos ejercicios de ventriloquia esperando que alguien nos practique un exorcismo. Pero nadie puede hacerlo. Ya no creemos en Dios». Catalina guiña un ojo a cámara: «Por supuesto esto no pretende ser un mensaje subliminal, sino una clarísima injerencia de autor» (138).

Estos personajes femeninos, junto con muchas otras de las mujeres fuertes que pueblan las obras de Marta Sanz, consiguen, por tanto, ser dueñas de su propio discurso, sea creándolo o sea subvirtiendo el existente.

1.3. Conquistando el territorio: El cuerpo como lienzo, como folio en blanco

«No tengo discurso, pero tengo una prodigiosa memoria de elefante; recuerdo cómo ocurrieron las cosas y así, tal y como ocurrieron, voy a relatarlas» (Sanz, 1997: 15). Así comienza la novela *Lenguas muertas*, una novela que reflexiona sobre las relaciones

–de amor, de amistad, paterno-filiales– pero también, como sugiere el título, sobre el lenguaje, sobre la diferencia entre vida y discurso y sobre cómo contar y qué palabras utilizar cuando el que había hablado siempre por nosotros desaparece. Tras la muerte de Juan, su pareja, Teresa, siente que “no va a volver a encontrar nunca la palabra precisa”. Lo mismo ocurre con las otras mujeres de su vida. Es, pues, una novela de silencios, de palabras no dichas o imprecisas, de miedo a hablar pero también de miedo al silencio. Es un proceso de reconquista del cuerpo, del espacio y del lenguaje. Un proceso de reconquista de la propia vida. Pero estos personajes no serán los únicos que querrán reconquistar estos espacios. Como veremos, en las novelas elegidas para nuestro análisis también encontraremos mujeres que pasarán de musas a pintoras, que se retratarán, que utilizarán su cuerpo como lienzo, se escribirán y se construirán a su antojo. A veces de manera real, sincera; otras, de manera desfigurada; muchas veces, de forma idealizada. Pero serán ellas las que lo hagan y no dejarán a otros que lo hagan por ellas. En la entrevista para la revista *Jot Down*, anteriormente citada, ante la pregunta «¿Piensas 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 Recuero, 2016).

Y es eso lo que trata de conseguir con sus obras, en primer lugar, como ya hemos dicho, a través de su propia escritura y, en segundo lugar, mediante la creación de personajes femeninos que van a subvertir los códigos y a coger el pincel, el bolígrafo o la cámara y el micrófono para construir su propia historia y su propia visión del mundo.

La metáfora de la musa y la pintora está presente en gran parte de sus obras, tanto narrativas como poéticas. Además del término ya analizado “musa del destape”, en la novela *Daniela Astor y la Caja Negra* aparece el concepto de “hombre Pigmalión” – término que encontraremos también en *Susana y los viejos* y en otras obras de Marta Sanz–. El que más lo defiende es Luis Bagur, padre de Angélica, el cual considera «que para ser actriz es mejor ser estúpida. Dejarse moldear por un buen director. Ser esculpida en piedra. No preguntarse casi nada» (2013a: 50). La palabra Pigmalión, desconocida por

las niñas hasta ese momento, de boca del sociólogo les suena «a amuleto o a cóctel» (50). Sin embargo, el paso del tiempo hará que Catalina rechace este concepto y hasta lo critique en su documental. Ella no quiere ser la marioneta de nadie: «Pigmalión. No me olvido de ese nombre. Porque yo no soy un violín y no me dejaré afinar» (98).

Describiendo al *alter ego* de su amiga Angélica, Gloria Adriano, Catalina/Daniela nos dice que «todos la admiran por su belleza y su libertad» y que, por ello, «la nombran musa», lo cual entraña una contradicción, puesto que la musa, si de algo carece, es de libertad, ya que está siempre sujeta a la mirada –y al pincel– del creador. 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 (50).

En *La lección de anatomía* la alusión a estos conceptos de musa y pintora articula todo el relato autobiográfico, el cual se construye como un intento de autorretratarse. La protagonista sostiene que de pequeña una de las “profesiones” a las que aspiraba era la de musa de algún pintor. Cuenta como, en el colegio, la maestra les dice que por la tarde va a ir un retratista y va a elegir a una niña para pintarla. Todas las alumnas, incluida ella, se emocionan mucho y se arreglan para la ocasión pero, al llegar el momento de la elección, el pintor ni se fija en ellas y decide pintar a Dolores. Esta no es, ni mucho menos, la niña guapa de la clase según los cánones de belleza, sino la niña gordita y más bien fea. Sin embargo, en el lienzo, Dolores aparece representada con una belleza en la que Marta nunca había reparado. En ese momento, decide que ella también quiere ser pintada, quiere que alguien vea esa belleza en ella también. Con el paso del tiempo se da cuenta de que esa experiencia no le es satisfactoria:

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 (2014a: 80).

Su tía Pili, que junto con el resto de mujeres de su vida, como veremos más adelante, tanto la influyen, siempre tiene en su casa un caballete dispuesto para que ella pinte. La impulsa a ser sujeto creador: «Me hago sujeto de la creación y empiezo a asumir que tal vez ese papel activo se ajuste mejor a mi impaciencia» (79). Por eso, aunque con ciertos titubeos, empieza a pintarse a sí misma, si bien en un primer momento admite:

«Yo misma ignoro cómo manejar los pinceles para retratarme del modo que aspiro a ser» (79). Desde su voz adulta reconoce que «las cosas no han cambiado mucho desde entonces. No me ha quedado más remedio que tomar la palabra, porque nunca encontré un pintor con destreza» (80). Y eso es precisamente lo que hace en el libro: tomar el pincel –la palabra– y retratarse a sí misma ante la constatación de que nadie –ningún hombre– puede ni debe hacerlo por ella. El 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: 262).

Pero este proceso de autorretrato, este pintarse a uno mismo, aunque se realiza mediante un ejercicio de honestidad, no tiene por qué ajustarse completamente a la realidad. La pintura –al igual que la escritura– es entendida como un acto performativo. No se pinta la realidad sino lo que se quiere ser. Como nos dice, «el ser humano es su máscara» y uno termina siendo lo que aparenta ser (otro de los *leitmotiv* tanto de *Daniela Astor* como de *La lección de anatomía*). La tía Pili, por ejemplo, hace un cuadro de la madre de Marta, pero en una pose y con una actitud mucho más atrevida de lo que ella es en realidad:

En su retrato, mi madrina no captó la esencia de la personalidad de mi madre, sino la esencia de la personalidad de mi madre que mi tía Pili imaginaba (2014a: 82).

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 (357).

El autorretrato sirve 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, incomodarle con la mirada, perturbarle. 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.

Además, el cuerpo ha de retratarse desnudo porque, como ya vimos, es el texto sobre el que se escribe la historia del individuo. De este modo, la única manera de poder leerlo es si este se ha despojado de los ropajes, para que ningún fragmento del discurso quede cubierto o ilegible:

En mi novela autobiográfica, *La lección de anatomía*, busco nombrar la realidad con mi propio léxico familiar, de clase, de género, aconfesional, a la manera de Natalia Ginzburg en *Léxico familiar*. El cuerpo vuelve a ser un elemento fundacional del autorretrato y escribir es ir tatuándose el cuerpo al mismo tiempo que descubrimos todo lo que ya tenemos escrito sobre la piel. La arruga, lo ácido, el pentimento de la felicidad o las proximidades de la muerte. Nuestros deseos, nuestros trabajos. El retorno al punto de partida. Nombrar el cuerpo, conquistar el territorio: en eso consiste la escritura (2014c: 71).

El cuerpo se lee, se relee, se interpreta, se reinterpreta, se escribe y se reescribe. A veces incluso se borra para poder volver a escribir en él.

Es también bastante representativo de esta corporalidad que la novela se llame *La lección de anatomía*. El título hace referencia al cuadro de Rembrandt *La lección de anatomía del profesor Nicolaes Tulp*. Como explica Rafael Chirbes en el prólogo de la reedición de 2014:

En ella, el cirujano Tulp muestra a un grupo de colegas del brazo desollado de un cadáver (se trata de un hombre que había sido ahorcado horas antes por cometer un robo con violencia) y les señala la forma en que se distribuyen músculos, tendones y huesos, y les explica la mecánica con que trabajan. En los siglos XVI y XVII [...] contemplar las interioridades de un cuerpo humano se consideraba una forma de conocimiento muy conveniente para el hombre culto. Las universidades construyeron lugares especiales en los que se ofrecían estas manipulaciones de cuerpos a la vista del público, y los llamaron teatros anatómicos (Chirbes, 2014: 7-8).

Pero, ¿qué tiene esto que ver con la autobiografía y con el autorretrato? Desde la perspectiva materialista del cuerpo que tiene Marta Sanz, 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: 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.

También es bastante representativa la portada del libro que, además, presenta cambios llamativos con respecto a la de la primera edición. Es muy interesante el análisis que hace al respecto Natalia Vara. En él, compara la portada de la edición de 2008 con la de la reedición de 2014. Sobre la primera edición nos dice:

 [En] la portada de la primera edición de *La lección de anatomía* [...] ese lector es invitado (o, al menos, empujado) a evocar el retrato en grupo de Rembrandt, que se alude pero se escatima a su mirada, y a cambio la portada le muestra un fragmento de un cuadro de Balthus, *La habitación* (1952-1954), una de las inquietantes imágenes de adolescentes que componen la obra del pintor franco-polaco. Mas la imagen que se ofrece ni siquiera aparece completa, pues significativamente falta un destacado elemento del cuadro original: una figura femenina que, con expresión hosca, retira las cortinas de un gran ventanal, en un gesto doble que permite la entrada de la luz, una luz que ilumina la desnudez de la otra figura, permitiendo que pueda ser observada desde el exterior. Esto es, en un provocador juego de alusiones y omisiones pictóricas, el inocente lector se encuentra sometido a un desafío: el desnudo de la portada es visible gracias a un sujeto ausente de la imagen (Vara, 2015: 4).

Es curioso cómo el título sugiere una obra pictórica y la portada muestra otra que aparentemente no tiene nada que ver. Sin embargo, como bien explica Vara, ambos cuadros están más relacionados de lo que parece en un primer momento, y cobran aun más sentido una vez leído el texto. Sin embargo, creo que la segunda portada, la elegida para la edición de 2014, guarda todavía más relación con el texto, con su corporalidad y con la idea que Marta Sanz tiene del concepto de novela autobiográfica. En ella aparece la fotografía del rostro de una mujer, presumiblemente desnuda y que no porta ningún tipo de accesorio ni ornamento más allá de un marcado maquillaje —especialmente en los ojos—. Es un autorretrato desnuda, como el que se hace la narradora en el último capítulo de la novela. Un retrato al natural, sin ropa, que permita ver a la fotografiada tal y como es pese al detalle del maquillaje, que refuerza la idea que comentábamos al principio sobre

la autobiografía como relato verosímil pero no necesariamente real en su totalidad. El ser humano es su máscara y uno termina siendo lo que aparenta ser.

Pero quizá el aspecto más llamativo de esta portada es la mirada de la retratada, que fija sus ojos en el observador, en el lector. Que lo mira impasible, serena pero intensamente. El observador se siente, pues, observado. Se cambian los roles. La distancia entre el “tú” y el “yo” desaparece. El “yo” se convierte en un “nosotros” que subvierte el género autobiográfico.

Y si hablamos de subvertir discursos, y ya que hemos analizado el significado del título de *La lección de anatomía* y su relación con el cuadro de Rembrandt, no podemos dejar de mencionar el discurso pictórico subvertido en *Susana y los viejos*. El título de esta novela hace referencia al episodio bíblico recogido en el *Libro de Daniel*, del *Antiguo Testamento*. En él, Susana, mujer de Joaquín, sale a pasear sola por el jardín y, cuando se está dando un baño, es observada por unos ancianos. Estos comienzan a desearla y, en un momento dado, deciden asaltarla y hacerle propuestas ilícitas bajo la amenaza de que si no accede la acusarán de adulterio con un joven. Susana, pese a ello, los rechaza, por lo que ellos cumplen su amenaza. En la celebración del juicio, el testimonio de los ancianos pesa más que el de la mujer, siendo Susana condenada a la lapidación. Sin embargo, gracias a la fe y a la rectitud moral de esta, Dios se apiada y, por intercesión de Daniel, se descubre la calumnia de los ancianos, que son castigados con la misma pena que se le había impuesto a ella. Este episodio, que lo que pretende mostrar es la castidad, la fe, la moral y la honorabilidad de Susana y proponerla como ejemplo de buena esposa, fue pronto reinterpretado por numerosos artistas:

Sin embargo, una anécdota tan sórdida sirvió de excusa sobre todo en el arte occidental de los siglos XVI y XVII para pintar cuerpos femeninos desnudos. El pretexto consistía en apelar a la autoridad bíblica para paliar una posible acusación de inmoralidad. Las representaciones de Susana y los viejos que se contemplan por casi todo el mundo son agradables, bellísimas, galantes, picaronas y sugestivas... Hermosos cuadros de Tiziano o de Guido Reni que podríamos tener colgados en el salón de nuestra casa. Sólo la pintora Artemisia Gentileschi, que fue violada por un amigo de su padre cuando era casi una niña, tiene una versión de Susana en escorzo, aterrorizada y asqueada por las pretensiones de tres viejos cuyos gestos son lascivos y desagradables. El punto de vista está marcado por la clase y por el género (Sanz, 2014c: 70).

Lo que busca Marta Sanz con esta novela es subvertir este tópico artístico. Dejar de representar a Susana como la observada, el objeto de deseo, la mujer «fiel, sumisa, pasiva y recatada que ante la lascividad de los viejos prefiere morir a ver mancillado su

nombre» (Sánchez Dueñas, 2012: 642). La Susana que nos presenta nuestra autora «da la vuelta a las Susanas pintadas que sufren por no poder defenderse o por temor»:

La Susana de Marta Sanz es una mujer que encarna una simbiosis poderosa del cuerpo y de la mente, del sentimiento y del intelecto: es bella, sensual, erótica, activa, independiente, maternal, libre de todo sentimiento de culpa y llena de una dulzura compasiva, irónica y subversiva ante su propia vulnerabilidad y la del Otro (Marcus, 2014: 301).

En *Susana y los viejos* es Susana la que observa a los ancianos y la que toma un papel activo en su relación con ellos, frente a la pasividad –y a veces la impotencia– de estos. Subvierte así la dicotomía de hombre activo y mujer pasiva. Este juego de roles también se invierte en sus relaciones eróticas, tanto con los viejos como con Felipe hijo. Cuando Felipe conoce a Susana, comienza a obsesionarle la escena bíblica y su representación pictórica, sin embargo, desde su mirada masculina, no puede evitar sentir, al igual que la mayoría de pintores, cierta empatía con los viejos:

A Felipe le gustaría mucho tocar a Susana como la tocan los viejos, en aquellas versiones en las que Susana se presenta abiertamente colaboradora con los viejos de dentro y de fuera de las pinturas (Sanz, 2006: 138).

Sin embargo, Susana no va a dejarse tocar, ni por Felipe ni por los viejos. Es ella la que toca, la que besa, la que lame, la que succiona. Es una «Susana consentidora, que prefiere mirar que ser mirada, tocar que ser tocada, provocar el gozo más que gozar» (159). Es compasiva con los viejos y busca que, en sus últimos días, no pierdan la dignidad de otras épocas. Si en el pasaje bíblico los viejos pierden su dignidad al no ser capaces de controlar sus impulsos sexuales hacia Susana, aquí gracias a los cuidados “especiales” que les proporciona esta, la mantienen hasta el último aliento.

El final de la novela, al igual que *La lección de anatomía*, acaba con un desnudo y un observador que es observado. Se recrea la escena del cuadro, pero en este caso Susana sabe perfectamente que está siendo observada por los viejos porque, de reojo, es ella la que les está mirando a ellos. El cuadro modifica por completo su significado.

Como ha observado Roxanne B. Marcus en su análisis de *Susana y los viejos*, «las intertextualidades con la imagen femenina en las artes visuales son la expresión tanto del cuestionamiento de la mirada patriarcal como de la búsqueda de un nuevo imaginario para deconstruir el orden patriarcal y para *reimaginar* modelos de mujer» (2014: 302). Esta afirmación se puede aplicar también a la novela *Daniela Astor y la Caja Negra*, en la que se utilizan las imágenes femeninas, en este caso del cine y demás medios

audiovisuales, para mostrar cómo ese imaginario construye unos modelos de mujer que influyeron en la educación sentimental de toda una generación. El falso documental, que va intercalándose con la historia principal y que tiene como autora a su protagonista, se presenta como una revisión crítica de estas imágenes y como una reivindicación de la propia voz, de la voz femenina, y de la necesidad de que sea esta la que construya nuevos modelos.

Otra voz femenina subversiva, que también rompe con la imagen y con el discurso que se espera de ella desde el punto de vista masculino es Lorena. Ella, además de poseer un lenguaje propio, no lo modifica ni lo supedita al masculino. Como ya comentamos, no tiene ningún reparo en mandar callar a su hijo ni en imponer su discurso sobre el de otros hombres. Max, aunque la admira y alaba su valentía y su fortaleza, en muchos momentos se siente incómodo e incluso intimidado por sus palabras. Lorena considera que todas las mujeres del siglo XXI son, en cierto modo, víctimas y que «es difícil que las víctimas puedan estarse quietas» (2006: 92). Por eso ella, que ante todo quiere dejar de ser una víctima, no permanece pasiva en ningún momento. Actúa según sus apetencias en cada momento, chocando frontalmente con la imagen de buena esposa, de ama de casa, de cuidadora y de madre. En el capítulo «Savasaná», mientras hace yoga, reflexiona sobre la necesidad de las mujeres de soltar, de liberarse, de dejarse caer. Sin embargo reconoce que ella lo tiene más fácil que otras porque cuenta con el colchón económico de su herencia materna que, en caso de una mala caída, amortiguaría el golpe. El dinero es, por tanto, un factor esencial a la hora de buscar la propia identidad y de romper con las estructuras patriarcales, puesto que permite la completa independencia.

Llegamos a la misma conclusión en *Daniela Astor y la Caja Negra* con el ejemplo de Carmen Cervera, que fue una de las musas del destape pero a la que su nuevo estatus de mujer del barón Thyssen le permite reescribir su historia:

Antes Carmen Cervera era uno de los lienzos de su exposición. Cuando se hace rica, pierde el papel de musa y coge el pincel, moja la pluma en el tintero, reescribe su historia como le da la gana. Si no hay muertos en la cuneta, uno puede reescribir su historia como le dé la gana. Y contárselo a sus parientes como si sus parientes no hubieran estado allí. Carmen se ha educado en un colegio suizo. Es políglota. Nunca practicó el sexo anal ni fornicó con su ginecólogo (2013a: 189).

La mujer de clase humilde sufre entonces una doble opresión, mientras que para la mujer adinerada es más fácil reivindicar su voz y reconquistar su espacio. Como veíamos antes, el cuerpo de las asistentes tiene muchos más textos escritos y resulta más

difícil borrarlo para volver a escribir en él. En cambio, la clase social y el dinero en muchos casos facilitan la compra de buenos limpiadores que conviertan el cuerpo en un lienzo, en un folio en blanco sobre el que poder crear. Porque como se dice en una de las cajas del documental de Catalina, «ser una señora es una cuestión de pasta, ¿sabes, hija?» (41).

2. EL CUERPO EN LA CONSTRUCCIÓN DE NUEVAS IDENTIDADES: EL PASO DE NIÑA A MUJER

Cómo calzarse
la palabra mujer
sin que el pie zancajee
dentro del zapatito.

Después,
muy pronto,
los cordones aprietan
y el cuero,
el tafilete,
el charol,
nos hacen rozaduras
y ampollas
que nunca cicatrizan
(Sanz, 2013b: 32).

Ahora que ya hemos visto la importancia que tiene el cuerpo en el discurso y también el discurso en el cuerpo, especialmente cuando hablamos de cuerpo femenino, vamos a centrarnos en la relación de estos dos conceptos en un momento concreto de la vida de la mujer: el paso de la niñez a la vida adulta. Basándonos en las ideas de pensadores como Simone de Beauvoir o Pierre Bourdieu, a quienes mencionábamos al inicio de este trabajo, podemos afirmar que, lo que se ha llamado el “eterno femenino” no es más que una construcción social. Como anuncia Beauvoir al inicio de su capítulo dedicado a la infancia:

No se nace mujer: se llega a serlo. Ningún destino biológico, psíquico o económico define la figura que reviste en el seno de la sociedad la hembra humana; es el conjunto de la civilización el que elabora ese producto intermedio entre el macho y el castrado al que se califica de femenino.

Y continúa:

Entre las niñas y los niños, el cuerpo es primero la emanación de una subjetividad, el instrumento que lleva acabo la comprensión del mundo: captan el universo a través de los ojos, las manos, no de los órganos sexuales (2002b: 13).

Por tanto, no es el cuerpo el que define lo que se va a llegar a ser dentro de la sociedad, sino que es la sociedad la que va moldeando y definiendo al cuerpo, lo que percibimos a través de él y la percepción que de él tenemos. Estos condicionantes sociales están presentes desde que nacemos, pero adquieren una mayor importancia durante la

adolescencia. Este periodo, marcado por numerosos cambios a nivel físico, hormonal y mental, constituye un momento crucial en la construcción identitaria:

Esta etapa incluye importantes cambios fisiológicos, mentales y emocionales que permitirán al adolescente convertirse en un adulto, pero antes de lograrlo atraviesa una crisis, más o menos intensa según los casos, durante la cual deberá afrontar el hecho de crecer. Así, además de los cambios corporales, los adolescentes desarrollan un nuevo modelo de pensamiento al adquirir la capacidad de pensar de forma abstracta, lo que les permitirá, por ejemplo, contemplar distintas posibilidades para un mismo hecho o plantear situaciones hipotéticas. Esta madurez cognitiva abre un mundo nuevo al adolescente, pero también grandes inquietudes, ya que descubre que la vida no se rige por unos parámetros tan acotados como había dado por supuesto durante su infancia (López Viladrich, 2013: 10).

Se trata, por tanto de un proceso de crisis debido a todos los cambios que se experimentan, pero también de un proceso de creación y consolidación de la propia identidad. Junto al desarrollo físico y cognitivo se producen otros a nivel social, por lo que en esta etapa van a ser fundamentales las experiencias, las relaciones interpersonales, los modelos adquiridos a partir de referentes más o menos cercanos, etc. Aunque este periodo de crecimiento es muy importante para ambos sexos, en el caso femenino entraña un conflicto mayor en cuanto a lo que “ser mujer” conlleva en la sociedad.

En este apartado veremos cómo aparece representado este proceso en la narrativa de Marta Sanz y cuáles son las problemáticas asociadas a él que nuestra autora quiere poner de relieve. Aunque en las novelas de Marta Sanz encontramos numerosos adolescentes –pensemos, por ejemplo, en el protagonista de *Los mejores tiempos* o en Elvira, de *Lenguas muertas*–, vamos a centrarnos en el análisis de dos novelas: *Daniela Astor y la Caja Negra* y *La lección de anatomía*. Esta decisión se debe principalmente a que se trata de dos novelas en las que este proceso de transición de niña a mujer es el eje principal. En la primera, como ya comentamos, la trama se centra en los años de adolescencia de Catalina Hernández Griñán y en cómo los modelos culturales de la Transición influyen en su crecimiento. La segunda, por su parte, relata la biografía de su protagonista, Marta Sanz, desde su nacimiento hasta los 40 años, si bien los episodios relativos a la infancia y la adolescencia constituyen casi dos tercios de la novela.

A lo largo de estas páginas analizaremos, en primer lugar, cómo es el proceso de autoconstrucción llevado a cabo por las adolescentes y de qué mecanismos requiere. Además veremos cómo de conflictiva es la relación con el cuerpo en esta etapa vital. Posteriormente, estudiaremos cuáles son los modelos y contramodelos a partir de los

cuales se va forjando la identidad, haciendo especial hincapié en lo que las madres representan para sus hijas y también en los modelos culturales y su influencia en la educación sentimental femenina. Y, para finalizar, analizaremos al sujeto femenino ya formado para tratar de ver hasta qué punto perviven las estructuras adquiridas en la adolescencia y cómo afectan en aspectos como la aceptación del propio cuerpo, las relaciones interpersonales –especialmente las sentimentales–, el sexo, etc.

2.1. ¿Cómo ser mujer?: El proceso de (auto)construcción

En la novela de la británica Caitlin Moran, *Cómo ser mujer*, su protagonista, el día que cumple 13 años, se lamenta por no tener ni idea de cómo llegar a ser mujer:

Al igual que un soldado arrojado en medio del combate, tienes que aprender, y a toda velocidad. Necesitas reconocer el terreno. Tienes que establecer un plan. Tienes que señalarte unos objetivos, y después avanzar en esa dirección. Porque en cuanto las hormonas se despiertan, no hay manera de pararlas. [...] No puedes interrumpir el proceso, por mucho que lo desees. Esta mierda ocurrirá, te guste o no (Moran, 2013: 16).

En esta novela, que recuerda a *La lección de anatomía* en lo que tiene de autoficción, se relatan, en tono cómico y sarcástico, todos los conflictos que van surgiendo en el proceso de (auto)construcción de la identidad femenina. Moran pone de manifiesto todas las imposiciones sociales que sufren las mujeres, lo que la sociedad espera de ellas y los referentes con los que cuentan, resaltando la influencia que todo esto tiene en la relación con el propio cuerpo.

También en el poema de Marta Sanz con el que abrimos este apartado nuestra escritora se cuestiona sobre cómo calzarse la palabra mujer. Esta palabra, aparentemente simple, entraña toda una serie de conflictos derivados de un discurso *naturalizado* y *legitimado* –utilizando los términos de Bourdieu–.

Lo que está claro es que este periodo de transición a la vida adulta trae consigo una gran incertidumbre. Como indica López Viladrich, durante la adolescencia «determinados códigos de conducta aprendidos durante la infancia resultan insuficientes para enfrentarse a las nuevas situaciones que se plantean en [la] vida» Y añade:

Durante esta transición, el adolescente puede sentirse confundido, por ejemplo, ante la cantidad de alternativas morales, al descubrir que determinadas cosas consideradas “buenas” o “malas” durante la infancia pueden tener distintos

grados o al enfrentarse a valores paternos que entran en conflicto directo con los de su grupo de pares o a sus propios impulsos (2013: 12).

Esto, sumado a los cambios físicos y hormonales, a la adquisición de nuevas capacidades cognitivas que hacen que el adolescente pueda tomar mayor conciencia de lo que ocurre a su alrededor pero que, al mismo tiempo, rompen sus esquemas de pensamiento y le fuerzan a crear esquemas nuevos, etc., provocan miedo, incertidumbre e incluso rechazo. Lo que propiciará, a su vez, un sentimiento de rebeldía que le impulsará a construirse esencialmente “en contra”. Como bien dice Marta Sanz en su artículo «Límites», «Los seres humanos se construyen en y contra lo que les rodea» (2013c: 462).

Este construirse *en y contra* es, como veremos más adelante, el *leitmotiv* de las dos novelas objeto de nuestro análisis. Pero, por el momento, quiero detenerme en el rasgo del adolescente por antonomasia: la rebeldía. En palabras de Catalina, «Las que estamos creciendo no podemos ser buenas: no sabemos lo que va pasar mañana y nos duele la piel» (2013a: 76). La incertidumbre y los cambios físicos provocan el rechazo al orden establecido. Se rechaza a los padres y a lo que estos representan; se empieza a rechazar todo lo que tiene que ver con la infancia y, al mismo tiempo, muchas de las cosas que ofrece la vida adulta; se intentan rechazar, incluso, las leyes naturales de crecimiento, como le ocurre a Marta en *La lección de anatomía*:

Cuando somos niñas, nos gustan las cosas de vieja y despreciamos a las jóvenes independientes que seremos en breve, las que se van a la playa a darse el lote con los muchachos; sin respetar las reglas del crecimiento, aspiramos a ser de golpe tranquilas mujeres, madres de familia, señoras que hacen punto con gesto de satisfacción, mujeres mesuradas que emiten frases justas, se cruzan la rebequita sobre el pecho y no han de reprocharse ningún experimento de juventud, ningún desliz (2014a: 103).

Pero, sin duda, el gran rechazado en este proceso es el cuerpo. Los cambios físicos, ese quedarse a medio camino entre un cuerpo que ya empieza a mostrar algunos signos que indican que se está dejando atrás la infancia y otro que aún no puede considerarse adulto, generan una repulsión de la adolescente hacia su físico, ya que este nunca alcanza sus expectativas. Además, cambios concretos como la menstruación potencian este rechazo. Como indica Fernández Guerrero:

Desde el punto de vista de la corporalidad, uno de los rasgos más llamativos de la experiencia física de la menstruación es que ésta integra en sí misma la dicotomía cuerpo sano/cuerpo enfermo: su aparición es molesta y a veces dolorosa, pero su ausencia o su irregularidad también preocupan, porque son indicio de que

existe una alteración en el organismo: un embarazo, un déficit alimentario o alguna enfermedad (2010: 248).

La primera regla es asumida como algo absolutamente contradictorio. Por un lado, está la prisa por crecer que prácticamente todas las adolescentes experimentan, puesto que la menstruación es entendida como un hito que marca la transición de niña a mujer. Por otro, el descubrimiento del dolor y de la incomodidad que este proceso fisiológico entraña generan un sentimiento de rechazo y, a veces, hasta de asco hacia el propio cuerpo. Así lo experimenta Marta, que no sabe bien si estar contenta o triste, si sentirse afortunada o desgraciada, si su regla llega demasiado pronto o demasiado tarde:

Lo deseaba tanto, para ser igual que Eva, que Clara I. o que Belén, que creí que no iba llegar nunca [...] porque era inverosímil que una niña como yo comenzará a menstruar; porque yo me seguía mordiendo los padrastrós y me raspaba la rodillas contra el cemento del campo de deportes; porque mi madre me había dicho [...] que cuando se comenzaba a sangrar, se dejaba de crecer; porque yo quería crecer aún unos centímetros más [...] debía conservar el menstrual retenido para darles una última oportunidad a mis fémures. Estoy ilusionada y las circunstancias me invitan a sentirme distinta de lo que era hace unas horas (Sanz, 2014a: 199).

Si analizamos a nuestras dos adolescentes, comprobamos que la relación con su cuerpo es bastante conflictiva. A Catalina, su cuerpo le da grima (3013a: 25), por lo que trata de esconderse tras el de Daniela Astor. No hay más que ver, al inicio de la novela, el espacio reservado a describirse a sí misma –apenas cinco líneas– frente al que utiliza para describir a su alter ego Daniela Astor –casi tres páginas de minuciosas descripciones sobre su físico, su carácter y su estilo de vida–. Además, en su descripción como Catalina, la alusión a su físico es casi inexistente, zanjándose con una única afirmación peyorativa: «estoy flacucha» (11). En cambio, de Daniela Astor sabemos el color de ojos, de pelo, las medidas y hasta los lunares.

El caso de Marta no es muy distinto. Aunque ella no tiene un alter ego tan bien definido como Catalina, tampoco tiene una relación demasiado amigable con su cuerpo. En más de una ocasión afirma rechazar su físico y querer modificarlo:

Yo me miro en el espejo y me corrijo: me rasgo los ojos y relleno su blanco con un verde hoja lisérgico y brillante, subo el color de mis labios, estiro la papadita, afilo la nariz, me borro las pecas hasta quedar convertida en nácar, mis pestañas se tupen como bosque, extendiendo el pelo hasta más abajo de la cintura, inflo con aire mis pechos, me relleno las caderas. Abro otra vez los ojos delante del espejo, me miro y me remiro, y no soy así, como debería ser (2014a: 201).

Pero, ¿qué significa ese “deber ser”? Bourdieu, en su análisis sobre la dominación masculina, reflexiona sobre el ser femenino entendido como un “ser percibido”. Para él, la mujer está constantemente sujeta a la mirada masculina, que le impone una serie de expectativas que ella intenta complacer. Esto, genera una percepción distorsionada del propio cuerpo y propicia las relaciones conflictivas con él:

La dominación masculina, que convierte a las mujeres en objetos simbólicos, cuyo ser (esse) es un ser percibido (percipi), tiene el efecto de colocarlas en un estado permanente de inseguridad corporal o, mejor dicho, de dependencia simbólica. Existen fundamentalmente por y para la mirada de los demás, es decir, en cuanto que objetos acogedores, atractivos, disponibles. Se espera de ellas que sean «femeninas», es decir, sonrientes, simpáticas, atentas, sumisas, discretas, contenidas, por no decir difuminadas. Y la supuesta «feminidad» sólo es a menudo una forma de complacencia respecto a las expectativas masculinas (Bourdieu, 2000: 86).

El rechazo del propio cuerpo viene acompañado de la búsqueda de cuerpos ideales que se convierten en ejemplo, en modelo a seguir. Los programas de televisión, los anuncios, las revistas y demás medios audiovisuales tendrán un papel crucial en la creación de un canon de belleza que, en muchos casos, obsesiona a la adolescente hasta el punto de llegar a provocar trastornos alimenticios, autolesiones y repugnancia por su cuerpo. Nuestras dos protagonistas, aunque no llegan a tales extremos, sí que experimentan, en mayor o menor medida dependiendo del momento de su vida, el dolor provocado por la tiranía de los cánones. Las niñas construyen sus propios modelos de mujer a partir de lo que observan en su entorno y, después, tratan de emularlos. Un buen ejemplo de esto es la portada de *Daniela Astor*, en la cual aparece una foto de Marta Sanz, con seis años, poniendo morritos y tapándose el pecho con el brazo, al estilo de las portadas de las revistas.

En esta misma novela, la protagonista lleva a cabo una *construcción*, en el sentido más literal de la palabra, de su ideal de mujer. En su “cuaderno de monstruas y centauras”, nombre ya bastante connotado, va creando “monstruas de papel”, que representan su ideal de belleza, a partir de recortes de revistas:

La melena de Carmen Platero, los pómulos de Mary Francis, los ojos de Nadiuska, la boca de Bárbara Rey que a veces se pinta un lunar. [...] Estos recortables y *collages* que compongo con fragmentos arrancados secretamente de las revistas de la peluquería y de la consulta de Parra dicen mucho de mí. Me delatan. Me desnudan. [...] Siempre escondo mis monstruas de papel en el centro del cuaderno porque me avergüenzo de ellas. Porque presiento que algo está mal, aunque no sabría decir qué (2013a: 52-53).

Años después, en su documental sobre la Transición, se dará cuenta de qué es lo que está mal: la percepción de las mujeres a través de la mirada masculina, que las reduce a meros objetos, a cuerpos –y ni siquiera a cuerpos completos, sino a la suma de sus distintos atributos: pechos, trasero, dos piernas kilométricas, unos labios carnosos...–.

Marta, en un momento dado, también tendrá esta sensación de estar mirando a sus compañeras desde los ojos de un hombre:

Yo misma a veces me sorprendo mirando a las mujeres con los ojos de los hombres. No de todos los hombres. Miro a las mujeres con los ojos de un conductor de camión. Los hombres, sin tocarme, me han empapado por dentro. En el instituto, yo quiero ser una mujer que les guste a los conductores de camión y a los obreros que, con la piqueta entre las manos, piropean a las chicas (2014a: 224).

Y para conseguir ser el objeto de deseo de estos hombres, nuestras protagonistas van a tratar de imitar a las mujeres que conforman el canon de belleza. Como indica Isabelle Touton en su análisis sobre *Daniela Astor*:

El aprendizaje del papel de la mujer que desean ser –la *femme fatale*– no es inconsciente, sino que *performan*, en el sentido de que representan teatralmente, a modo de juego y complicidad secreta, esos dos personajes [Daniela Astor y Gloria Adriano] inspirados en modelos que solo conocen a través de imágenes, Musas de la Transición o actrices americanas (2015: 268).

Judith Butler, en su ensayo *El género en disputa*, señala que «hay que tener en consideración que el género es un estilo corporal, un ‘acto’, por así decirlo, que es al mismo tiempo intencional y performativo» (2007:271). Para Butler el género es una actuación reiterada en el tiempo y obligatoria en función de unas normas sociales. Además, en esta performatividad, el sujeto no es dueño de su género y no realiza simplemente la *performance* que más le satisface, sino que se ve obligado a “actuar” el género en función de una normativa genérica que promueve y legitima o sanciona y excluye. Marta Sanz, que sin duda ha leído a Butler, hace que sus protagonistas practiquen esta performatividad en *Daniela Astor*. Tanto Catalina como Angélica tienen a sus alter ego que coinciden con su idea –la idea aprendida a partir de los modelos audiovisuales de la Transición– de cómo debe ser una mujer. Quieren dejar de ser unas niñas y, paradójicamente, durante sus juegos, fingen ser adultas:

En la leonera me llamo Daniela Astor.[...] Tengo 23 años. Nací en Roma. Mis medidas son 90 60 90. Soy rubia natural. [...] Hablo tres idiomas, aunque dos de ellos los hablo mal, y esa imperfección convierte mi acento en gracioso y atractivo. Sé conducir. Tengo un coche descapotable y un apartamento enmoquetado con un gran vestidor de paredes tapizadas en raso azul.[...] El alcohol no me

afecta.[...] Hago películas. Mi cama tiene dosel. Me desnudo por exigencias del guion. [...] Tengo una aventura con un poeta autodestructivo que quizás sea mi amor verdadero (Sanz, 2013a: 11-12).

Angélica suele ponerse el rostro de Blanca Estrada. Como una capucha cuando llueve o como la máscara con que los ladrones se cubren para robar los bancos (22).

Marta también performa durante sus juegos, imitando sus profesiones preferidas:

A menudo me transformo en la dependienta de una tienda de regalos. Cuando juego a este juego, me veo las uñas largas y arregladas con manicura francesa, como si no me las mordiera e incluso algunas veces mi madre no me sugiriese que me pasará un cepillito entre la carne y la uña. [...] Cuando juego a las tiendas, huelo a lavanda en lugar de a minas de lapicero; luzco un moño alto que deja a la vista la curva de mi yugular y mi nuca adulta, no llevo flequillo ni coletas de escoba. [...] Jugando a que entro en el banco, he pasado de ser dependienta a ser la dueña de mi propio negocio, una ejecutiva con cartera y tacones de aguja. La eficiencia y la seguridad en mi misma son los atributos que me caracterizan [...] también me caracterizan unos pechos grandes que llevo apretados por debajo del chaleco de mi falsamente masculino traje de chaqueta de raya diplomática (2014a: 107).

Estas actuaciones, en las que las niñas fingen tener desde el físico hasta las aficiones y costumbres de los estereotipos imitados, traen consigo a veces un cambio de vestuario e incluso de lenguaje. Es muy común que, durante la adolescencia, las niñas se “disfracen” de adultas mediante el uso –aún torpe– del maquillaje y la utilización de un vestuario “adulto”. Lo que se entiende por vestuario adulto es, simplemente, un vestuario excesivamente provocativo, puesto que este se relaciona, por un lado, con los modelos de mujer que atraen a los hombres y, por otro, con lo que generalmente se presenta ante las niñas como lo prohibido, lo negado por las figuras paternas. Así, en el viaje de fin de curso de Marta, las niñas, al no estar bajo la supervisión de los padres, se pintan y se visten “como adultas” para ir a bailar:

Cuando las ocupantes de la habitación de la pureza nos habíamos untado purinas en los párpados y vaselina en los labios, entrábamos en la discoteca, las cinco al mismo tiempo, y bailábamos en círculo. Algunos chicos de la clase se aproximaban para cerciorarse de que éramos nosotras y se detenían en Jimena y en mí, que habíamos crecido de golpe. Otras transformaciones eran menos espectaculares; algunas eran incluso patéticas: el carmín por fuera de la línea natural de los labios, un colorete demasiado fuerte, unas uñas mordidas pintadas de bermellón, unos tacones que se doblan al andar, niñas embutidas en palabras de honor de licra y medias con costura (197).

Además, a Marta los actos performativos le sirven para “sobrevivir” en cada una de las situaciones a las que se va enfrentando a lo largo de su vida. Desde pequeña, e

impulsada por la tendencia a la narratividad de su madre, reclamará su derecho a mentir, a actuar y a inventarse personalidades distintas con el fin de encajar en la sociedad. Este aspecto está muy bien analizado por Natalia Vara en su ensayo sobre *La lección de anatomía*:

Los disfraces y su uso ante los “otros” conforman parte de la identidad del sujeto, funcionan como estrategias de conservación que permiten que viva y sobreviva entre los demás. La máscara de la niña formal, repipi y dominante que la niña Marta ensaya en primaria se reajusta con la llegada al nuevo colegio de Madrid, una sociedad mixta, más moderna, que confirma la imposibilidad de encajar en un único rol «*salgo votada como la chica más apreciada de la clase. He sido rebelde y estudiosa. Hembra y varón. Dulce y agresiva. Empollona y gimnasta. Juguetona y adusta* [2014a: 187]». Este juego de rostros cambiantes alcanza su máximo esplendor con la entrada en la edad madura y en relación con el otro sexo «*Por una vez lo consigo. Soy Lana Turner, Lizabeth Scott, Barbara Stanwyck, Veronica Lake, Joan Bennet –mi envidiada mujer del cuadro–. Soy Jessica Lange, Kathleen Turner, Sharon Stone y Linda Fiorentino. Soy una vampiresa y me como a los hombres* [2014a: 260]», de tal manera que esa dimensión teatral del sujeto en su vida en sociedad continuará y llevará a la narradora a concluir, en el último capítulo, que «*el ser humano es su máscara*» [2014a: 354] (Vara, 2015: 11).

Estos juegos, estos actos performativos, tienen sus consecuencias tanto en *La lección de anatomía* como en *Daniela Astor y la caja negra*. Al final, como indica Marta Sanz, «el ser humano es su máscara» y, por tanto, uno acaba siendo lo que aparenta ser. Marta, finalmente, se pregunta si, en todas las ocasiones en las que fingía ser amable, atrevida, dura, femenina, etc., estaba fingiendo o es que realmente era así. Catalina, por su parte, desde sus 40 años, se da cuenta de que, aunque ahora entiende qué es lo que estaba mal en su discurso y en los modelos a los que pretendía emular, no puede evitar que a veces Daniela Astor regrese como una vocecilla en su cabeza.

Daniela Astor, todavía hoy, puede acabar con mi salud. Pero yo, los días de apariciones, me tomo un comprimido y me voy pronto a la cama para no caer en la tentación mas librarme del mal amén (Sanz, 3013a: 182).

Como veremos a continuación, Daniela Astor representa los vestigios de una educación marcada por una serie de estereotipos y de modelos de mujer que, aunque desde la actualidad podemos revisar, criticar y rechazar, han marcado irremediabilmente la educación sentimental de toda una generación.

2.2. Los modelos y contramodelos en la construcción identitaria

Como decíamos anteriormente, las adolescentes, ante los cambios ya mencionados, sienten la necesidad de encontrar asideros ante una realidad que se tambalea. Esos asideros serán, en muchos casos, modelos que se entenderán como ejemplos a seguir y, en muchos otros, debido a la rebeldía de la que hablábamos páginas atrás, serán contramodelos que se rechazarán frontalmente. Para Marta Sanz, «somos lo que somos por cuestiones genéticas, familiares, de cuarto de estar y de mesa camilla, pero que sobre todo somos lo que somos por lo que compartimos con nuestra comunidad, por el momento histórico que nos toca vivir, por los lugares comunes que forman parte de nosotros» (Ros, 2014: 262). Es por eso que en su novela *La lección de anatomía* rinde homenaje a todas las mujeres de su vida, mostrando cómo ella es quién es gracias –o por culpa de– todas y cada una de ellas. Por su parte, *Daniela Astor*, como ya dijimos, muestra cómo la cultura de la Transición, con sus luces y sus sombras –sobre todo sus sombras– influye en la personalidad de Catalina y de otras niñas de su edad. La identidad, además de ser una construcción performativa, se va forjando a través de cada una de nuestras vivencias y a partir de cada uno de los modelos que se siguen o se rechazan a lo largo de la vida.

A continuación, vamos a analizar, en primer lugar, los modelos y contramodelos que encuentran nuestras niñas en su ámbito familiar para, después, ver cuáles son los modelos externos, los que pertenecen al ámbito de lo público.

Uno de los principales referentes de las niñas y las adolescentes en su formación son las madres. Pero estas no siempre actúan como modelo sino que, en muchas ocasiones, son precisamente el modelo a rechazar de sus hijas. M^a Ángeles López Viladrich afirma que: «en la búsqueda de su propia identidad, el adolescente revisa las relaciones con sus padres, generalmente modelos admirados durante la infancia y en los que de pronto descubre defectos» (2013: 11).

Pilar Hidalgo estudia cómo, ya desde el siglo XIX, en la narrativa inglesa de adolescentes se produce un fenómeno remarcable:

Es un lugar común el que en las obras de las primeras grandes novelistas las madres, o están ausentes, o son por lo general una influencia negativa en la vida de las hijas (1995: 68).

Pero no es necesario alejarnos tanto del plano nacional de los últimos tiempos. Si pensamos en las novelas de adolescentes de la llamada “Generación del medio siglo” –

los también llamados “niños de la guerra”, que van a cultivar la novela memorialística y el *bildungsroman*–, podremos comprobar cómo la mayoría de las protagonistas son huérfanas de madre o, en su defecto, esta no puede hacerse cargo de ellas⁶. Según López Viladrich, «la ausencia de la madre es, en realidad, otra manera que tienen las escritoras de atentar contra el orden establecido y de justificar la actitud rebelde de estas adolescentes» (2013: 18):

La primera reacción de las escritoras de este período es negarse a colaborar con la ideología predominante, negarse a dar a la mujer ese papel que se le está obligando a aceptar desde los diversos frentes -no sólo el Estado o la Iglesia, sino la propia sociedad-, de forma que optan por anular a la madre, hacerla desaparecer en sus textos, para que no pueda continuar con su labor de transmisión de esos valores que propugna el régimen (19).

En general, las madres representan lo antiguo, la continuidad, los valores tradicionales, por lo que las hijas se rebelan contra ellas. Por ejemplo, a Catalina su madre le resulta antigua y rural, una mujer que, aunque trata de ser moderna, no puede ocultar que es de pueblo, lo que parece chocar frontalmente con los nuevos modelos de mujer libre que aparecen en la televisión y las revistas:

Aunque mi madre fuma cigarrillos mientras bebe café, huele a campo. Mi madre no se pinta y, cuando lo hace, se mancha con el rímel. Está muy rara mi madre cuando se pinta un rabillo negro. No parece ella. Mi madre aliña la ensalada y se limpia la mano en el delantal (Sanz, 2013a: 24).

Además, las figuras paternas se relacionan con la autoridad y con las prohibiciones y de limitaciones. Así, Catalina afirma que «para crecer, es imprescindible meterse con las madres. Asesinarlas» (Sanz, 2013a: 74). Marta, por su parte, considera que «si los niños no tienen motivos para odiar a sus padres, no crecen bien y se malogran» (2014a: 113). Sin embargo, la “modernísima” y “archiperfecta” Daniela Astor «no ha tenido necesidad de reconstruir la biografía de sus padres. Es una mujer autosuficiente y sin historia, que ha surgido de una vaina de guisante o de un corazón de col» (2013a: 146). La propia Marta Sanz, en su ensayo sobre la educación sentimental de la Transición, *Éramos mujeres jóvenes*, recoge el testimonio de una de sus corifeas que admite:

⁶ Pensemos, por ejemplo, en Andrea, la protagonista de *Nada*, de Carmen Laforet, o en Matia, la de *Primera memoria*, de Ana María Matute.

No me gustaban esas mujeres madres que veía, sacándose la teta en cualquier sitio para amamantar, no me gustaban sus conversaciones, no quería ser sumisa como ellas. No quería ser una de ellas (2016b: 135).

Hay, pues, un rechazo sistemático de la figura materna que muchas veces viene acompañado de un tratamiento despótico hacia ella. Las niñas no quieren ser como sus madres pero al mismo tiempo necesitan que estas no cambien, que cumplan el rol establecido de abnegada cuidadora:

No entiendo por qué quiere estudiar si ya tiene un trabajo, una casa, un marido, una hija muy lista de la que debe preocuparse [...]. Me pregunto por qué mi madre no se conforma con atendernos y con rebozar trocitos de pescado y con poner en el baño toallas limpias. [...] Mi madre tiene la obligación de ser feliz. De darme seguridad y de abrirme un hueco para que yo pueda disfrutar de mi personalidad compleja. De apoyarme desde su espacio sin conflictos. Su mundo perfecto. [...] Me cansa que mi madre sea una madre, pero no quiero que lo deje de ser (2013a: 72).

Cuando todavía son pequeñas, nuestras protagonistas asumen el ideario franquista del “ángel del hogar” y se lo exigen a sus madres. Así se sienten protegidas y perfectamente integradas en una estructura social y familiar normativa dentro de la cual tienen la libertad para desarrollarse. De manera egoísta, rechazan el modelo de sus madres por no ser mujeres suficientemente liberadas, al tiempo que condenan sus intentos de liberación. Las niñas necesitan a sus madres y a la vez las culpan de todos sus errores y sus defectos, como Marta, la cual admite que «necesitaba estar libre de culpas, que todas recayesen sobre mi madre, y conservar, como gusanos de seda en su caja, un espacio donde ejercer el egoísmo» (2014a: 113). Catalina, siempre tan directa, nos dice: «Mi madre tiene la culpa de la mayoría de mis defectos» (2013a: 73).

Sin embargo, por mucho que intenten no parecerse a ellas, pronto nuestras protagonistas empezarán a encontrar en sí mismas rasgos heredados de sus madres. En Marta destaca su gusto por contar historias, que surge de los relatos de su madre. En Cata, aunque la aceptación del modelo materno tarda algo más en llegar, se ven reflejados los gestos de Sonia:

Mi padre actúa con desesperación y yo, de pronto, reparo en lo mucho que a veces puedo parecerme a Sonia Griñán. No me importa. No corrijo el gesto de mi cara cuando descubro en ella una arruga que visto mil veces en la cara de mi madre (144).

Y, junto con el descubrimiento de estos rasgos, va llegando paulatinamente la aceptación de los mismos. El egoísmo infantil va dejando paso a la comprensión y a la empatía:

Antes pensaba que mi madre era injusta. Ahora sé que es difícil mantener a raya a los sentimientos oscuros. El rencor de mi madre forma parte de la masa de la injusticia cósmica, de la superposición de los estratos, el entrecruzamiento de las ramas de los árboles genealógicos, del polvo asqueroso de los libros de historia antigua, media, moderna y contemporánea, de todas las reencarnaciones en el cuerpo de la víctima, rictus de las abuelas cuyas fotos se conservan en el álbum. Ese rencor florece en el invernadero del útero cómo podrían florecer los hijos. O las enfermedades. [...] Así que, a mi madre, con estos antecedentes todo le está perdonado (122).

En estas novelas, a diferencia de lo que ocurre en las novelas de la “Generación del medio siglo”, la visión que las hijas tienen de sus madres va a ir mejorando con el paso del tiempo. Aunque las protagonistas tardan en darse cuenta, las madres que nos presenta Marta Sanz no cumplen el papel de transmisoras ni de perpetuadoras de los valores patriarcales heredados del franquismo, más bien todo lo contrario. Ni la madre de Marta, ni la de Angélica, ni la de Catalina son ángeles del hogar, aunque a veces no les quede más remedio que comportarse como tal. Son mujeres que han estudiado –o que quieren hacerlo, como es el caso de Sonia–, que ganan su propio sueldo –aunque este sea inferior al de los hombres– y que se atreven a tomar sus propias decisiones.

Pero no solo las madres influyen en nuestras niñas, también es fundamental el papel que cumplen en su educación algunos familiares y otras personas de su entorno. Esto se ve sobre todo en *La lección de anatomía*, en la que, como ya hemos dicho, Marta narra su vida no de manera lineal y describiendo los acontecimientos más relevantes, sino a través de sus relaciones con otras mujeres, destacando el granito de arena que cada una de ellas pone en la construcción de su identidad. Por su biografía pasa su abuela Juanita, de la que hereda, además de algunos rasgos físicos –la papadita, la estatura, los ojos–, las mismas reacciones ante los conflictos, la misma forma de resolver los problemas evitándolos; la tía Maribel que, a través de su experiencia, le sirve de contramodelo a la hora de afrontar las relaciones amorosas; la tía Pili, que le enseña a ser sujeto de su propia creación, a no ser musa de nadie; o la tía Marisol, de la que hereda dos aficiones: «la cervecita y los chester cortos» (2014a: 186). También pasan las amigas del colegio y las profesoras, a través de las cuales aprende cómo funciona el mundo. Según Natalia Vara, en *La lección de anatomía* se da una «visión anticonvencional de la escuela, despejada

de cualquier halo nostálgico y caracterizada como una cerrada y jerárquica colectividad de alumnas y profesoras, [y] dominada por el disimulo, la manipulación y el clasismo» (2015: 11). Por su parte David Becerra, que analiza las relaciones de poder que se establecen en el ámbito escolar de Marta, nuestra protagonista, afirma:

El aula es una “sociedad perfectamente articulada”, donde la jerarquización de sus miembros se encuentra claramente definida por méritos escolares –saberse la lección–; no someterse a sus normas implica un descenso social en sus estructuras. La escuela enseña, en tanto que aparato ideológico, a conservar el estatus de clase. [...] Lo que menos importa es adquirir habilidades o conocimientos, lo verdaderamente importante es hacerse con “una posición dentro del grupo, afianzar una jerarquía”. La escuela reproduce la lucha por el poder simbólico representado en el orden de los pupitres (2013: 143-144).

La escuela se convierte, por tanto, en un simulacro de lo que será después la vida adulta y sus estructuras, basadas en la competición y en el estatus.

Junto a los modelos del ámbito familiar, tienen gran importancia también los modelos extraídos del ámbito público. Como apuntábamos antes, el inicial rechazo de los modelos maternos viene acompañado de un acercamiento a modelos de mujer que, para la adolescente, representan la libertad, lo urbano, lo moderno. Se trata también de una reacción usual en este proceso de crecimiento:

La desmitificación de los padres contrasta con el fortalecimiento de las relaciones con sus iguales. El adolescente deposita en los amigos su confianza y su lealtad, estableciendo con ellos vínculos profundos. [...] Además, también es frecuente la idealización de adultos no impuestos, ya sea alguien conocido (un profesor, por ejemplo) o un personaje público (una actriz o un futbolista) (López Viladrich, 2013: 11).

López Viladrich habla de los personajes públicos como “adultos no impuestos” y, aunque a primera vista parece ser así, cabe preguntarse hasta qué punto estas mujeres que copan los medios audiovisuales no son también modelos impuestos. Su imagen, lo que representan, las ficciones que crean, se articulan como modelos, como objetos de deseo. «Objeto[s] de deseo que no aspiramos a poseer, sino a emular» (Sanz, 2016b: 133). Queremos ser como la modelo o la actriz de turno, alcanzar ideales de mujeres artificiales, de mujeres creadas –como las monstruas y centauras del cuaderno de Catalina– a golpe de *Photoshop*. Nos apuntamos a gimnasios, compramos cremas y maquillajes e incluso nos sometemos a la violencia del bisturí para estar más cerca de ese ideal. Parece que, finalmente, el modelo “no impuesto” nos impone demasiadas cosas. Como indica David Becerra:

El cuerpo erotizado funciona, en el capitalismo, como símbolo de triunfo y libertad de la mujer. La posibilidad de decir *yo-soy*, de realizarse como sujeto autónomo y pleno, pasa por la construcción de una imagen y un cuerpo que se adapte a los cánones de belleza dominante. Por eso, en la leonera, encontramos a las niñas constantemente hablando del cuerpo. La imagen de la mujer triunfadora que el capitalismo avanzado ha construido en realidad encierra una nueva sumisión; en los símbolos de su *liberalización* se reconoce la huella de la dominación masculina (2013: 156).

Daniela Astor y la caja negra, como hemos reiterado a lo largo de este trabajo, está enmarcada en el contexto de la llamada Transición y reflexiona sobre los modelos culturales de aquel momento. Para Marta Sanz, la cultura es «fundamental para ayudarnos a mirar y a ver», pero también lo es «para ponernos una venda delante de los ojos» (2016b: 127). Según esto, ¿Dentro de qué categoría se incluiría lo que se ha llamado Cultura de la Transición? Si pensamos en el Destape, uno de los fenómenos audiovisuales más representativos de este momento, la pregunta se vuelve retórica: el cuerpo podrá destaparse, pero los ojos permanecen velados.

El Destape es el nombre con el que se denomina al fenómeno cinematográfico que tuvo lugar durante la Transición y cuya principal característica es la aparición de mujeres desnudas o semidesnudas. Como indica Ana C. Bugallo en su artículo sobre las comedias cinematográficas del los años 70:

Con la muerte de Franco, el cine español entra en una etapa de desenfreno en lo que se refiere al desnudo femenino. La mirada no debe levantar velos que tapan la anatomía femenina, sino que se hace carne y se ofrece a un hombre español que parece no saber qué hacer con tanta carne a su alcance. [...] La libertad que se asocia con el nuevo sistema político, tras la desaparición del dictador, también llega a la libertad sexual, unida a esta a los entresijos políticos de una nación que debe crear una nueva imagen. [...] Podemos decir que tanto en la época del «aperturismo» de los últimos años del régimen franquista como en la posterior reorganización de una nación democrática, el cuerpo de la mujer ha servido como referente para encauzar, visualmente en este caso, unas épocas de crisis y de cambio en la imagen de una nación (2002: 233).

Pero, aunque los desnudos puedan interpretarse en un primer momento como un signo de libertad y de modernidad, en este caso representan todo lo contrario. Como se explica en el documental de Catalina H. Griñán, el problema no es el desnudo en sí, puesto que en palabras de la narradora «desnudarse es una manera de dominar. No de someterse» (2013a: 229), sino la mirada a través de la cual se muestra:

El desnudo se transforma en destape cuando se vacía de sentido y de oportunidad, y sobre todo cuando se enfoca en primer plano la mirada del macho y

el movimiento: la represión sexual, el morderse los labios y sacar los ojos de las órbitas ante la contemplación de un cuerpo de mujer (139).

Esta interpretación del destape, que a día de hoy comparten la mayoría de críticos –y especialmente de críticas– que se proponen estudiarlo (Bugallo, 2002; Peña Ardid, 2015; Epps, 2014; Touton, 2015), ya fue expuesta por las autoras de *Vindicación Feminista* en el editorial de septiembre de 1978:

A las feministas hoy les toca asumir un papel impopular sobre la temática del desnudo. Un papel contundente que la opinión pública tiende a enjuiciar de puritano, moralizante y reaccionario. Nuestra sociedad machista está empeñada hoy en la protesta contra la actitud radical de las feministas que no tolera que se confundan la libertad sexual con la libertad de los hombres de ver, colocar y degradar el cuerpo de la mujer a su antojo. Falaz empeño en el que fingen no darse cuenta de que el tratamiento que dan al cuerpo desnudo de la mujer es una agresión contra ella, una denigración de su ser total [...] De la misma forma que nos ha ofendido la censura de todos los tiempos prohibiendo la libre expresión de nuestro cuerpo oculto y amordazado porque resultaba excitante, provocador y pecaminoso para los hombres, de la misma forma nos ofende ahora el pseudo vanguardismo que capitaliza y vende pechos y culos femeninos en todas las posturas para –dicen– desinhibir, desrepresionar sexualmente a los hombres. Y es que no somos las mujeres quienes tenemos adjudicada la misión divina de liberar el sexo del hombre (26-27).

Las protagonistas de este fenómeno –Blanca Estrada, Susana Estrada, Nadiuska, María José Cantudo, Bárbara Rey...– se desnudaron en películas como *No desearás al vecino del quinto* (1970), *La trastienda* (1975), donde se representa el primer desnudo integral del cine español, o *El ligüero mágico* (1980). Además, algunas de ellas aparecieron en programas como *Eva a las diez*, hicieron de serviciales azafatas en el concurso *Un, dos, tres... responde otra vez* y protagonizaron numerosas portadas en la revista *Interviú*. Se trata de mujeres que fueron objetivizadas, fetichizadas, convertidas en objetos de consumo. Sin embargo, para muchos se identificaron únicamente con la libertad, el progreso y el bienestar material. Eso les ocurre a las protagonistas de nuestras novelas, especialmente a Catalina y a Angélica que, como ya hemos dicho, en sus juegos se comportan como estas actrices, imitan su lenguaje, desean su físico y su estilo de vida y emulan las ficciones de algunas de sus películas. Con estas performances, las niñas pretenden construir su identidad a partir de la de estas mujeres. Sin embargo, como indica Marta Sanz en el artículo ya citado, «Nombrar el cuerpo, conquistar el territorio», la identidad de estas mujeres queda completamente devaluada en el momento en el que se empieza a comerciar con su cuerpo:

La imagen de la mujer y de su carne tenía un precio y el precio devaluaba la identidad y la propia conciencia de género, haciendo cumplir a aquellas bellas mujeres la maldición del juguete roto: la marioneta que se desmorona cuando alguien pierde interés por su gracia y su belleza y, desde arriba, decide dejar de mover los hilos (2014c: 66).

Un ejemplo claro de esto es el ya comentado de la actriz y cantante Marisol, que para poder recuperar su identidad siente la necesidad de “dejar de ser Marisol”, de abandonar su imagen mediática⁷.

Una de las imágenes más representativas del destape y que impregna la memoria colectiva de toda una generación es la de la “teta intelectual” de Susana Estrada. Se trata de una fotografía que inmortalizó el momento de la recogida del Premio a la popularidad, concedido por el diario *Pueblo* a la actriz, un 14 de febrero de 1978. En ella, aparece una Susana Estrada que muestra su pecho sin sujetador bajo su chaqueta ante el filósofo y futuro alcalde de Madrid, Enrique Tierno Galván, y cuatro señores que aplauden y evitan mirar el pecho de la mujer. En la primera *caja* del documental de catalina se habla, irónicamente, de «la teta libre de Susana Estrada» (2013a: 20). Ambos términos, “teta libre” y “teta intelectual”, entrañan una gran ironía. El primero nos lleva a preguntarnos si realmente Susana Estrada era libre para enseñar su cuerpo o si, por el contrario, solo lo enseñaba “por exigencias del guion”. El segundo, por su parte, pone de manifiesto que la teta de Susana Estrada solo es intelectual en la medida que es observada por el “viejo profesor”. En cualquier otro contexto dejaría de serlo. Porque, como dice uno de los entrevistados en el documental, «todas estas [las mujeres del Destape] sólo tenían la obligación de ser guapas» (44). No importan sus sentimientos, ni su inteligencia, ni cualquier cosa que puedan decir o hacer más allá de enseñar los pechos o interpretar un determinado papel, lo único que importa es su belleza. Belleza determinada por una serie de cánones que también influirán sobremanera en las adolescentes y en la manera de percibir su propio cuerpo. Como decíamos antes, Bourdieu afirma que la dominación masculina impone a las mujeres ciertos modelos de feminidad y las convierte en seres percibidos. Ellas, en un intento por responder a las expectativas masculinas «están condenadas a experimentar constantemente la distancia entre el cuerpo real al que están encadenadas y el cuerpo ideal al que intentan incesantemente acercarse» (Bourdieu, 2000: 87). Esta sensación se intensifica tanto en la adolescencia como pasada la madurez,

⁷ Ver página 17.

cuando las mujeres sienten que su cuerpos no llegan o cada vez se alejan más del cuerpo ideal. Como ya hemos comentado, nuestras niñas sienten un gran rechazo hacia su cuerpo en tanto en cuanto este no corresponde a los cánones de su tiempo. En el caso de Marta, esto marca tanto su infancia que incluso le dedica un capítulo entero en su biografía —«El canon de belleza» (Sanz, 2014a: 67-76)—. En él, afirma que «en la época de los cines de verano, los modelos de belleza femenina adquieren un gran protagonismo en [su] vida cotidiana» (69). Además, nos cuenta que, cuando era una niña, sus tías Maribel y Maripili eran las dos mujeres más guapas del mundo porque su madre decía que lo eran:

Supongo que mi madre reproducía el canon de la suya, que a su vez era una reproducción del estereotipo de las mujeres morenas y fibrosas de Julio Romero de Torres. Para ser realistas, mi madre no reproducía realmente el canon de la suya, sino que se identificaba con el canon impuesto por su padre que, quizá, fuese el que asumió mi abuela para vivir tranquila sin desentonar con la ideología estética hegemónica. Éstas cosas dan mucho que pensar y a mi madre, por ejemplo, le hicieron daño. El canon de belleza de mi madre es intolerante y, lo que es peor, acomplejado (67-68).

El canon de belleza familiar, al igual que el social, es construido por la mirada masculina mientras que las mujeres, simplemente, lo aceptan. Además, los cánones son cambiantes, lo que demuestra que no se basan en principios racionales sino en meras modas, en lo que el mercado quiere vender en ese momento:

Mi madre manifestaba tajantemente que las mujeres más guapas del cine eran Ava Gardner, Virna Lisi y Elizabeth Taylor y, entonces, yo las miraba y me lo parecían. Sin embargo, cuando yo proponía que Virginia Mayo, Lana Turner u Ornella Muti eran guapas también, mi madre decía que no, que tenían cara de pan, las facciones bastas y los ojitos minúsculos (68).

En una entrevista, Marta Sanz reflexiona sobre estas continuas variaciones del canon, comparando el de los años 70 y el actual. En ella, deja de manifiesto el carácter mercantil de los cánones de belleza:

En cuanto a la pervivencia en el discurso estético y erótico, creo que hemos ido a peor: la heterogeneidad en los modelos de mujer propia de aquellos años —había muchas maneras de ser guapa— ha sido sustituida por un modelo único, recauchutado, *quirurgizado*, obsesionado por la alimentación y el cuidado del cuerpo; un modelo cada vez más vulnerable, menos seguro de sí mismo y más necesitado de productos para apuntalar un concepto de belleza basado en el estereotipo imposible del videojuego (González, Larraz, y Somolinos, 2014: 25).

Por ello, en sus novelas introduce siempre mujeres bellas, pero con una belleza fuera de los cánones. Destaca, por ejemplo, la madre de Marta, que vive acomplejada por

no responder al canon de su padre y, sin embargo, tiene una belleza que a su hija le gustaría haber heredado. Ella misma tampoco se ajusta a ese canon, pero desde la perspectiva adulta ya no le preocupa: «el hecho de ser guapa obsesiona hasta que algunas desistimos y nos hacemos agradablemente descuidadas» (Sanz, 2014a: 68). En *La lección de anatomía* también encontramos a Dolores, la niña de la clase de Marta a la que elige el pintor para hacerle un retrato:

Finalmente Brienmaier escoge, ante treinta y nueve miradas atónitas, a Dolores. Dolores es una niña obesa que a ninguna de nosotras nos parece guapa. Lo tenía todo grande Y su madre la mandaba a la escuela con unos ponchos de lana de colores con borlitas de adorno que le daban el aspecto de un cuarto de estar (74).

Uno de los aspectos que destaca Bourdieu con respecto a la percepción de los individuos sobre su propio cuerpo es que, a causa de las estructuras sociales dominantes, «los hombres tienden a sentirse insatisfechos de las partes de su cuerpo que consideran ‘demasiado pequeñas’ mientras que las mujeres dirigen más bien sus criterios hacia las regiones de su cuerpo que les parecen ‘demasiado grandes’» (2000: 86). Decir de Dolores que “lo tenía todo grande”, implica que estaba en las antípodas del canon de belleza femenino. Sin embargo, eso no significa que la niña no fuese guapa. De hecho Marta, que nunca había sido capaz de ver su belleza porque no era una belleza normativa, ante la contemplación del cuadro se da cuenta:

Brienmaier estaba pintando una acuarela y las aguadas de color iban sacando a la luz a una niña hermosísima, sonrosada, de ojos oscuros y tristísimos, peculiar. Yo miraba el retrato y a la modelo y, de pronto, me di cuenta de que, en efecto, Dolores era como la estaba pintando Brienmaier y de que yo había necesitado que alguien pintara un retrato para fijarme en lo que tenía, cada día, delante de mis narices (Sanz, 2014a: 75).

También encontramos, a lo largo de las novelas de Marta Sanz, personajes con malformaciones, lesiones o imperfecciones corporales pero que poseen una belleza especial. Pienso, por ejemplo, en P. E., la amiga jorobada que le da clases de dibujo a Marta en *La lección de anatomía*:

Tengo la oportunidad de mirarla con detalle, mientras juego a darme sombras sobre los párpados, y encuentro en ella una especie de belleza imperfecta, como si existiese la posibilidad de retirar las capas externas de una materia informe y descubrir dentro una figura preciosa, como si P. E. fuera un hermosísimo dibujo sobre un papel arrugado y bastara desplegar el papel, estirarlo haciendo presión con el dorso de la mano, para que renaciese la armonía de sus formas originales (70).

Otras manifestaciones culturales esenciales en la construcción de la identidad femenina y en la educación sentimental de las mujeres en la Transición, además del cine y la televisión, fueron las revistas y la música. También la publicidad jugó un papel esencial en este proceso.

Las revistas para adolescentes –*Lily, Superpop...*– y para adultas –*Cosmopolitan, Garbo, Diez minutos, ¡Hola!*...– se encargaron –y se siguen encargando– de difundir esos modelos de mujer de los que hablábamos. Además, con sus consejos de belleza, sus test, sus entrevistas y demás contenidos contribuyeron a la perpetuación de estructuras opresivas y heteropatriarcales. Nuestras niñas crecen leyendo revistas –especialmente *Catalina*, que las coge en la consulta del doctor Parra– que les dicen cómo deben comportarse, vestirse, maquillarse y peinarse esencialmente para gustar a los hombres. Que aconsejan a las mujeres que sean sumisas –«En las revistas dicen que eso es lo mejor. Esperar. Aguantarse» (2013a:104)– y complacientes con el sexo opuesto:

Había que seguir las consignas del *Cosmopolitan* y de las canciones de Joaquín Sabina que nos invitaban a ser una señora en nuestras actividades cotidianas no sexuales, mientras que en la cama convenía ser un pedazo de puta (2016b: 70).

Por su parte, la música, debido sobre todo a la gran exposición, a veces involuntaria, que tenemos a ella, es otra de las producciones culturales que influyen sobremanera en nuestra educación sentimental y en nuestra visión del mundo. En los años que abarca la Transición, las producciones musicales aumentaron notablemente, surgiendo numerosos grupos nuevos a raíz de la llamada Movida Madrileña y de otros movimientos (contra)culturales análogos. En sus canciones, los artistas intentan dar cuenta de las nuevas libertades adquiridas con letras provocativas y rebeldes. Quieren poner de manifiesto su ruptura con todo lo anterior. Sin embargo, si escarbamos un poco en esas letras podremos comprobar cómo esa supuesta ruptura es, en muchos casos, superficial o meramente cosmética. En *Daniela Astor y la caja negra*, Catalina escucha en la radio la canción *¿Qué hace una chica como tú en un sitio como este?*, de los madrileños Burning, y reflexiona sobre el tipo de mujer que aparece representada en ella:

«¿Qué hace una chica como tú en un sitio como este?», subo el volumen de la radio. Me gusta creer que el estribillo habla de mí aunque eso me convierta en una anciana precoz maltratada por la vida. *Mujer fatal. Siempre con problemas. Mujer fatal.* [...] No soy yo la persona de la que están hablando ni sé por qué yo querría ser esa mujer que se arrastra por los bares (2013a: 177).

En este punto de la novela, Catalina ya empieza a tomar conciencia de lo que ocurre a su alrededor y puede escuchar esta canción desde una perspectiva crítica. Sin embargo, su letra ya ha quedado grabada en su cerebro a raíz de todas las veces que la ha oído, al igual que el modelo de mujer que presenta y que ella, en más de una ocasión, ha pretendido emular.

Pero, dentro del panorama musical, no solo están presentes estos nuevos ritmos sino que aún perviven las melodías anteriores, como es caso de la copla, tan escuchada en la posguerra, con sus cantantes que, «en un prodigioso acto de ventriloquía, entonaban hermosos versos escritos por los hombres» (Sanz, 2016b: 125). Estas, con un imaginario basado en el amor pasional, los celos y el desamor, sirven también para idealizar un tipo de relación amorosa, a todas luces, tóxica. Como apunta nuestra autora en su ensayo *Éramos mujeres jóvenes*, «nos guardamos esas consignas en el pecho: ‘no debía de quererte, no debía de quererte y, sin embargo, te quiero’» (125-126). Más adelante, en relación a la influencia de estos modelos en la concepción de las relaciones románticas, dirá:

Pero también hay un lado malo: el que mercantiliza y abarata toda esa desesperación y obliga a los amantes, de este lado de la vida, a creer que el amor para serlo lo de verdad es a la fuerza angustia, desesperación y sufrimiento. Porque la realidad se relaciona con sus representaciones, me parece que deberíamos poner muchos de esos relatos en cuarentena para evitar que las mujeres sigamos deseando ser musas y víctimas, seres vampirizados por el amor, atados por las cuerdas del contemporáneo *bondage light* de Grey y de sus sombras, mujeres sufrientes llevadas por sus pasiones como si sus pasiones les nacieran de un insobornable centro biológico, incontinente y torrencial, y no fueron más bien el fruto de una construcción (202-203).

Y, finalmente, como ya hemos apuntado, la publicidad fue y es fundamental en la perpetuación y consolidación de modelos femeninos opresivos. Si de la música decíamos que su influencia era mayor sobre todo por el alto grado de exposición involuntaria al que los individuos estamos sometidos, en la publicidad esto ocurre aun en mayor medida. Todo el día –en la televisión, en los paneles publicitarios de las carreteras, en las marquesinas de los autobuses, en el metro, en las revistas...– estamos expuestos a un constante bombardeo de anuncios en los cuales se nos trata de vender todo lo necesario para acercarnos en la mayor medida posible a los modelos deseados: cremas antiarrugas para ser jóvenes eternamente, coches lujosos como el que luce Daniela Astor, maquillajes para ser irresistibles, etc. Con ellos, las empresas ponen a nuestra disposición, mediante

el consumo, la posibilidad de convertirnos en bellos objetos, listos para ser consumidos. El ciclo queda, pues, cerrado.

Pese a todo esto, en un momento dado muchas de las protagonistas de las novelas de Marta Sanz, entre ellas nuestras niñas, se van a rebelar contra todos estos modelos. Como ya hemos dicho, a lo largo de su obra aparecen mujeres orgullosas de sus bellezas fuera del canon, mujeres rebeldes, mujeres que son de todo menos complacientes con el sistema y sus imposiciones. Mujeres que se van a dar cuenta de la influencia que el discurso mediático tiene sobre ellas pero aun así van a intentar sobreponerse. Quizá el caso que mejor lo ilustra es el de Catalina, dado que, en un primer momento, es la que más influenciada está por estos modelos. A lo largo de su historia, paulatinamente, vemos cómo Catalina va poco a poco abandonando a su alter ego, Daniela Astor. Esto comienza a producirse cuando su madre se queda embarazada, y ella empieza a notar que algo no va bien en su casa. Pese a las presiones del padre y de la abuela de Catalina, Sonia, su madre, decide abortar, lo que le llevará a pasar un año en prisión. A raíz de todo este proceso, nuestra protagonista se irá dando cuenta de cómo el discurso cultural de la mujer liberada que se muestra en programas de televisión, películas y revistas, entra en contradicción con el discurso político, para el que el aborto voluntario está penalizado. Como indica Cristina Somolinos:

Catalina y Angélica crecen admirando unos modelos de feminidad que – como pronto se empezará a dar cuenta Catalina– no acaban de encajar con sus circunstancias particulares y que, en cualquier caso, no responden a sus intereses como mujeres (2015: 94).

Como bien se dará cuenta nuestra protagonista, el cuerpo de su madre, sobre el que no puede decidir puesto que la ley no se lo permite, «es el mismo que Daniela Astor exhibe en las portadas glamurosas» (Sanz, 2013a: 239). Ante esa revelación, sentirá que Daniela Astor, que sus modelos de mujer, eran una farsa:

No me siento «terriblemente cansada, Minnie, necesitaría un baño de espuma para aliviarme esta jaqueca espantosa», sino que me siento cansada. A secas [...]. Soy una niña que tiene muchas ganas de dormir (117).

Quiero volver en mí y abandonar a Daniela Astor en una gasolinera (123).

Vuelvo a tener ganas de llorar, pero la indiferencia de Daniela Astor respecto al problema de mi madre me paraliza. La señorita Astor detecta pelillos enquistados en sus muslos y llega a la conclusión de que no está bien depilada. Daniela Astor empieza a parecerme una auténtica puta. Sin que abra la boca, puedo escucharla mientras me dice: «A mí nunca me hubiera pasado nada de esto». Porque Daniela

Astor es maravillosa. Caga oro. Cuánto me duele dentro la inclemencia de Daniela Astor (125).

En este tiempo vamos asistiendo a un paulatino cambio de los modelos de Catalina. Con su toma de conciencia de la hipocresía y las contradicciones de los discursos, va distanciándose de los modelos públicos y acercándose a los privados, a los de su madre y a los de la madre de Angélica, la socióloga Inés Marco. De hecho, sus juegos y sus performances empiezan a aburrirle, carecen de sentido:

Desde que Alfredo se ha marchado, Inés sube después de cenar para charlar con su amiga. En el salón resuenan casi siempre las mismas palabras: desobediencia, egoísmo, respeto, cuerpo, derechos, reveses, violencia, la fiesta en paz, vergüenza, desigualdad, miedo, hombre, mujer, salario, educación... Angélica acompaña a su madre. Casi imperceptiblemente, nuestros juegos han ido dejando de ser la razón que nos une: ahora las charlas de Inés y Sonia son el motivo de nuestras reuniones (183).

Daniela Astor es descrita en un momento como “una extraña combinación de sometimiento y autoestima”. Es una contradicción de discursos, al igual que lo fue el momento histórico al que hemos llamado Transición. Al final de la novela, Catalina ha crecido, ha madurado, se ha *convertido* en una mujer:

–Catalina, estás hecha una mujer.

Y pienso que mi madre está equivocada, que tal vez fuera una mujer hace un año cuando Daniela Astor me cubría con su batín de seda y me subía en su descapotable rojo, cuando hablaba cuatro idiomas y tenía un coqueto apartamento con una barra americana en una esquina del salón. Quizá entonces fuera una mujer hecha y derecha, pero han pasado tantas cosas que ya no sé lo que soy. Siento un deseo insoportable de abrazar a mi madre (236).

Sin embargo, su madurez no coincide con la imagen de la mujer madura que poblaba su imaginario. Su identidad entra en conflicto con su idea de la identidad femenina. La realidad no coincide con sus representaciones.

2.3. Reflexiones desde la mujer que soy: Afirmación de la identidad y conciencia del propio cuerpo

Es bastante representativo que tanto Marta como Catalina narren la historia de su infancia y su adolescencia desde la madurez de sus 40 y casi 50 años respectivamente. Esto responde, en primer lugar, a la tendencia a la novela memorialística que viene observándose en la literatura española ya desde los años 70 que, como indica Biruté, «no

es un sencillo recordar, reconstituir los años juveniles, más bien se trata de juzgar la vida pasada con criterios de la vida actual con el propósito de establecer metas para el futuro» (1994: 34). Y añade:

La novela moderna se destaca por su orientación hacia la indagación. No se contenta con narrar o exponer; quiere descubrir las motivaciones interiores de toda acción individual así como de los acontecimientos públicos (34).

Junto con esta tendencia general, podemos encontrar una segunda explicación en los propios principios narrativos de nuestra autora. Como ya comentamos anteriormente, las obras de Marta Sanz, especialmente las últimas, se basan en los principios de honestidad y de verosimilitud –que no necesariamente verdad–. Por eso escribe desde su edad, su sexo, y su clase, evitando voces impostadas:

A mis casi cincuenta años, no me puedo permitir un relato nebuloso de la niñez. [...] No me puedo permitir una historia de palabras dichas a medias [...]. No puedo acercarme a la rareza de los cambios de humor de una mujer, el paso de la desesperación a la euforia, sin pronunciar la palabra *alcoholismo*; ni describir a una vecina, siempre con gafas de sol, si nombrar el maltrato. [...] Ya no puedo escribir desde la poca ingenuidad que me iba quedando entonces o desde esa oscilación entre el querer saber y el no querer saber nada, el derecho a preservar la niñez artificialmente dentro del congelador. Ahora solo puedo escribir tomando partido porque lo hago desde la conciencia no de lo que estaba sucediendo sino de todo lo que después sucedería. [...] Solo permanecen en mis frases algunas hebras de infancia. Unas pocas (Sanz, 2013a: 173-174).

Sanz quiere establecer las conexiones entre el presente y el pasado y, por eso, su voz adulta se transluce durante todo el relato.

Como decimos, el relato de la infancia desde la vida adulta viene acompañado de una toma de conciencia, intentando entender el presente –individual y colectivo– a través del pasado. Por ello, encontramos numerosos juicios de valor a lo largo de estas narraciones en primera persona que ponen al descubierto a la mujer adulta que narra. Catalina, por ejemplo, interrumpe la narración de sus juegos infantiles y la presentación de su *alter ego* Daniela Astor para afirmar: «tenemos doce años y nuestros sueños son una auténtica mierda» (15).

Sin embargo, esta conciencia adquirida en la edad adulta no implica la total superación de los modelos aprendidos en la infancia. Como indica Simone de Beauvoir:

La mujer no se define por sus hormonas, ni por instintos misteriosos, sino por la forma en que percibe, a través de las conciencias ajenas, su cuerpo y su relación con el mundo; el abismo que separa a la adolescente del adolescente ha sido agrandado de forma deliberada desde los primeros momentos de su infancia; más

adelante ya no es posible impedir que la mujer sea lo que ha sido hecha y siempre arrastrará tras ella ese pasado (2002: 538)

Esta imposibilidad de dejar atrás lo aprendido en el pasado es lo que le ocurre a Catalina. Ella, aunque tiene una clara conciencia de lo que supusieron para ella y para toda una generación de mujeres los modelos a partir de los cuales “aprendió” a ser mujer, no puede evitar que, de vez en cuando, algunos pensamientos heredados de esos modelos le asalten:

A Daniela Astor no le queda más remedio que subsumirse dentro de mí. A mis 50 años, ya ni siquiera la busco y ella comienza a ser una vocecilla que se apaga. Sin embargo, Daniela Astor persiste. Nunca llega a desaparecer del todo. [...] Pequeña luz pegajosa, clandestina, que a veces saca la cabeza. Por ejemplo, cuando tengo un ratito y algo me incita a pintarme las uñas de los pies (Sanz, 2013a: 128)

Esta sensación es compartida por muchas otras mujeres de la generación que creció con estos modelos, entre ellas la propia Marta Sanz, que en el ensayo ya mencionado *Éramos mujeres jóvenes*, afirma:

No puedo borrarle de la mirada, con aguarrás, la mordedura del vampiro ni la revolución sexual ni los anuncios de *chup chup avecrem*. Todo está dentro de mí y tengo ratos. A ratos quiero ponerme un delantal y guisar para mi amante codornices con pétalos de rosa. A ratos quiero que me dejen usar el mando de la tele. O leer en absoluto silencio. A veces necesito una caricia y, otras, cada roce me molesta como si me clavasen agujas (2016b: 206)

Catalina, con sus 50 años, es consciente de que Daniela Astor sigue estando presente en su personalidad y reconoce que, a veces, cuando menos se lo espera, su *alter ego* resurge como una vocecilla en su cabeza que le incita a ser autodestructiva, a reproducir los modelos de comportamiento de las representaciones culturales de su adolescencia:

Daniela Astor se me aparece, todavía hoy, cuando siento el bolón de la soledad, el alargado vacío que se extiende desde la garganta hasta las ingles. [...] Si me siento sola, ella me invita a llamar a un hombre que se cree que soy su madre o a uno que se cree que soy su hija. A uno de esos que te dejan con la culpa enorme, con la monstruosa pérdida, de abandonarte después de decirte que no pueden vivir sin ti [...]. «Lámalo, llámalo, llámalo», me dice Daniela Astor. «Será una historia tan hermosa, clandestina», me dice Daniela Astor (182).

Afortunadamente, ella ya posee la sobrada experiencia y una identidad suficientemente definida como para ser capaz de pararle los pies:

Daniela Astor, todavía hoy, puede acabar con mi salud. Pero yo, los días de las apariciones, me tomo un comprimido y me voy pronto a la cama para no caer en

la tentación mas librarme del mal amén. Es probable que Daniela Astor se revuelva dentro de la tumba que, para ella y solo para ella, es mi cuerpo. Pero yo sé que esas historias no son las más hermosas. No es la primera vez que las vivo (182).

Como ya dijimos, Daniela Astor representa los vestigios de una época marcada por una serie de modelos de mujer que afectaron a la educación sentimental de toda una generación. Modelos que, como indica Marta Sanz, no supusieron una liberación sexual, sino más bien una liberación de la comercialización del cuerpo femenino:

Todo el boom del destape nos familiarizó con el cuerpo femenino, también con prácticas sexuales no tradicionales, nos dio información sobre posibilidades que hasta entonces no se discutían en público. Pero, todavía, y creo que mi testimonio habla por sí solo, no hemos tenido una educación para la liberación sexual, no hemos tenido control sobre nuestros propios deseos y por supuesto tampoco lo hemos tenido sobre nuestros cuerpos. Hemos aprendido de nuestras madres y de un sistema patriarcal que todavía nos ha limitado la forma de entender el amor y la sexualidad. [...] La democracia cambió la fachada, pero no todo el sustrato, esas capas y capas de mugre católica que no se volatilizan enseñando las tetas o encumbrando el cine de Almodóvar (2016b: 104).

El cómo esta educación sentimental deficiente, con el tiempo, termina afectando a las relaciones amorosas y a la relación con el propio cuerpo y con el cuerpo de los demás es otro aspecto ampliamente tratado en la obra de Marta Sanz. A este respecto destacan sobre todo tres novelas: *El frío*, *Lenguas muertas* y *Amour fou*. Sin embargo, en prácticamente todas las demás encontramos alguna relación conflictiva. Como reflexiona Marta en *La lección de anatomía*:

Supongo que, por mucho que nos prevengan, a casi todas nos toca vivir una historia de amor desgarrador, no sé si a causa de un perverso sustrato cultural o a causa de una cuestión de carácter; lo más razonable –y también lo más claustrofóbico– es que sea por las dos cosas (2014a: 53).

En relación a ese sustrato cultural, en *Éramos mujeres jóvenes* se dice:

Para mí siempre ha sido una preocupación tratar de desentrañar los preceptos culturales y políticos de una sociedad que a menudo nos daña. Y el amor, que tanta felicidad y tantos orgasmos nos proporciona, es también el sentimiento que más nos hiere, que más puede llegar a minimizarnos hasta reducirlos al tamaño inverosímil y acomplexado de una Pulgarcita monocelular o de un hombre invisible [...]. El amor, manipulado interesadamente, reinterpretado en escenas artísticas que van configurando el *deber ser* de nuestra sentimentalidad, nos produce urticaria y nos reprime, nos encorseta dentro de un molde lastimoso en el que, a veces, encontramos una rendija (2016b: 10).

Así, por ejemplo, para nuestra ya querida Catalina, cuando está bajo la influencia de Daniela Astor, su prototipo de hombre ideal es el rebelde al que hay que redimir.

A la hora de comer, ya no me cabe duda de que Luis Bagur es un inmoral. También sé que, por esa razón, me gusta: puedo hacerle volver al redil [...]. Yo tengo una espada de fuego para abrirle el pecho a Luis Bagur, que no es culpable de su indecencia porque es un hombre sensible que aún no encontrado lo que busca (2013a:107).

Porque Luis Bagur es un inmoral, un intelectual, un caballero, un vividor, un truhán, un señor, un trofeo. Mis padres comentan en voz baja aventuras amoratorias que lo han convertido en alguien muy deseable para mí. Alguien por quien merece la pena luchar y entrar en competición. Porque el amor es una guerra: todo el mundo lo sabe (109).

Esta es la imagen de muchas de las películas y de las canciones del momento: el “malote”, el rebelde que, cuando aparece la mujer adecuada, la que lucha contra viento y marea por redimirlo, deja por fin aflorar su sensibilidad. Pensemos, por ejemplo, en las canciones de grupos como Loquillo y los Trogloditas o en películas como la mítica *Dirty dancing*. Por su parte, en *La lección de anatomía* también aparece más de una relación conflictiva o tóxica, entre ellas la que sirvió de inspiración para la novela *El frío* o la que llevó a la muerte a la tía Maribel.

Lo que intenta Marta Sanz con estas dos novelas es mostrar su preocupación con respecto a un tema en el que, bajo su punto de vista, no hemos avanzado nada:

Éramos iguales que nuestras madres y, pese a las aplicaciones de los modernos *smartphones*, AdoptaUnTío, Tinder y Happn, somos iguales que nuestras hijas. O que nuestras sobrinas. O que nuestras vecinitas jóvenes (2016b: 29).

Desde el fin de la dictadura hasta nuestros días, pese al aparente espejismo de modernidad, muchas las relaciones amorosas todavía conservan ese tinte de dominación y sumisión, de violencia, de insatisfacción:

Y, sin embargo, pese a la apariencia de tecnologización erótica, de falta de prejuicios y de compromiso, de sexo higiénico y a menudo independiente del amor, seguimos en la era del maltrato a las mujeres, se nos quema vivas por dejar a un hombre, se nos abre el cráneo con una pala y se nos arroja a un hoyo, se nos estrangula como si aún estuviésemos en la época de los *Desengaños amorosos* de María de Zayas, pese a la tecnologización erótica y a cierto impudor vinculado a la anonimidad, los concursantes de Gran Hermano mean el territorio para conquistar a la hembra deseable y, cuando la han cubierto, pierden el interés (37).

Pero, de las novelas que estamos estudiando a lo largo de este trabajo, quizá la que más ahonda en el tema de las relaciones amorosas/sexuales conflictivas sea *Susana y los viejos*. En ella tenemos a la abuela Micaela, que soportó resignada un matrimonio con un hombre al que no quería, al que ni siquiera deseaba:

Al parir te duele el coño, pero es que, para tu abuela Micaela, cumplir con tu abuelo era un sacrificio y cada vez que lo hacía, le dolía. Cada penetración era un dolor seco. Embarazarse, un alivio, porque marcaba nueve meses de asueto. Y la pobre mujer sólo lo logró una vez. El dolor de la abuela no provenía de que tu abuelo fuera un superdotado. Micaela se quedaba justo en el punto de la pereza, de la falta de apetencia y de la punzada hiriente que no llega a transformarse en riada y licuefacción. En realidad, para Micaela hubiera sido más fácil subsistir sin un hombre, pero ella tenía una dependencia sentimental, social, económica, una debilidad impostada, un deseo de ser permanentemente una niña (2006: 55).

El ejemplo de Micaela es el de muchas mujeres que, durante la dictadura, se vieron obligadas a contraer matrimonio por motivos económicos y sociales. En la corporalidad que se impone en todos los aspectos de la vida de los personajes creados por Marta Sanz, la relación no deseada se traduce en dolor físico. El dolor, además, es asumido en esta novela como algo propiamente femenino. Las relaciones sexuales duelen, los partos duelen, los desengaños amorosos duelen... El sexo, salvo en el caso de Lorena y Antonio, su joven amante, aparece representado como un ejercicio de sumisión o de resignación femenina:

Al fin y al cabo, Micaela fue una mujer que, a lo mejor, no tuvo la habilidad de acostumbrarse al disfrute con los hombres, esa especie de sacrificio que Max, siempre lo había creído así, él mismo hubiera tenido que hacer en el caso de ser mujer (56).

Como ya hemos visto, el sexo es una obligación para Micaela, pero también lo es para Pola, la cual admite en un momento dado que no le gusta, que solo lo hace para complacer a Max:

A mí, que no me gusta el sexo, no me deja hablarle mientras hacemos el amor. Otras veces, cuando me habla él, se cree que no le oigo, pero le oigo perfectamente. Me levanto rápido de la cama, después de habernos acostado juntos, para evitar oír las palabras que le salen de la boca (205).

Y para Clara, con la cual se establece una doble relación de sometimiento, de género y de clase, al producirse la relación sexual con Max, el hijo de su jefe.

Lorena, hablando con su hijo, reflexiona sobre las relaciones de sumisión y dependencia y sobre cómo en muchos casos la mujer estaría mejor sola, aunque no puede o no se atreve a dar el paso. Como ella misma afirma, «ya no se trata de tener una habitación propia. No. La única obligación que tenemos las mujeres del siglo XXI es perderle el miedo a la soledad» (94). Tanto hombres como mujeres, aunque en distintos momentos vitales, se convencen a sí mismos de que necesitan pareja para alcanzar la felicidad plena:

Por ejemplo, te estoy hablando de que los hombres necesitan a las mujeres para construirse su alegría de vivir por una razón física apremiante. En teoría, estarían mejor solos, bueyes solos que bien se lamen, el soltero cuidadoso que plancha sus camisas, pero llega un momento en que se creen que necesitan que alguien los cuide, que les prohíba beber un segundo copón de vino o comer torreznos en la barra de un bar, llega un momento en que su cuerpo tira de ellos justo en la dirección contraria de la de las mujeres que, físicamente, se encontrarían mucho mejor solas, todo el mundo sabe para lo que sirven los tallos de las rosas y los bordes de las camas y los hielos y las rodillas de los hombres sensibles, pero, sin embargo, ellas intelectualmente perpetúan su dependencia como si fueran las perras en celo que nunca llegan a ser (56).

Sin embargo Lorena sí que se aplica sus propios consejos, atreviéndose a romper con su matrimonio para seguir sus propias apetencias:

Max respetaba a su madre. Tenía la certeza de que era una mujer valiente. Se fue en el momento justo en el que Max podía comprenderla, no era ni muy niño ni muy viejo, y además se fue no porque estuviera rancia y gastada, sino porque algo le apeteció muchísimo. No era el tradicional episodio de una burguesa resentida por la desidia del marido. Lorena no se había marchitado bajo el peso de las desatenciones de Felipe. Vivió confortablemente y nunca se vio relegada a un segundo plano. Hay mujeres que se hacen a la idea de que son un personaje secundario, aunque no sea cierto. Lorena no temió, no sospechó, no se desesperó. No tuvo motivos ni después esgrimió esos motivos para encontrar una excusa en la que diluir sus propias apetencias (25).

Es una mujer valiente para la cual el amor pasa siempre por el deseo, por lo corporal. Por eso, prefiere hacerle caso a sus apetencias y romper con todo, si es necesario, para poder seguir adelante. Mientras que para Felipe, su exmarido, el amor es una «vasijita de arcilla, mal cocida» a la que hay que tratar con delicadeza para que no se desgaste, «Lorena sabe que el amor es una vasijita fea y, como es lógico, no le da miedo estamparla contra el suelo. A propósito» (185-186).

Pero quizá uno de los aspectos más interesantes de esta novela es la relación que se establece entre cuerpo, género y clase social y cómo esos tres factores influyen en las relaciones interpersonales. Como veíamos, para Max, Clara y Pola se parecen tanto que, si no fuera porque Clara es una asistenta y Pola una chica de clase alta, las podría confundir⁸. Lorena le dice a Felipe que «no es el cuerpo lo que se desea, sino lo que el cuerpo significa» (129) y, por eso, Felipe no puede acostarse con su asistenta, porque el cuerpo de Clara significa pobreza, precariedad, salario mínimo, proletariado. «Felipe ha

⁸ Ver página 16.

de resistirse a la voz de ciertas llamadas, porque tocar el cuerpo de Clara sería volver a la pobreza» (130-131):

Amar a Clara sería renunciar a todo lo logrado, la cabeza de ciervo de Lorena sobre la chimenea, las comidas en los hoteles de lujo, el chalé, el servicio, la red de cajas rurales bajo la supervisión de su ex suegro, los balnearios decimonónicos con arañas de cristal y biombos, los viajes, la carteras de piel de cocodrilo, la tabaqueras de puros habanos. Amar a Clara, que le repelía con una repulsión extraña, era reconocer que le iba a brotar de golpe todo el pelo de la dehesa, el brasero en invierno, el olor a gasolina que desprendía su padre, y, aunque estaba muy bien felicitarse por el propio crecimiento, amar a Clara sería volver a la hez de los orígenes, recuperar una raíz fermentada, retrotraerse de forma antinatural hacia las batas de buatiné y la media sucia que su tía Aurea le ponía en el cuello para curarle las anginas, hacia la nata encima de los tazones de leche (129-130).

Para Marta Sanz, por tanto, «el amor no es un sentimiento dulce» sino donde «se reflejan todas las desigualdades: de género, de clase, de edad» (Rodríguez, 2013).

Como hemos visto, en el proceso de formación de la identidad intervienen diversos factores tanto de índole privada, doméstica, como de índole pública. La adolescencia es la etapa de la vida en la que el individuo se construye, crea los cimientos de su personalidad. Después, durante la vida adulta, aunque todo cambie los cimientos permanecen. Por eso es tan importante para nuestra autora el volver la vista atrás para revisar, desde la madurez y con una mirada crítica, todos los discursos grabados en su cuerpo y en el de toda una generación.

3. YA SOY MUJER, ¿Y AHORA QUÉ?: EL CUERPO EN DECONSTRUCCIÓN

Eros. ¿Por qué la visión de la belleza hace cobrar vida al eros? ¿Por qué el espectáculo de lo repulsivo estrangula al deseo? ¿Acaso la interacción con la belleza nos eleva, nos hace mejores, o lo que nos mejora es abrazar la enfermedad, lo mutilado, lo repulsivo? ¡Qué preguntas...!

J. M. COETZEE
Hombre lento
(Sanz, 2006: 7)⁹

«He parado el reloj voluntariamente. Tengo cuarenta años y, a partir de ahora, el tiempo volverá a discurrir; pero de otra manera» (2014a: 357). Así termina *La lección de anatomía* y así comienza una nueva época vital y física. Si en las páginas anteriores nos centrábamos en el estudio del cuerpo “en construcción”, ahora estudiaremos el proceso opuesto: el del cuerpo “en deconstrucción”. Un cuerpo en decadencia, enfermo, doliente o, simplemente, que no alcanza la plenitud. Marta Sanz llama la atención al respecto, poniendo el foco sobre una sensación compartida por un gran número de mujeres: la de que el periodo de plenitud nunca se alcanza o dura muy poco, «como si nunca nos sintiéramos mujeres completas y todo estuviese por llegar o ya hubiera pasado» (Sanz, 2016b: 43):

Pasamos inadvertidamente de ser *nínfulas* a esas gallinas viejas con las que se hace buen caldo. Dura poco nuestra sensación de una madurez perfecta, de una feminidad fotografiada en su punto justo de equilibrio. O pronto o tarde y, en cualquier caso, siempre sexualizadas, hay que propiciar cosméticamente una transformación que pinta de rojo los labios de las niñas para hacerlas mujeres antes de hora, y refrena las arrugas de las señoras maduras para conservarlas eternamente jóvenes. Gana el comercio. Siempre. A nuestra costa (76).

La madurez perfecta, al igual que veíamos anteriormente con la imagen de mujer ideal, no es más que una construcción social prácticamente inalcanzable. Pese a ello, como denuncia nuestra autora, en el sistema actual todo parece estar orientado hacia el consumo de productos que permitan alcanzarla. Si nuestras niñas querían ser adultas cuanto antes, una vez conseguido querrán detener –o ralentizar– el proceso. En las novelas que estamos estudiando, la franja de edad entre los cuarenta y los cincuenta años

⁹ Utilizamos aquí el mismo paratexto con el que comienza Marta Sanz su novela *Susana y los viejos*, por lo que extraemos la cita de dicho libro y no de la fuente original.

determina el fin de una época y el principio de otra, marcada esta última por la decadencia del cuerpo, el dolor, las enfermedades y la muerte:

Yo diría que mi línea de la vida sufre interferencias a partir de los 50 años. Ese es mi preciso cálculo adivinatorio. Mi profecía. Ahí se localiza exactamente la desaparición de mi confort físico y de mi publicitaria sensación de vivir. Arranca la época de las enfermedades mágicas. El miedo a quedarme viuda. Huerfanita. O en la miseria (2017: 16).

A lo largo de estas páginas queremos estudiar tres factores que, para Marta Sanz, en las sociedades modernas se entienden como deconstructores de la identidad y del cuerpo pleno. En primer lugar hablaremos de la maternidad o, mejor dicho, de la no maternidad. La decisión de no ser madre o de ser una madre fuera del canon trae, a ojos de la sociedad, el estigma de no ser una mujer completa, de fallar al “eterno femenino”. Por su parte, la llegada de la menopausia, que trae consigo el fin de la capacidad reproductora, se concibe igualmente como el fin de la plenitud.

El segundo factor que trataremos es la enfermedad desde un punto de vista físico, corporal, pero también la enfermedad como elemento modificador de la identidad –la enfermedad que condiciona la personalidad, la enfermedad que deja fluir la verdadera identidad o la enfermedad que modifica la personalidad– y como modificador de las relaciones interpersonales: los cuidados, la compasión, la culpa.

Finalmente, estudiaremos la vejez entendida como decadencia física y psicológica. Para ello, analizaremos los efectos de la vejez en el cuerpo y sus consecuencias en la autoafirmación femenina, hablaremos de la comercialización de la vejez y veremos, al igual que con la enfermedad, el tema de los cuidados y de las relaciones interpersonales.

3.1. La maternidad y el estereotipo de la mujer-madre

Como decíamos, la maternidad es entendida, aun a día de hoy, como un rasgo esencial del ideal femenino. La mujer, para ser percibida como una “mujer completa”, debe plegarse a su condición de perpetuadora de la especie. Como indica Blanca Valladares:

Durante siglos, ha predominado una cultura sexista y discriminatoria hacia la mujer, propiciando que la subordinación de ésta no se perciba como un hecho cultural impuesto y modificable, sino como un orden natural y por lo mismo

incuestionable. Aún en la actualidad, a la mujer todavía se le define no por su condición de individuo integral, sino por su condición reproductora (2005: 3).

Así, en *Daniela Astor*, haciendo referencia a los modelos audiovisuales del momento, se nos dice que «la buena mujer, la mujer completa, la entera y verdadera mujer, es la que perpetúa la especie. Las otras o tienen una tara de fabricación o no son de fiar» (Sanz, 2013a: 134). Por su parte, Marta Sanz, en su ensayo *Éramos mujeres jóvenes*, rechaza la idea de que, para ser una “verdadera mujer”, sea necesario tener hijos. Lo mismo afirma en muchas de sus entrevistas:

Lo que me parece completamente impúdico en la sociedad en la que vivimos es que se vincule de una manera unívoca maternidad-feminidad. No. Yo no soy madre y soy una mujer (Bonet; Fernández Recuero, 2016).

Además, en esta vinculación maternidad-feminidad de la que habla nuestra autora, se produce una naturalización de aspectos que no son más que meras construcciones sociales. Una madre, por el hecho de serlo, lleva implícitos ciertos instintos tales como el cuidado, la sensibilidad, la bondad, la dedicación o la intuición. Por eso, es común que esta quede relegada al ámbito doméstico y que termine ocupándose de la mayoría de tareas relacionadas con el cuidado de los hijos. Esto se ve perfectamente en una novela como *Daniela Astor y la caja negra* en la que, mientras que la única obligación del padre es su trabajo, la madre tiene que lidiar con la vida laboral, el trabajo doméstico y el cuidado de su hija. Así nos cuenta Catalina el día a día de sus padres:

[Mi madre] me despierta a las ocho y prepara el desayuno. Me ayuda a vestirme. Me va dando la ropa que cree que debo ponerme [...] Mi padre me lleva al colegio en coche. Después sigue su camino. [...] Cuando mi padre y yo nos vamos, mi madre hace las camas, ordena la casa, baja a comprar, prepara la comida. Lava por separado la ropa blanca y la ropa de color. Tira de la cuerda del tendedero del patio de luces y, después, dice: «me duele la espalda». Cosas así. A las doce pasa a recogerme. De nuevo en casa, mi madre cacharrea y, a eso de las dos, comemos [...]. Después de comer, mi madre echa una cabezadita de diez minutos, se arregla –se quita las legañas, se pasa el peine por el pelo y a veces se mancha los párpados con el cepillito del rímel–, me acompaña otra vez a la escuela –entro a las tres–, coge el metro y, a eso de las cuatro menos cuarto, ya está en la consulta del doctor Parra, poniéndose el uniforme de enfermera en el cuartito-vestidor que comparte con Lili. La enfermera Sonia trabaja de cuatro a nueve [...].

Mi padre, cuando sale de trabajar, asiste a reuniones, toma una caña con sus compañeros, va a alguna manifestación [...]. Cosas importantes, dice mi padre. (Sanz, 2013a: 32)

En la sociedad de la Transición, e incluso en la actual, la mujer, en un acto de liberación, sale del ámbito doméstico y entra a formar parte del mercado laboral. Sin

embargo, al volver a casa, le siguen esperando, de media, cinco horas y media de trabajo doméstico¹⁰.

Esta construcción ideológica alrededor del hecho de ser madre es difundida y perpetuada por instituciones como la escuela, la familia o la Iglesia, además de, por supuesto, los medios audiovisuales:

Las representaciones sobre la maternidad que difunden los medios masivos de comunicación operan como un espacio transmisor de experiencias, significaciones, a partir de códigos que se aprenden en la vida social y que se construyen como un saber cotidiano, que no es personal, sino constituido por la generalidad de las experiencias de generaciones anteriores. De esta forma, el impacto de los medios masivos de comunicación nos remite a los significados culturales de la maternidad, al conjunto de modelos, normas, prescripciones valores, creencias, mitos que se construyen alrededor de la función maternal. Estos medios transmiten y perpetúan una serie de prácticas y estereotipos relativos a la función maternal, asimismo ejercen una notable influencia en el modelaje del comportamiento de la mujer madre (Valladares, 2005: 6).

Tanto en *Daniela Astor* como en *La lección de anatomía* las niñas afirman que sus casas “no funcionan” sin la presencia materna. Además, no soportan la fragilidad o la enfermedad de sus madres. En sus imaginarios, la madre tiene que ser una superheroína que nunca desfallezca, una madre que se ajuste a los modelos de madre perfecta promovidos por los medios de comunicación y por la cultura de tradición franquista. Una madre que nunca se canse, que siempre esté con el delantal puesto y una sonrisa en los labios.

Marta Sanz, consciente de estos discursos, va a tratar de subvertirlos, a lo largo de sus novelas. En *Daniela Astor y la caja negra*, como ya vimos, aunque en un primer momento parezca que las madres se ajustan al modelo de madre tradicional, tanto Sonia Griñán como Inés Marco van a ir demostrando que son mujeres lo suficientemente valientes como para ejercer su libertad sin importar el precio. Sonia, aunque ya es madre de una niña, cuando se vuelve a quedar embarazada decide abortar, rompiendo con todos los clichés que se la sociedad presupone a una madre. Inés, por su parte, aunque inevitablemente tiene que encargarse de las tareas domésticas, tampoco es una madre

¹⁰ Las encuestas confirman la actual desigualdad en el reparto del trabajo doméstico entre hombres y mujeres. Según una encuesta sobre el reparto del tiempo realizada a parejas heterosexuales con hijos menores de edad, en el año 2010 las mujeres dedicaban al trabajo doméstico y al cuidado de los hijos una media de cinco horas y media frente a las dos y media que dedicaban los hombres. Fuente: eldiario.es.

tradicional: trabaja como socióloga, es feminista, apoya en todo momento a Sonia en su decisión e incluso se hace cargo de todo cuando esta está en la cárcel.

Tanto la madre de Marta en *La lección de anatomía*, como la de Mario en *Los mejores tiempos* tampoco se corresponden con el modelo de madre tradicional de la Transición:

A este inconveniente de origen se añadía el de que mi familia no era una familia convencional: mi madre era muy joven, se pintaba los ojos, fumada, no iba a las reuniones de padres del colegio, no les regalaba perfumes a las señoritas cuando se acercaban las fechas navideñas, ni se hacía la permanente en la peluquería como las otras madres. No salía al balcón con el delantal puesto (Sanz, 2014a: 60).

Pero, sin duda, la madre más fuera del canon es Lorena, de *Susana y los viejos*. Lorena tiene una relación estupenda con su hijo Max. Sin embargo, esa relación no se basa en los cuidados, en la compasión, ni en el amor ciego, sino en la sinceridad, en la palabra sin paliativos, que duele pero sana:

En opinión de Lorena, la inclemencia hacia su retoño es la mejor fórmula para espabilarlo. No es una madre compasiva ni cuidadora. Detesta los paños calientes. Es solar. Vital. Una de esas fuerzas de la naturaleza que, sin embargo, corrige la visceralidad, todos esos elementos emocionales y primarios que culturalmente se asignan a lo femenino. Acota y pone cerco al amor mamífero con los signos de la civilización. También ama. Ama mucho y es un personaje que, en su supuesto egoísmo y antipatía, enfrenta a los lectores con sus prejuicios respecto a hombres y mujeres (2014c: 69).

Nadie a su alrededor entiende su comportamiento: ni su marido, que se sorprende cada vez que observa los métodos educativos que utiliza; ni Antonio que, aunque siente admiración, no puede comprender del todo la relación madre-hijo de Lorena y Max; ni por supuesto Micaela, que es una madre tradicional que jamás podría entender esos comportamientos tan “desnaturalizados”. Sin embargo, su hijo Max sí se siente orgulloso de ella:

Mientras Mrs. Robinson hablaba, Max se sentía orgulloso de una madre que no era la típica madre encguecida por haber parido a su cachorro. Max siempre haría caso del juicio de Lorena. Su madre no se engañaba con él, pese a que los dos tuvieran el pelo rojo y los ojos negros (2006: 27).

Tampoco puedo dejar de mencionar, aunque pertenezcan a una novela que he dejado fuera de este análisis, a dos madres que muestran a la perfección la intención de Marta Sanz de poner el foco sobre los discursos de la maternidad. Estas son Marcela y Lucrecia, de *Animales domésticos*. Lucrecia, madre de tres hijos ya adultos, Marcela entre

ellos, rompe, al igual que Lorena, con el estereotipo de madre cegada por el amor hacia sus hijos:

Ella es una madre culta e hipercrítica, una madre lúcida a quien la literatura ha ayudado a ver mejor la realidad -aunque el proceso pueda ser doloroso-, que se ha dado cuenta de que sus hijos son una absurda pandillita de animales domésticos [...]. Lucrecia pretende ser el ejemplo literario vivo de aquellas mujeres, hijas de familias partidarias de la República española, cultas familias de clase de media, que interiorizaron un concepto de cultura que se coloca en las antípodas de un humanismo blando y publicitario: una mujer que sabe que los buenos libros nos ayudan a ver y que ese proceso de “iluminación” puede ser terriblemente doloroso, aunque en el fondo, al final, pueda servir para reparar el daño (2014c: 68).

Su hija Marcela, por su parte, está obsesionada con ser madre pero solo por las significaciones que cree que la maternidad le daría a su vida. Quiere utilizar la maternidad como una forma de ser una “mujer completa”. Cuando está en la clínica preparada para que la inseminen, su madre querría decirle: «Marcela, no creas que por esto vas a convertirte en alguien de la noche a la mañana» (2003a: 43), lo que pone bastante de manifiesto la relación entre maternidad y plenitud de la que hablábamos anteriormente.

En palabras de Marta Sanz:

Marcela se insemina compulsivamente porque para ella la maternidad, la fecundación in vitro, las revisiones ginecológicas, la grabación del parto en un vídeo, la lactancia, el cuidado del cachorro, su educación, salud y crecimiento, los alimentos con los que le nutrirá, todas esas cosas que constituyen el kit completo de la maternidad más responsable o sumisa, son su tabla de salvación en un mundo alienante. Marcela necesita entretenerse con algo para no ver lo que le rodea. La maternidad es para ella la ficción con la que pasar el tiempo. Su espacio heroico. La venda que se pone en los ojos para no ver y para llenar de sentido una vida vacía. El tópico de la maternidad reconfortante y plena que tanto daño ha hecho a mujeres que no se sentían encerradas dentro de él, ese tópico de la maternidad al que en Occidente hemos regresado reaccionariamente después de los intentos de liberación de los años setenta, de los intentos de apartar a las mujeres de su condición mamífera, ha sido objeto de reformulación en casi todos los libros que he escrito (2014c: 68).

Y, frente al modelo de Marcela, que quiere ser madre para sentirse plenamente integrada en el sistema, en las novelas de Marta Sanz también es recurrente encontrar personajes que, al igual que su propia autora, han tomado la decisión de no ser madres. Esa negación de la maternidad acarrea, ante los ojos de la sociedad, una negación de lo que se considera propiamente femenino. Así, cuando Sonia Griñán decide abortar, su suegra le dice que «una mujer sólo puede ser una mujer cuando es madre» (2013a: 154).

En *La lección de anatomía*, Marta Sanz confiesa que, de adulta, no ha querido tener hijos por culpa de la narración de su parto que su madre le hizo de pequeña. La

decisión de no ser madre parte de un miedo físico, corporal. Además, muestra una vez más la importancia de los relatos aprendidos en la infancia y cómo estos modifican nuestro comportamiento en la vida adulta. Si a Marcela le obsesiona el relato oficial hasta el punto de inseminarse compulsivamente, incluso cuando los médicos le recomiendan no hacerlo, para Marta, el relato materno supone la imposibilidad de tener hijos. Una imposibilidad que, por la fuerza de ese relato, incluso se vuelve física:

Lo más probable es que mi organismo, durante años de desarrollo, haya preparado un blindaje especial de contracepción que amputa las colas de los espermatozoides cuando estos entran en contacto con la oscuridad de un útero sembrado de trampas, guillotinas y disolventes. El verbo se hace carne y mi promesa se justifica en cierta imposibilidad, no del todo comprobada, para la procreación (2014a: 327).

Junto a las imágenes de plenitud relacionadas con la maternidad, encontramos en el discurso oficial a su antítesis en la llegada de la menopausia. Esta, como se indica en el capítulo dedicado a este proceso en *Historia de las mujeres en España*, ha tenido una connotación negativa a lo largo de la historia:

De forma simultánea y desde antiguo, se describe en el malestar menopáusico un componente de estigma social. En el medievo, las altas tasas de mortalidad en el parto determinan que las menopáusicas constituyen un grupo de mujeres viejas, solteras, con escasas relaciones sociales, que se consideran portadoras de fuertes poderes [...] lo que determina su asimilación con las brujas. Los problemas de las mujeres menopáusicas empiezan ya a considerarse cosa de solteronas (Cuesta, 2003: 146).

En la actualidad, las connotaciones de la menopausia, aunque esta ya no se relaciona con brujas o solteronas, siguen sin ser positivas. Hoy en día, como decíamos, la menopausia entraña el fin de la capacidad procreadora femenina y, por tanto, el fin de su concepción de mujer completa. En la misma obra antes citada sus autores añaden:

A mitad del siglo XX, desde el contexto psicoanalítico, se profundiza en el malestar emocional, al concebir la menopausia como un momento difícil en el que las mujeres elaboran el duelo de la pérdida de su feminidad y capacidad reproductora, lo que equivale a una muerte parcial. Además durante siglos, la religión y los modelos sociales han potenciado la función materna de la mujer, siendo asumida, en muchos casos, como única razón de vida, con lo que la menopausia marca el fin de la razón social de su existir (146).

El problema de la menopausia y sus discursos no aparece de manera significativa en las primeras obras de Marta Sanz, y no tomará una verdadera importancia hasta la aparición de Luz, uno de los personajes de la novela *Black, black, black*. Se trata de una

de las vecinas a las que investiga el detective Zarco y que, llegada su menopausia, echa en falta su menstruación y se dedica a escribir en su diario todos los cambios, especialmente físicos, que va experimentando. Después, Marta Sanz retomará este tema, esta vez desde la propia experiencia, en *Clavícula*. En esta novela, la llegada de la menopausia se relaciona con los dos aspectos que trataremos a continuación: la enfermedad y la vejez:

Nadie pronuncia la palabra *menopausia* ni sabe explicar por qué justo antes de que mi cuerpo experimente su combustión minúscula [...], esa subida de temperatura que en mi caso no es ni mucho menos incineradora, justo en ese instante previo, siento que algo va muy mal, que todo lo malo va a suceder de una manera inminente (Sanz, 2017: 53).

Además, en los testimonios de la última obra narrativa de nuestra autora, vemos cómo este proceso afecta tanto físicamente como a nivel identitario. Los cambios en el cuerpo vienen acompañados de cambios a nivel anímico, a nivel de percepción e incluso en la realización de actividades rutinarias:

Lo que yo no sabía es que la menopausia no consiste exclusivamente en una mutación que te hace sentirte menos bella. Es algo más íntimo. Algo íntimo que es a la vez algo físico yo lo llamaría algo *interior*. El climaterio es un asunto interior y pornográfico. No es solo una cuestión de imagen o de sequedad de piel, paulatina pobreza capilar, arañas vasculares en las mejillas, bolsas en los ojos, retículas de arrugas como el velo de un sombrero chic [...]. Sin embargo, lo peor es que la menopausia provoca un estado de la sensibilidad que te induce a creerte vulnerable y, consecuentemente, a serlo [...]. No se duerme bien, ni se defeca bien, ni los alimentos saben de la misma forma. No se huele igual y se camina con cierta prevención a las fracturas [...]. Ahora soy una taza de loza de cintura para abajo. Me abrillanto con lejía. No quiero que me toquen. No me masturbo (Sanz, 2016b: 28-29).

Otros aspectos que cambian con la llegada de la menopausia son el deseo, tanto el propio como el que se despierta en cuerpos ajenos, y la forma de relacionarse, especialmente en el plano sexual y afectivo. Aunque no se puede generalizar, normalmente la menopausia acarrea un descenso del deseo sexual y, al igual que en la pubertad, los cambios que se producen en el cuerpo generan un rechazo hacia él. Marta Sanz, hablando de su personaje Luz Arranz, explica:

Luz espera su sangre, pero su sangre no llega. Posiblemente se siente menos seductora. Echa de menos una determinada forma de mirar de su marido, que podría llamarse amor. O deseo. O las dos cosas a la vez (28).

Después, desde su propia experiencia, nos dice:

Echo en falta el deseo de mi marido. Pero solo para poder rechazarlo. El y yo debemos aprender nuevas costumbres –besos de mariposa, abrazos lentos– y cambiarles el nombre a ciertos asuntos. [...] He perdido las ganas y aún así padezco una exigente necesidad de amor. Quiero las atenciones que se le dan a un peluche. Ese tipo de mimos (28-29).

Esta pérdida del deseo o, mejor dicho, esta resignificación del deseo, está percibida de manera negativa por la sociedad actual puesto que se aleja de los modelos de mujer difundidos por los medios. Estos son los de la mujer atlética, que sigue pudiendo con todo, que mantiene intacto su deseo adolescente. Al igual que hacía con los modelos de mujer para adolescentes, Marta Sanz, en su última obra, pone el foco en los modelos de mujer madura para rechazarlos frontalmente:

No respondo a los eficaces modelos de la mujer madura de una revista femenina. Al atlético entrenamiento con el vibrador y el lubricante para que la vagina no se selle como la cueva de Alí Babá y los cuarenta ladrones. No me da la gana de responder a estos modelos ni forzarme para estar permanentemente pizpireta y operativa. Reivindico otros placeres después de haberme saciado de los antiguos. No me arrepiento de nada. Nada me produciría más vergüenza que ser esa mujer madura que, con sus bíceps de murciélago, abraza a un neófito. En realidad, esta laxitud no me preocupa. Las fuerzas exteriores y catódicas, el papel cuche, me obligan a que me preocupe y a que me compre medicinas para reparar una epidemia que yo no experimento como tal (29-30).

Y, mientras los medios de comunicación difunden ese modelo de mujer, las empresas, a través de la publicidad, ofrecen todo tipo de productos que prometen la posibilidad de alcanzarlo. En los últimos años, las empresas farmacéuticas hacen negocio de la menopausia con terapias hormonales, vitaminas, medicamentos para la osteoporosis, soluciones de herbolario para los efectos de este proceso en el cuerpo, lubricantes, etc. Mientras tanto, las empresas de productos cosméticos nos venden maquillajes, cremas y mascarillas para mitigar “los efectos de la edad”:

Abomino del deseo que se inculca artificialmente en el cuerpo cuando el cuerpo duerme y se prepara para llegar lentamente a su final. Yo no quiero estar funcionando artificialmente. Salivando, lubricando, sorbiendo artificialmente. Llega un momento en la vida en que es bueno dejar de correr. Hay que dejar de correr. Yo quiero que me dejen en paz. Que me dejen olvidarme de mi cuerpo. Para lo bueno y para lo malo [...]. No quiero que me vendan nada. Mataré al vendedor a domicilio que me venda un deseo que siempre será una emulación. Impostura. Falsedad. No nacerá de mi vientre, sino de una sustancia que dispondrá de otro modo mis sinapsis cerebrales y acarreará una lista de efectos secundarios que tendré que combatir con otras pócimas: sequedad de boca, insomnio, irritabilidad (181-182).

Mientras unas empresas nos venden la posibilidad de seguir siendo seres deseantes de manera artificial, otras nos venden el poder ser objetos de deseo para los demás pese

al paso del tiempo. La sociedad llena de artificialidad un proceso natural como es el envejecimiento mientras que condena a las mujeres que no se ciñen al discurso oficial de la maternidad que, por supuesto, adquiere carácter natural.

3.2. *La enfermedad como deconstructora de la identidad*

Y si la sociedad patologiza la menopausia, la decisión de no ser madre o, incluso, la de ser madre fuera del canon, vamos a ver ahora cómo se comporta cuando hablamos de verdaderas enfermedades. 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. Así, en *Lenguas muertas* tenemos el ejemplo de Eva, que por toda su situación personal con su amiga Teresa y por todos los acontecimientos acaecidos a partir de la muerte de Juan, cae enferma:

Ningún médico me pudo decir la enfermedad que padecía, anemia leve, debilidad, una dolencia hepática de esas que producen cansancio y melancolía. Yo no me deje hacer análisis, pero los médicos me recetaron píldoras, ampollas, inyectables, infusiones, laxantes y astringentes, que yo tomaba como una purga, como el descanso químico que mi fisiología precisaba, porque yo sabía mejor que nadie lo que le pasaba a mi cuerpo, la erosión de las cosas sobre él, los cementerios, el desgaste de tanto pasado, la pistola de Andrés, los libros viejos y los inacabables folios de Teresa, la incertidumbre de no poder precisar, a ciencia cierta, que es lo que pasaría cinco minutos más tarde (Sanz, 1997: 177).

Del mismo modo, en *Susana y los viejos* se sugiere que la culpa del cáncer de Pola la tienen las infidelidades cometidas por Max, su pareja, que ha estado acostándose con Clara. Lo mismo ocurre con el cáncer de la tía Maribel en *La lección de anatomía*, que se deriva de una relación tóxica, o con el del abuelo del marido de la narradora en esta misma novela, cuyo cáncer se desarrolla por culpa de un simulacro de fusilamiento durante la Guerra Civil. Como explica Marta Sanz en *Susana y los viejos*:

Los cánceres brotan tras los simulacros de fusilamiento en los periodos de guerra. Los cánceres brotan por una depresión. Los cánceres son células oscuras que germinan en la carne de los seres alegres que, de repente, caen abatidos por una tristeza o por un miedo inconmensurables (2006: 261).

Por su parte, uno de los principales culpables del dolor que sufre Marta Sanz en *Clavícula* es el trabajo. El filósofo surcoreano Byun-Chul Han en su ensayo *La sociedad del cansancio* reflexiona sobre 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. Además, esta autoexplotación trae inevitablemente consigo enfermedades, especialmente de carácter psíquico:

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: 20).

Desde la perspectiva materialista desde la cual aborda el tema del cuerpo nuestra autora, no existe una separación entre las enfermedades del cuerpo y las de la mente – «mi dentro siempre ha sido mi fuera, y mi espíritu, mi carne. Profeso esa fe y ésta es mi religión» (Sanz, 2017: 69)–. Por eso, las enfermedades psíquicas de las que habla Byun-Chul Han se convierten en *Clavícula* 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 (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 (69).

El problema que surge con este dolor que se presenta como la somatización de problemas más hondos es la imposibilidad de nombrarlo, de que un médico llegue a diagnosticarlo y, sobre todo, a ponerle remedio. Este es uno de los *leitmotiv* de una obra que empieza afirmando: «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» (11). Desde este momento empieza la lucha de la autora por encontrar el motivo de su dolor, aunque esto implique el diagnóstico de una enfermedad grave. Prefiere el peor de los diagnósticos antes que seguir con la incertidumbre de no saber lo que le ocurre:

«¿Qué pasará cuando el neumólogo, el cardiólogo, el reumatólogo, el ginecólogo me den de alta?», «¿cuándo no pase nada y yo siga experimentando el dolor?» El se pone profesional: «Puedes tener una insuficiencia respiratoria». Añade: «Una estenosis de la válvula mitral». Por un segundo deseo tener una insuficiencia respiratoria o una estenosis de la válvula mitral. Deseo encontrar una razón (111).

Le doy las gracias al médico cuando el diagnóstico y los resultados de las pruebas no son perniciosos. Mi satisfacción dura un segundo. También le daría las gracias, como Carver, si me dice la mala noticia de una enfermedad mortal (139).

Además, ella es consciente del estigma que existe en la sociedad actual sobre las enfermedades psicológicas, que tienden a interpretarse en muchos casos como enfermedades inexistentes, inventadas, creadas por el enfermo como un intento de llamar la atención. Por eso precisamente se revela, se queja, reivindica su dolor, afirma que no es una hipocondriaca, que sufre, que tiene una enfermedad (86).

Además, en esta lógica de la sociedad de rendimiento en la que las enfermedades se derivan de la sobreexplotación y en la que es tan difícil diagnosticar las patologías, cada vez es más común recurrir al “dopaje” para soportar el dolor, el cansancio, la imposibilidad de seguir produciendo. Como indica el filósofo surcoreano, «el reverso de este proceso estriba en que la sociedad de rendimiento y actividad produce un cansancio y un agotamiento excesivos» (Han, 2012: 45). Esto se traduce en la ingesta de sustancias –vitaminas, bebidas energéticas, fármacos excitantes– que permiten seguir produciendo y de las cuales muchas de ellas ya no solo están socialmente aceptadas sino socialmente normalizadas o incluso impuestas. Tenemos toda la farmacopea a nuestro alcance para aliviar el dolor, las enfermedades y el cansancio que la sociedad y que nosotros mismos nos imponemos. Este tema está especialmente tratado en *Susana y los viejos*, donde Clara se pregunta «si la enfermedad cura con el placebo y el veneno, o son el placebo y el veneno los que construyen la enfermedad» (Sanz, 2006: 53). Sin embargo, la relación de Marta Sanz con la química como paliativo del dolor es compleja –«la misma droga seda, mata, alivia, amputa» (2017: 81)–. Pese a que en muchos casos trata este tema de manera negativa, como en el caso de Micaela, que cuantos más medicamentos consume, más enferma se va poniendo, admite pertenecer «a una generación con una fe ciega en la medicina y en las empresas farmacéuticas» (2006: 200). Nuestra autora considera que «sufrir no nos hace más fuertes, sino que nos mata» (2014a: 55), por lo que se declara a favor de cualquier medio que permita acabar con el dolor o, al menos, hacerlo más llevadero:

Benditos antibióticos, benditas anestesia, bendita sea la farmacopea toda. Benditas luchas por la artificialidad y por la civilización (2016b: 149).

Pero bendigo al científico que inventó la anestesia, el lorazepam y las pastillas somníferas (2017: 78).

También se declaran a favor de esto algunos de sus personajes, destacando especialmente Susana, de *Susana y los viejos*, la cual dedica su vida al cuidado de enfermos y ancianos, intentando hacer llevaderos y dignos sus últimos días:

Susana cree en la anestesia y en la respiración asistida. Le tiene fe a los pulmones de acero y desconfía de las parturientas que optan por expulsar, a pelo, a sus criaturas y se rasgan desde el ano hasta la vagina, porque se niegan a que el ginecólogo les dé en el desbordamiento del parto un corte quirúrgico aprendido (2006: 163).

La enfermedad y los cuidados es un tema recurrente en la obra de Marta Sanz y el tema central de esta novela. Como decíamos antes, las enfermedades modifican la relación con los otros en tanto en cuanto modifican tanto al que las sufre como los sentimientos que este despierta en su entorno. La enfermedad se constituye como un elemento transformador de la identidad y, además, está socialmente estigmatizada. Es muy interesante a este respecto el análisis que hace Susan Sontag sobre enfermedades como el cáncer o el sida en las sociedades actuales, poniendo el foco sobre su percepción social y sobre los discursos que se crean alrededor de ellas. Dado que la enfermedad es una batalla que tiene lugar en el propio cuerpo, alterando su funcionalidad y su aspecto, no puede ser considerada como una realidad puramente científica, sino que implica necesariamente otros aspectos de índole social y personal. De índole identitaria.

A lo largo de toda la obra de nuestra autora encontramos numerosos personajes que sufren algún tipo de enfermedad y vemos cómo esta afecta a su construcción identitaria o, incluso, deconstruye la identidad creada. Un ejemplo de cómo la enfermedad condiciona la personalidad del sujeto que la sufre es el de Paula en *Black, black, black*. Ella, como bien se encarga de recordar su exmarido Zarco durante las dos novelas de las que es protagonista, padece una cojera que imprime en ella ciertas marcas de carácter. Así lo explica el Podólogo Marcos Cambra en *Un buen detective no se casa jamás*:

–No te fies de las cojas.

El podólogo me explica que pisar mal influye en la salud de todo el organismo.

–Por dentro son malas. Conozco a muchas.

En la planta del pie se reproducen nuestros órganos vitales: el páncreas, la hipófisis, el pulmón [...]. También el corazoncito, que, en el caso de Paula Quiñones, presenta abolladuras que la incapacitan para un latido acompasado – intenso, verdadero–. Cambra me explica que, al pisar mal, se produce en el sujeto de la deformidad –Paula– una reacción: su vesícula segrega más bilis, la boca le sabe a hiel y comienzan a dolerle incluso órganos indoloros –incoloros e insípidos– como el hígado o la raíz del cabello. La persistencia de un dolor, su mutación en dolor crónico, amarga el carácter (2012: 261-262).

Mientras, en *Susana y los viejos*, la enfermedad deja fluir la verdadera identidad, como le ocurre a Pola. La identidad que ella se lleva construyendo desde pequeña para agradar a Max, para poder ser su pareja, cae por completo cuando los síntomas de su cáncer comienzan a aflorar.

Además, la enfermedad trae consigo cambios corporales y, como ya se hemos mencionado en otras ocasiones, estos cambios siempre producen un rechazo del del individuo que los padece hacia su propio cuerpo.

Marcela siente mucho asco cada vez que revisa su propia vulva y se le aparecen, contra el cristal del espejo, los simios del zoológico con sus genitales abombados de color rosa. Al sentir el asco siente la pena por sí misma: a Marcela no se le pasa por la mente, ni un segundo, que Santiago se quede en la fase de la repugnancia sin dar el paso hacia la fase de la compasión (2003a: 113).

Sin embargo, en el caso de la enfermedad, esta repulsión se extiende también a las personas que contemplan un cuerpo enfermo ajeno. Como indica Beatriz Velayos:

Un cuerpo enfermo desafía nuestro conocimiento del mundo puesto que no se ajusta a lo que la sociedad considera normal y deseable: recuerda a quien está sano la falibilidad de su propio organismo, su existencia siempre al borde de la mortalidad (2016: 7-8).

Lorena, en *Susana y los viejos*, le dice a su hijo que «hay que estar perfecto para hacer algo perfecto» (Sanz, 2006: 39). Después, consecuente con su modo de pensar, cuando su hijo le pregunta que qué pasaría si fuese él el que estuviese enfermo, ella le responde: «es posible que te apartara de mi vista para no odiarte con todas mis fuerzas, hijo» (223). Lo mismo les ocurre a Elías, de *Animales domésticos* o a Moraleda, el concejal que aparece en *Susana y los viejos*:

Elías no se sentía capaz de hacer más llevadera la agonía de un desahuciado. Prefería no verla. No podía acariciar la planta de los pies de un moribundo; no podía reconocer a un rostro amado concreto en el cuerpo de alguien que ya no era en el estricto sentido del verbo ser (2003a: 94).

Moraleda se anticipaba a las quejas y a los horrores que se le venían encima y recordaba cómo se separó de su propio hijo, cuando al niño le diagnosticaron una

leucemia y, antes de que expirase, el concejal de seguridad ciudadana ya lo trataba como a un muerto, no lo veía, no lo oía, no lo tocaba para evitar que su pérdida le hiciera daño. Amaba tanto al hijo que necesitaba ir haciéndose a la idea de su desaparición. Y lo borró antes de que desapareciera, así que el concejal es incapaz de precisar la fecha de la muerte de su hijo y no puede medir hasta qué punto, por no sufrir, maltrató (2006: 147).

Como vemos, son numerosos los casos de personajes que rechazan la visión de la enfermedad y de la muerte de sus seres queridos hasta el punto de llegar a rechazarlos a ellos. El cuerpo enfermo representa lo abyecto, aquello «que repugna, perturba la identidad y no respeta el sistema de normas por el que se rige la sociedad; lo abyecto es contrario al yo, a la propia identidad, lo cual provoca sufrimiento y rechazo» (Velayos, 2016: 8). Es por eso que, en muchos casos, se recurre a terceras personas para que se hagan cargo de los familiares enfermos:

Mrs. Robinson renunciaba a su legítimo derecho de dar de comer al hambriento y de beber al sediento, de depositar una monedita limosnara en la palma de la mano de los mendigos o de cuidar a los escrofulosos de la familia, porque entendía que esa renuncia era un acto de amor, consistente en conservar intacta la memoria de la felicidad y en no inmiscuirse en la sacrosanta intimidad de los dolores (Sanz, 2006: 219-220).

Uno de los temas principales de *Susana y los viejos* es precisamente la externalización de los cuidados, analizando sus implicaciones económicas, morales, sentimentales y prácticas. Lo que busca Marta Sanz es que nos cuestionemos sobre un asunto a todas luces muy polémico, presentándonos personajes con puntos de vista y actitudes bastante radicales o poco normativas al respecto. En el plano económico, la novela aborda el tema de la mercantilización de los cuidados. En palabras de David Becerra estamos ante «una novela sobre la división del trabajo afectivo en una sociedad como la capitalista en la que el afecto y el cuidado se han convertido en una mercancía más, en un producto con capacidad de ser comprado y vendido (2015: 134)». Sin embargo, y aunque coincido bastante con su tesis, creo que, cegado por la crítica al capitalismo en la que basa todo su análisis, pasa por alto las otras implicaciones que conlleva esta externalización de los cuidados: las morales, las afectivas y las prácticas. Estas están perfectamente representadas por el personaje de Susana, la cual se preocupa por el “buen morir”, es decir, por el mantenimiento del bienestar y de la dignidad de los pacientes terminales a los que trata:

Felipe estaba casi seguro de que a Susana sólo le interesaban las facetas físicas de la muerte. Le interesaban la acción de morir, el dolor, la incomodidad y el

frío, y no tanto la predisposición de los seres a entregar su alma a Dios, al padre átomo, a Albert Einstein o a los astronautas (Sanz, 2006: 142).

Por eso se propone abrir una clínica en la que los pacientes terminales, tanto ancianos como enfermos, puedan vivir los últimos días de su vida con unas atenciones adecuadas que eviten su sufrimiento y el de los que les rodean. Socialmente, son los familiares, especialmente las mujeres, los que tienen la obligación de cuidar a sus enfermos. Sin embargo, a veces carecen de la técnica o de los medios para hacerlo. Por eso Susana aboga por dejar esos cuidados en manos de especialistas:

Internar a un viejo en un geriátrico, a una persona desahuciada en una clínica como ésta, se interpreta como un abandono. Los hijos deben limpiar las heces de sus padres y las esposas, asear a sus exhaustos maridos, hasta ese último momento en el que los cadáveres se licúan y los pellejos se quedan adheridos a la calavera. Pero ni los hijos ni las esposas saben hacerlo y los enfermos se llagan dentro de sus camas, mientras los angustiados cuidadores se resienten de las cruces que les ha tocado cargar y no pueden más y relatan a las visitas las situaciones más dramáticas para lograr un lugar en el cielo y un espacio entre los nombres de los mártires [...]. Sin confesarlo nunca públicamente —las visitas no lo permitirían— desean que esto acabe cuanto antes y se reconcomen por una maldad que sólo es un sentimiento humano (245-246).

Estos especialistas, además de tener más experiencia y, por tanto, más habilidad en la aplicación de los cuidados, no tienen una vinculación sentimental hacia los pacientes como la que puede tener un familiar, lo cual, paradójicamente, entraña en muchos casos una mayor tolerancia y delicadeza para con el enfermo, al mismo tiempo que se elimina la sensación de rechazo y de asco de la que hablábamos anteriormente así como el sentimiento de compasión:

Clara nunca se irritaba con los atisbos de degeneración, de estupidez y de cabezonería del viejo; con esos comportamientos que, sin embargo, a Felipe hijo le hacían dar malas contestaciones, de las que se arrepentía en seguida por no haber sido tolerante con los síntomas de la edad. Pero es que él amaba a su padre y no podía soportar sus imperfecciones, las huellas que iba marcando su paso hacia la extinción. Clara aguantaba los olvidos o las tiranías del viejo, porque no lo amaba como Felipe hijo. Para tratar bien a la gente, era mucho mejor no amarla demasiado (102).

En esta novela, tanto Lorena como Susana son dos mujeres que se salen del canon en lo que a los cuidados respecta. La primera por rechazar la imposición social que relaciona a la mujer con los cuidados:

Mrs. Robinson, al mencionar los privilegios de su hijo y subrayar la necesidad del insulto hacia la madre, está pensando en que ella dio todo un ejemplo de resistencia al negarse a atender al cupo de enfermos familiares que, por su

condición femenina y a partir de los cuarenta años, le estaba adjudicado. A las mujeres se les atribuye la responsabilidad de velar en los hospitales, después de las operaciones; se les da por supuesta la destreza para encajar la cuña debajo de los culos, para vigilar el goteo del suero sin distraerse y para asistir a los enfermos en los periodos de convalecencia. Son ellas las que han de cocer los caldos con la carcasa de la mejor gallina y de contabilizar las defecaciones y micciones de los pacientes en los postoperatorios. Sin embargo, Mrs. Robinson había delegado en terceras personas esas obligaciones tácitas —normalmente había pagado por ello—, ante las miradas de estupor de Micaela o de Felipe, quejicoso en el sanatorio tras una extracción del apéndice (218-219).

También lo es por no querer dejarse afectar por el dolor ajeno, por querer conservar una imagen digna de la persona antes de su muerte, por no ejercer hacia el enfermo una compasión que resulte dolorosa para él y por ser políticamente incorrecta en su relación con la enfermedad. Por eso le aconseja a su hijo:

No guardes el recuerdo de la enfermedad de Pola. Su cara de difunta. Compadecerte de ella es dejarla en paz. Maximiliano, la libertad es domeñar los movimientos primarios de los corazones. La caridad que practicas es injusta para ti y para los otros (232).

Susana, por su parte, también se sale del canon, en este caso no por defecto sino por exceso. Los cuidados que deposita en los enfermos y los ancianos a su cargo exceden lo socialmente admitido. Sin embargo, ella lo hace desde su ideal de piedad, de compasión, de buscar siempre esa “buena muerte” que mencionábamos anteriormente. Para Pola, la piedad de Susana es la única piedad útil que encuentra a su alrededor, en contraposición a la piedad de Max, que es destructiva para ambos y que solo se basa en la culpa y en un sacrificio autoimpuesto:

Cuando fui a ver a Susana a su consulta hace ya dos meses, me sorprendió comprobar que era una mujer afable y enormemente piadosa. Piadosa no de la piedad de Dios. No pía. No meapilas. Era piadosa de la lástima, de una lástima sin arrogancia, de una lástima que tenía que ver con lo que había vivido. No exhibía una piedad justiciera y unificadora, imposible, como la que ejerce Maximiliano con las asistentes, con los inmigrantes de la plaza o con los revolvedores de los cubos de basura. Susana es piadosa con lo tangible. Hay una piedad útil y una piedad inútil para el objeto de la piedad. Para el sujeto siempre es una garantía de buena conciencia (197).

En palabras de Roxanne B. Marcus, que hace un análisis muy completo de las contradicciones que se muestran en *Susana y los viejos* y de cómo esta novela desmantela la dicotomía mujer buena/mujer mala, «Susana es una cuidadora de viejos y enfermos mortales rodeada de un discurso de compasión, de indignación transgresora y de una dulzura subversiva ante los tabúes de la vejez, de la enfermedad y del sexo» (2014: 306).

Este discurso «arraiga éticamente a Susana en el momento histórico, en el centro de las contradicciones del sistema, de las obscenidades éticas, económicas y sociales de nuestros tiempos y en las ambigüedades de la compasión o la responsabilidad al Otro» (306).

El tema de la enfermedad y la relación con los otros también está muy presente en *Clavícula*. En ella, Marta Sanz admite que necesita compartir su dolor y su miedo para tratar de exorcizarlo, para sacarlo de sí misma. Sin embargo, también es consciente de que sus palabras «producen heridas irreparables» (2017: 20), que con la expresión de su dolor hiere a los que están a su alrededor. Además, para ella, «el dolor no es íntimo. Es un calambre público que se refleja en el modo en que los otros, los que más quieres, tienen de mirarte» (89). Como decíamos antes, la enfermedad produce en los otros una nueva forma de mirar, una nueva percepción marcada por sentimientos que van desde la preocupación hasta el rechazo, pasando por la compasión, la lástima o el asco. Incluso, a veces, la preocupación contagia a los otros de nuestra enfermedad:

Es nuestra primera opinión, y hablo en plural porque ahora no solo yo me siento enferma, sino que mi marido también está enfermo. Está enfermo a mi lado. Enfermo conmigo. Pierde peso. No duerme a pierna suelta. Está sensible (24).

Un aspecto muy interesante del autoanálisis que hace la autora en esta obra es la constatación de que la enfermedad y la necesidad de cuidados, la compasión por uno mismo, lleva a los individuos a practicar una suerte de tiranía hacia sus cuidadores:

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

Pero, al mismo tiempo, se siente culpable. Culpable por las reacciones que provoca en los demás, por que sean sus padres los que estén preocupados por ella en una edad en la que lo lógico sería que ella fuese la que se preocupase por los achaques de ellos, culpable por la tiranía que ejerce contra su marido o contra su padre. Incluso culpable por estar enferma, por sentir que con la enfermedad “defrauda” a los suyos, que estar enferma es su culpa:

Mi dolor me lleva a experimentar una gran culpa. Mi dolor es un fallo que no puedo permitirme. La prueba irrefutable de una inteligencia débil (57).

La confianza en mi propia fortaleza hoy me resulta devastadora. Sigo pensando que siempre puedo hacerlo mejor y que, si me caigo, es por mi culpa. Todo

puede superarse con distancia, planificación y trabajo. Racionalidad, por favor, racionalidad (63).

Con esto Marta Sanz pone el foco sobre una sociedad excesivamente *positiva*¹¹, basada en las frases motivadoras y que alaba tanto la fortaleza y el espíritu de lucha ante la enfermedad que, si finalmente el enfermo, cansado, decide rendirse, es culpabilizado. El problema no está en la contaminación, en la precariedad, o en un sistema sanitario deficiente, el problema está en que el paciente “no luchó lo suficiente”.

Podemos afirmar, después de nuestro análisis, que en estas novelas la enfermedad no es únicamente la ausencia de salud en un individuo, sino todo un entramado de implicaciones sociales, de discursos, de relatos y de contradicciones. Tiene que ver con el cuerpo, con lo puramente físico, pero también con la somatización de conflictos psicológicos. Pertenece, al mismo tiempo, a lo individual y a lo colectivo. Además, como veremos a continuación, comparte algunos de estos aspectos con el último tema que analizaremos: la vejez.

3.3. *La vejez y la decadencia del cuerpo*

Al igual que la enfermedad, la vejez está muy estigmatizada en las sociedades actuales. Frente a la antigua imagen de los ancianos como seres venerables y poseedores de una gran experiencia y sabiduría, a día de hoy impera un rechazo absoluto hacia este periodo. La vejez es considerada una etapa vital en el que el ser humano comienza a perder sus capacidades tanto físicas como cognitivas, al tiempo que se acerca cada vez más al final de sus días. El cuerpo entra en decadencia y, por tanto, se va alejando a pasos agigantados del cuerpo ideal. Esta decadencia del cuerpo tiene importantes consecuencias

¹¹ Utilizo el término “positivo” con la connotación con la que aparece en el ensayo de Byun-Chul Han, *La sociedad del cansancio*. En él, el filósofo surcoreano considera que la principal característica de la llamada “sociedad del rendimiento”, el modelo de sociedad actual, es la positividad, frente a la negatividad característica de la “sociedad disciplinaria” de la que hablaba Freud: «La sociedad disciplinaria es una sociedad de la negatividad. La define la negatividad de la prohibición. El verbo modal negativo que la caracteriza es el ‘no-poder’ [...]. La sociedad de rendimiento se desprende progresivamente de la negatividad [...]. La sociedad de rendimiento se caracteriza por el verbo modal positivo poder (können) sin límites. Su plural afirmativo y colectivo «Yes, we can» expresa precisamente su carácter de positividad. Los proyectos, las iniciativas y la motivación reemplazan la prohibición, el mandato y la ley. A la sociedad disciplinaria todavía la rige el no. Su negatividad genera locos y criminales. La sociedad de rendimiento, por el contrario, produce depresivos y fracasados» (Han, 2012: 16-17).

en la autoafirmación, especialmente en la femenina, dado que los discursos relacionados con la vejez son especialmente agresivos en su caso.

En primer lugar, aunque se trata de algo muy relativo, parece haber bastante unanimidad a la hora de situar la edad en la que comienza la vejez alrededor de los 65 años. Sin embargo, en el caso de las mujeres, el climaterio también ha sido comúnmente relacionado con el comienzo de la vejez, lo que lleva a establecer unos 15 años de diferencia con respecto a los hombres. Esto, obviamente, no es más que una construcción social que nada tiene que ver con la realidad biológica y, sobre todo, con la realidad personal de cada individuo. Sin embargo, a lo largo de este trabajo creo que hemos podido ver en bastantes ocasiones cómo las construcciones sociales pueden afectar en la forma que tenemos de percibirnos y de relacionarnos con los demás.

En segundo lugar, cabe destacar también el hecho de que, en el imaginario actual, mientras que la mujer envejece y deja de despertar deseo, el hombre, al pasar los cincuenta, se convierte en lo que la sociedad ha venido denominando un “madurito interesante”. Solo hay que ver las películas y las series de televisión o escuchar las quejas de actrices que, a partir de los cincuenta, cada vez encuentran más difícil encontrar papeles –además de, por supuesto, los de madre o los de ama de casa “desesperada”–.

Junto a todo esto, tenemos también las imágenes de mujeres ideales que ya hemos mencionado largamente a lo largo de este estudio y que provocan un rechazo hacia el propio cuerpo a medida que este se va alejando cada vez más del modelo. Por eso, algunas mujeres reniegan de su cuerpo e incluso llegan a no reconocerse en él tras los cambios sufridos por la edad. Eso le ocurre, por ejemplo, a la madre de Micaela en *Susana y los viejos*:

Después, la madre de Micaela sacaba las manos de detrás de la espalda y las observaba durante un buen rato, como si no fueran las suyas, inquiriendo por qué temblaban, por qué eran como barrigas de un pez escamado (Sanz, 2006: 53).

Marta Sanz, por su parte, en *Éramos mujeres jóvenes* admite que con el paso de los años siente que está perdiendo su cuerpo:

Yo ahora noto que voy perdiendo mi cuerpo inexorablemente. Echo en falta: ser la corredora más veloz, levantarme sin resaca, mirarme las manos y reconocerlas entre esta fina tela de arrugas y repliegues (2016b: 164).

Como ya hemos visto, las empresas cosméticas venden sus productos con la promesa de que, mediante ellos, las mujeres podrán alcanzar la imagen ideal. Todo gira

en torno al físico, a la imagen externa, llegando muchas mujeres incluso a ejercer diversos tipos de violencia contra sus propios cuerpos con el fin de sentirse satisfechas con ellos. En *Daniela Astor* la voz en off de la última caja se pregunta «si el cuerpo es un templo desde que es un templo o si, desde que el cuerpo es un templo, se transforma en un despojo» (2013a: 246). Está hablando de Bárbara Rey y de sus últimas intervenciones quirúrgicas. Las alusiones a la cirugía estética son bastante recurrentes en las novelas de Marta Sanz que estamos analizando. En todas ellas, tanto la cirugía como otros tratamientos rejuvenecedores o de belleza aparecen peyorativamente connotados y considerados dolorosos y violentos. Es común la utilización de un vocabulario bastante crudo al respecto, como cuando compara a las mujeres que se someten a intervenciones de cirugía estética con las mujeres hechas de trozos del “cuaderno de monstras y centauras” de Catalina o cuando, hablando de Susana Estrada, afirma lo siguiente:

La sonrisa de Susana es contagiosa, sincera, natural. Le marca los hoyuelos en las mejillas que parecen cinceladas a fuerza de sacarse molares del fondo de la boca. A lo Marlene Dietrich. Como se dice que también hizo Raquel Welch con sus costillas flotantes (19).

Además, en esta misma novela, Catalina, que como hemos visto performa para parecerse a ciertos modelos de mujer, pone de manifiesto la tendencia de las mujeres a resistir e incluso aceptar con placer el dolor a cambio de poder estar guapas. Por ejemplo, en un momento dado afirma que le gusta acompañar a su madre a la peluquería «para que [le] pongan los rulos y [le] claven horquillas en el cuero cabelludo» (28).

Pero, volviendo al tema de la vejez y sus representaciones, en la obra de Marta Sanz se abordan ciertas imágenes típicas o ciertos clichés, que, como de costumbre, son puestos en cuestión. Uno de ellos es el que relaciona la vejez con una segunda infancia:

Porque los viejos van perdiendo la facultad del habla y son como bebés balbucientes; porque los viejos se quejan por todo como niñas consentidas; porque usan pañales; porque lloran a moco tendido; porque llaman a sus seres queridos cuando intuyen que alguien puede hacerles daño y, antes de que el daño sea infligido, ya han comenzado a llorar; porque los viejos sólo recuerdan sus años de colegio, el mostrador de la pescadería donde su madre compraba la merluza, el amor que les profesaban sus padres, rejuvenecidos en la memoria de los viejos; porque los viejos se ven a sí mismos con pantalones cortos y suspiran por llevar unos largos; porque tienen miedo por las noches y duermen con la luz encendida; porque no se quieren meter en la cama y piden que les dejen ver la televisión un rato más; porque juegan con o sin dinero; porque no les gusta el sabor de las medicinas ni que les obliguen a bañarse; porque usan andadores para recorrer los pasillos; porque están dispuestos a volver a nacer; porque esconden tesoros debajo de la almohada y cada vez que se les cae un diente esperan al ratoncito Pérez; porque tienen miedo a las inyecciones y

mienten a las enfermeras cuando éstas les preguntan si hoy, por fin, han hecho caca; porque no se quieren comer las verduras (2006: 151).

Sin embargo, esta imagen se desmitifica en el momento en el que se convive con un anciano o, en su defecto, en el momento en el que nos encontramos en ese periodo de la vida. La vejez en sus últimas fases no es, en ningún caso, una segunda infancia. Mientras que la infancia es un proceso de construcción, la vejez va deconstruyendo al individuo. Por eso, es un acto de crueldad otorgarle el estatus de niño «a quien superó esa etapa en beneficio de su autonomía y su consciencia» (Manjón, 2014: 10) y, por el desgaste de su organismo, las ha perdido o está en proceso de perderlas. Así lo reflexiona Felipe en *Susana y los viejos*:

Sin embargo, para conocer el significado de las frases hechas hay que vivirlas. Dejan de utilizarse con alegría expresiones como la de que la vejez es una segunda infancia. Parece un consuelo, pero hay que vivirlo para ser consciente de que es una sentencia que encierra un significado terrible. Una infancia de enanitos con ojeras hundidas; enanitos muertos de miedo que, mientras mueren, matan un poco (152).

Otro de los tópicos que rompe nuestra autora es el de la imagen cándida de la vejez. A lo largo de su obra, encontramos ancianos adorables, sí, pero también ancianos con carácter, ancianos que son una carga y ancianos con comportamientos despóticos. Como siempre, sus personajes no son blancos o negros, sino que están retratados en una gran complejidad de grises. Por eso y por su costumbre de llamar siempre a las cosas por su nombre y de no ajustarse a las normas de lo políticamente correcto, encontramos afirmaciones como la siguiente:

No puedo evitar pensar que algunos viejos son desaseados, que la carne huele mal y que, por las bocas abiertas de los viejos, emanan los vapores de la tiniebla del cuerpo, de la caverna, de la bodega de la casa, del interior de la funda que lo cubre, de la hez y de todo lo que afortunadamente no se transparenta a través de la epidermis; que algunos viejos son rijosos y traidores y soberbios, y otros están llenos de egoísmo (209).

La vejez también se relaciona en las novelas de Marta Sanz con el olvido, especialmente en una de sus últimas novelas, *Farándula*, donde se reflexiona sobre el olvido y el desamparo en el que caen muchos personajes célebres del mundo de la farándula cuando la edad no les permite seguir trabajando. Entonces el público al que consagraron su vida se olvida de ellos hasta el punto de preguntarse: «¿Pero esta no se había muerto hace ya diez años?» (2013a: 81).

Esta relación entre vejez y muerte es asimismo un *leitmotiv* en la narrativa de Marta Sanz. Tanto en *La lección de anatomía* como en muchas de sus entrevistas, nuestra autora defiende la necesidad de que la muerte esté presente en la literatura:

El detalle de que mi tía muriese sirve para identificarla y para subrayar, con mala intención, que estas cosas ocurren, aunque mucha gente que lee libros, los lea precisamente para olvidar estas certezas, estos falsos imprevistos, estos golpes. Está resistencia a reconocer las aberraciones biológicas o históricas, individuales o colectivas, en un texto literario, solo puede disculparse en los bomberos, los oncólogos, los abogados penalistas y en algunos asistentes sociales (2014a: 55).

Por eso, la muerte y las diversas reacciones que esta despierta están representadas en muchas de sus obras. Por ejemplo, vemos un rechazo sistemático por parte de algunos personajes –como es el caso de Felipe hijo en *Susana y los viejos* o de Marta en *La lección de anatomía*– a ir a visitar a sus familiares ancianos a las residencias. Esto se debe al miedo a contemplar en ellos la cercanía de la muerte, a no reconocerlos en un cuerpo que ya se acerca más al de un cadáver que al del vivo que conocieron. Así, Marta no quiere ir a visitar a su tía Pili:

Desde que está en la residencia, no he ido nunca a visitarla. No me atrevo porque temo no tanto que no me reconozca como que yo no la reconozca a ella, y que se derrumban esas imágenes en las que me lleva la mano sobre el lienzo para definir aproximadamente el contorno de una hoja (2014a: 84).

Y si la enfermedad ya tenía en sí misma el estigma de la abyección, la muerte, el cadáver «es el colmo de la abyección» (Kristeva, 2006: 11). Esto, en palabras de Beatriz Velayos, sucede así porque el cadáver «representa materialmente la amenaza última, la única para la que no existe solución» (2016: 8). Además, el cuerpo sin vida, en la lógica materialista de Marta Sanz, deja de ser un cuerpo. Por eso Pola, cuando muera, no quiere que nadie pueda ver su cadáver:

El cuerpo de los cadáveres no es un cuerpo. Cuando me muera, si tengo la posibilidad de verme desde arriba, prefiero que la tapa del ataúd esté echada, porque sé que mis párpados no serían mis párpados, ni mi nariz, mi nariz, ni serían iguales las raíces de mi pelo. Si pudiera verme, desde arriba, seguro que me reconocería incluso en la estampa de Clara Martínez, que vacía los ceniceros de la sala, pero está viva. La exposición de los muertos es obscena. Los rasgos no son personales. Siento menos mía esa mano que reposa encima de la otra, que la mano de Clara Martínez, guardada debajo de su axila para protegerse del frío. No quiero que se me recuerde sin esos movimientos con los que he construido mi imagen y mi identidad (Sanz, 2006: 210).

Esta es una de las exigencias que impone Pola tras conocer su enfermedad y que conforman su idea de “buen morir”, idea que, como hemos dicho, mueve al personaje de Susana a abrir una clínica para enfermos terminales. Con esto, *Susana y los viejos* subvierte la imagen tradicional de la muerte tanto en la literatura como en el resto de discursos culturales. Rechaza los barroquismos, el dramatismo y la truculencia como una forma de respeto hacia el fallecido. Como dice Pola en un momento de la novela, en la muerte tampoco podemos separar la ética de la estética. Por eso en esta novela se aboga por un proceso de muerte que no suponga la decadencia corporal y que, por tanto, no atente contra la dignidad y que no suponga una destrucción identitaria de los moribundos.

Felipe y Max representan en la historia el discurso tradicional en torno a la muerte, negándose a aceptarla, entendiendo que la muerte depende única y exclusivamente de las ganas de morir que tenga el individuo. Por eso, aunque la muerte de Pola es un hecho biológico, físico, Max no para de decirle que no se va a morir. Por su parte, Felipe no termina de entender el cometido de la clínica de Susana:

Los pacientes iban allí a morirse, aunque por lo que iban a pagar era por morirse a gusto, lo cual a Felipe no dejaba de parecerle una contradicción, habida cuenta de que él siempre había creído que, para morirse en paz, hay que tener ganas de morirse, morirse con alevosía, morirse porque no se soporta más la vida. Como si cada muerte fuera un suicidio (148).

En cambio, Pola, desde el punto de vista de la enferma, y Susana, desde el de la cuidadora, defienden el discurso subversivo del “buen morir”:

Morirse con el corazón tranquilo y el cuerpo confortado. Con la conciencia limpia y sin retortijones. En las uñas, el placer de una manicura reciente y sobre los labios, la frescura de un jugo de limón. Morirse con la almohada que huele a agua de colonia. Morirse en una calma perfecta, en una culminación perfecta del descanso merecido. Con un rictus plácido y sin un destello de pánico en la mirada. Morirse laica y prudentemente. Con aburrimiento. Sin barroquismos. Sin calaveras. Sin retablos del Juicio Final ni manzanas podridas dentro de una cestita (55).

Además de estos dos discursos, entra en juego un tercero que es el que se encarga de completar esa escala de grises en las que se mueven todos los discursos de Marta Sanz. Este es el del negocio de la muerte. De lo que quiere dejar constancia nuestra autora es de que, aunque ella se declara a favor de este discurso del “buen morir”, también es consciente que, dentro del sistema capitalista en el que nos encontramos, esto trae consigo inevitablemente una mercantilización de la muerte. El deseo de morir en paz trae consigo una serie de imágenes publicitarias de clínicas y geriátricos llenos de zonas verdes, de

clases de yoga, de clubes de lectura... Asimismo, trae consigo la implicación de las empresas farmacéuticas necesarias para paliar el dolor, las irregularidades corporales, los síntomas de la vejez o de la enfermedad. Y, finalmente, implica también lo que en la novela se llama explícitamente “el negocio de la muerte”, es decir, las empresas funerarias.

Como vemos, en las obras de Marta Sanz siempre queda demostrado cómo dentro del capitalismo avanzado en el que estamos insertos, es imposible separar lo íntimo y lo privado, es decir, lo físico, de lo público. Inevitablemente el sistema y el consumo están presentes en cada proceso vital y se marcan a fuego en el occipucio de cada uno de los individuos que integran la sociedad. Por eso, al igual que pasaba con la enfermedad y su relación con los acontecimientos sociales, estos también influyen en la vejez, pudiendo provocar un aceleramiento del proceso de envejecimiento. Así, Marta Sanz y su marido sienten como se están haciendo prematuramente viejos:

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

Por tanto, tanto la maternidad como la vejez y la enfermedad van más allá de meros procesos físicos y, como hemos visto, están enormemente influidos por los relatos que la sociedad construye alrededor de ellos.

CONCLUSIONES

A lo largo de este trabajo hemos podido comprobar 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 después hacerse protagonista a partir de *Susana y los viejos* y convertirse, no sólo en un *leitmotiv* temático, sino también en el acto mismo de la escritura. Como vimos en la primera parte de nuestro estudio, la narrativa de Marta Sanz es física, corporal, visceral. Es el cuerpo que se convierte en palabra y es también la palabra encarnada.

Los textos que hemos estudiado se basan en las teorías corporales de filósofos y sociólogos como Beauvoir, Butler o Bourdieu y parten de una concepción materialista del cuerpo. Además, este es concebido como un instrumento de lucha y, al mismo tiempo, como la principal víctima del sistema en el que estamos insertos. Por eso, Marta Sanz parte de su propio cuerpo para construir sus ficciones. Un cuerpo que es víctima y verdugo de un sistema, que sirve para conquistar territorios pero que, a veces, es inevitablemente conquistado. Ella siempre ha admitido escribir desde su género, desde su clase y desde sus condiciones personales, por lo que su escritura, especialmente la de los últimos años, tiene un alto contenido autobiográfico. Podría afirmarse, por tanto, que deja parte de su cuerpo en todo lo que escribe, del mismo modo que todo lo que escribe va quedando también grabado en su cuerpo.

En sus novelas aparecen episodios de su infancia, de su adolescencia y de su madurez, se reflejan sus preocupaciones y sus dolores, su ideología y su físico y, todo esto, no desde la perspectiva posmoderna basada en la indagación del individuo en su propia singularidad, sino desde una intencionalidad social y política que busca apelar a la conciencia de sus lectores. Además, 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.

Dentro de esta categoría de lo público, entran todos los discursos socialmente contruidos y que ejercen una fuerte tiranía hacia las mujeres. Muchos de ellos están presentes en las novelas analizadas y también en las que no hemos tenido espacio para analizar. Nuestra autora es consciente del dolor que producen y de lo que pueden llegar a

influir en la construcción identitaria femenina. Por eso los cuestiona, los subvierte o los reproduce con el fin de parodiarlos. Por eso pone siempre el foco sobre las contradicciones de nuestro tiempo con una narrativa que mete el dedo en la llaga del lector, que le interroga y le mueve a reflexionar sobre comportamientos que él mismo reproduce.

Y por eso, también, 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, en madres sumisas, en perfectas esposas o en atléticas sexagenarias.

Estos discursos se han analizado sobre todo en la segunda y la tercera parte de este trabajo, donde hemos querido ver la relación de la realidad con sus representaciones en dos etapas fundamentales de la vida y de la formación corporal: la adolescencia que, como vimos, representa el cuerpo en construcción, y la vejez –o, en su defecto, la enfermedad– entendida como el proceso de deconstrucción del cuerpo. En ellas, se muestra el carácter nada inofensivo de los productos culturales, que crean una serie de modelos de mujer y de cánones de belleza heteropatriarcales que lo único que hacen es distorsionar la imagen que cada una tiene de su propio cuerpo y propiciar una serie de conflictos más o menos graves con él.

Novelas como *Daniela Astor y la caja negra* o *La lección de anatomía* pretenden mostrar hasta qué punto los modelos culturales influyen en la construcción identitaria y en la educación sentimental de las mujeres de toda una generación, y cómo de relacionado está el cuerpo con el género. Por su parte, *Susana y los viejos* y *Clavícula* indagan en mayor medida la relación que se establece entre cuerpo y clase social y entre la enfermedad, la vejez y sus representaciones. Además, en todas ellas estos conflictos parten de la individualidad de cada personaje pero se enriquecen con las relaciones interpersonales que se establecen entre ellos, ya sean relaciones materno-filiales, familiares, amorosas, económicas, sexuales, o de poder –y entendiendo que estas no son excluyentes las unas con las otras–.

Se puede decir, por tanto, que Marta Sanz escribe *sobre* el cuerpo, tema central en su obra, pero también *en* el cuerpo, dado que concibe el cuerpo como un texto; asimismo,

escribe *desde* el cuerpo, –desde su conciencia de clase, de género, desde su dolor y sus enfermedades– ; *con* el cuerpo, con las vísceras, con la carne, con lo orgánico; y *para* el cuerpo, intentando subvertir el discurso que lo oprime.

Con todo esto, creo que hemos conseguido el objetivo de este trabajo, que era establecer un estado de la cuestión sobre las distintas problemáticas con respecto al cuerpo que aparecen en la obra narrativa de Marta Sanz. Ahora sólo queda realizar un análisis más exhaustivo de cada una de ellas, tratar todas sus obras a nivel individual para poder estudiarlas de manera más precisa y, sobre todo, ver cómo sigue evolucionando este conflicto en la obra de una autora a todas luces muy prolífica, con una trayectoria más que consolidada y con un futuro prometedor.

BIBLIOGRAFÍA

1. Bibliografía primaria

1.1. Obra narrativa

SANZ, Marta, *El frío*, Madrid, Debate, 1995.

_____ *Lenguas muertas*, Madrid, Debate, 1997.

_____ *Los mejores tiempos*, Madrid, Debate, 2001.

_____ *Animales domésticos*, Barcelona, Destino, 2003a.

_____ *Susana y los viejos*, Barcelona, Destino, 2006.

_____ *Black, black, black*, Barcelona, Anagrama, 2010a.

_____ *Un buen detective no se casa jamás*, Barcelona, Anagrama, 2012.

_____ *Amour Fou*, Miami, La Pereza Ediciones, 2013.

_____ *Daniela Astor y la caja negra*, Barcelona, Anagrama, 2013a.

_____ *La lección de anatomía*, Barcelona, Anagrama, 2014a.

_____ *Farándula*, Barcelona, Anagrama, 2015a.

_____ *Clavícula*, Barcelona, Anagrama, 2017.

1.2. Poemarios

SANZ, Marta, *Perra mentirosa / Hardcore*, Madrid, Bartleby, 2010b.

_____ *Vintage*, Madrid, Bartleby, 2013b.

_____ *Cíngulo y estrella*, Madrid, Bartleby, 2015b.

1.3. Ensayos y artículos

ARIAS CAREAGA, Raquel; BECERRA MAYOR, David; RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, Julio; y SANZ PASTOR, Marta, *Qué hacemos con la literatura*, Madrid, Ediciones Akal, 2013.

SANZ, Marta, «El falsete de la soprano», en Christine Hensler (Coord.), *En sus propias palabras: escritoras españolas ante el mercado literario*, Madrid, Torremozas, 2003b, pp. 161-170.

_____ *La novela española hacia el nuevo milenio*, Cuenca, Centro de Profesores de Cuenca, 2007.

_____ «Límites», en VV. AA., *Mujeres en la frontera*, Madrid, UNED, 2013c.

_____ *No tan incendiario*, Cáceres, Periférica, 2014b.

_____ «Nombrar el cuerpo, conquistar el territorio», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 772, octubre de 2014c, pp. 58-73.

_____ «El cuerpo en el lenguaje y el lenguaje en el cuerpo», en *Littérature et culture de la transition espagnole: La transition vue des marges*, Casa de Velazquez, 25 y 16 de abril de 2016a. Podcasts disponible en <https://www.casadevelazquez.org/recherche-scientifique/podcasts/news/el-cuerpo-en-el-lenguaje-y-el-lenguaje-en-el-cuerpo/> (Consultado el 11 de marzo de 2017).

_____ *Éramos mujeres jóvenes*, Madrid, Fundación José Manuel Lara, 2016b.

1.4. Entrevistas

BECERRA MAYOR, David, «'Pararse es un acto de rebeldía'. Conversación con Marta Sanz», en *Ínsula*, nº 834, junio de 2016, pp. 26-32.

- BONET, Paula y FERNÁNDEZ RECUERO, Angel L., «Marta Sanz: ‘Sufrir no nos hace más fuertes, normalmente nos debilita’», En *Jot Down Magazine*, 8 de marzo de 2016. Disponible en: <http://www.jotdown.es/2016/03/marta-sanz/> (Consultado el 10 de marzo de 2017).
- BUSUTIL, Guillermo, «Marta Sanz: ‘Me interesa una literatura que nos reivindique como ciudadanos’», en *Mercurio*, nº 163, septiembre de 2014. Disponible en: <http://revistamercurio.es/secciones/entrevista/marta-sanz-interesa-una-literatura-que-nos-reivindique-como-ciudadanos/> (Consultado el 3 de marzo de 2017).
- GONZÁLEZ, Sofía, LARRAZ, Fernando y SOMOLINOS, Cristina, «Intersecciones entre relatos: literatura y discurso dominante. Entrevista a Marta Sanz», en *Contrapunto. Publicación de Crítica e Información Literaria*, nº 10, marzo de 2014, pp. 24-27.
- LÓPEZ-CABRALES, María del Mar, «Marta Sanz. Entrevista», en *Palabras de mujeres: Escritoras españolas contemporáneas*, Madrid, Narcea, 2000, pp. 86-97.
- RIAÑO, Peio H., «Marta Sanz: ‘La mala conciencia es patrimonio de la izquierda’», en *El Español*, 17 de noviembre de 2015. Disponible en: http://www.elespanol.com/cultura/libros/20151117/79992024_0.html (Consultado el 10 de marzo de 2017).
- RODRÍGUEZ MARCOS, Javier, «Marta Sanz: ‘La lucidez es una navaja que se te clava en el ojo’», en *Babelia*, El País, 11 de diciembre de 2015. Disponible en: http://cultura.elpais.com/cultura/2015/12/11/babelia/1449836682_702238.html (Consultado el 10 de marzo de 2017).
- RODRÍGUEZ, Emma, «Marta Sanz, ‘Maguerite Duras me enseñó que el amor no es un sentimiento dulce’», en *Lecturas sumergidas*, 2013. Disponible en: <https://lecturassumergidas.com/2013/07/23/martasan-marguerite-duras-me-enseno-que-el-amor-no-es-un-sentimiento-dulce/> (Consultado el 10 de marzo de 2017)

ROS FERRER, VIOLETA, «Contar la transición, o cómo hablar de la china en el zapato. Entrevista a Marta Sanz», en Violeta Ros (coord.), *Contar la Transición: discursos e imaginarios del proceso de cambio político en España*, Kamchatka, nº 4, 2014, pp. 257-263.

2. Bibliografía secundaria

2.1. Estudios sobre la obra de Marta Sanz

ALMELA BOIX, Margarita, «Miradas al otro lado», en VV. AA, *Mujeres en la frontera*, Madrid, UNED, 2013, pp. 193-218.

BECERRA MAYOR, David, «Marta Sanz: del realismo a la posmodernidad», en David Becerra Mayor (Coord.), *Convocando al fantasma: Novela crítica en la España actual*, Madrid, Tierradenadie ediciones, 2015, pp. 107-159.

CHIRBES, Rafael, «Prólogo», en Marta Sanz, *La lección de anatomía*, 2014, Anagrama, Barcelona, pp. 7-15.

MANJÓN BARRERA, David, *Literatura y vejez. Una aproximación al tratamiento de la vejez en la narrativa española reciente*, Trabajo de fin de Grado, Universidad de Salamanca, 2014.

MARCUS, Roxanne B., «Una mirada que desviste a la mujer en medio de las obscenidades de nuestros tiempos: *Susana y los viejos* de Marta Sanz», en VV.AA., *Malas*, Madrid, UNED, 2015, pp. 297-310.

PORTELA, Edurne, «*Clavícula*, de Marta Sanz: una poética de la fragilidad», en *La Marea*, 22 de marzo de 2017. Disponible en <http://www.lamarea.com/2017/03/22/clavicula-marta-sanz-una-poetica-la-fragilidad/> (Consultado el 20 de junio de 2017).

SABADELL NIETO, Joana, «La belleza de lo que no pega. Pequeños teatros del mundo de Marta Sanz», en *Ínsula*, nº 834, junio de 2016, pp. 23-25.

SÁNCHEZ DUEÑAS, Blas, «Relecturas y creación desde la subversión: *Susana y los viejos*, de Marta Sanz», en *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, nº 21, 2012, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, pp. 625-649. Disponible en <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcs7616> (Consultado el 11 de marzo de 2017).

SIMÓ, Marta, «Ética y estética en la novela realista contemporánea: de *Miau* (1888) a *Animales domésticos* (2003)», en *Pasavento. Revista de estudios hispánicos (Monográfico "Últimas noticias del realismo en España")*, vol. II, nº1, Universidad de Alcalá, Alcalá de Henares, pp. 33-56. Disponible en: http://www.pasavento.com/02simo_resumen.html (consultado el 20 de febrero de 2017).

SOMOLINOS MOLINA, Cristina, «Lo personal es político: Patrones de construcción de género en la Transición española. *Daniela Astor y la caja negra*, de Marta Sanz», en *Philobiblion: Revista de literaturas hispánicas*, nº2, 2015, pp. 91-103.

_____ «Marta Sanz: Cuerpo, escritura, ideología», en *Ínsula*, nº 834, junio de 2016, pp. 20-23.

TOUTON, Isabelle, «Destape del destape: deconstrucción de un poder modelador en la novela *Daniela Astor y la caja negra* (2013) de Marta Sanz», en VV.AA., *Imagen y verdad en el mundo hispánico. Construcción, deconstrucción, reconstrucción*, 2015, Villeurbanne, Éditions Orbis Tertius, pp. 265-285.

_____ «Simulacre de simulacre ? Le biais de l'artefact visuel et de la culture de l'écran dans la prose narrative actuelle», En Amélie Florenchie et Maylis Santa Cruz (dir.), *Référence et autoréférence dans le roman espagnol contemporain: bilan et perspective - Hommage à Geneviève Champeau*, 2014, Bulletin Hispanique, nº 116, vol.2, pp. 701-718.

VALCÁRCEL, Carmen, «Historias en Transición», en *Ínsula*, nº 835, julio de 2016, pp. 16-18.

VARA FERRERO, Natalia, «Lecciones del “yo”: Autobiografía, ficción y sujeto ético en Marta Sanz», en *RECIAL: Revista del centro de investigaciones de la facultad de filosofía y Humanidades, Área Letras*, vol. 6, nº 7, 2015. Disponible en: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/recial/article/view/11901/12248> (Consultado el 9 de marzo de 2017).

VILLALBA ÁLVAREZ, Marina, «Dos narradoras de nuestra época: Gabriela Bustelo y Marta Sanz», en Alicia Redondo Goicoechea (coord.), *Mujeres novelistas: jóvenes narradoras de los noventa*, Madrid, Narcea, 2003, pp. 123-130.

2.2. Otras obras de referencia

ALMELA BOIX, Margarita, *et al.* (Coords.), *Tiempo de mujeres: literatura, edad, y escritura femenina*, Madrid, UNED, 2015.

ANSON, Antonio, «La canción popular como relato de la Transición (1970-1980)», en VV.AA., *El relato de la Transición. La Transición como relato*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2012, pp. 237-258.

BEAUVOIR, Simone de, *El segundo sexo. Volumen 1: Los hechos y los mitos*, Madrid, Cátedra, Universitat de Valencia, Instituto de la Mujer, Madrid, 2002a.

_____ *El segundo sexo. Volumen 2: La experiencia vivida*, Madrid, Cátedra, Universitat de Valencia, Instituto de la Mujer, Madrid, 2002b.

BOURDIEU, Pierre, *La dominación masculina*, Barcelona, Anagrama, 2000.

_____ «Notas provisionales sobre la percepción social del cuerpo», en C. Wright Mills, M. Foucault *et al.*, *Materiales de sociología crítica*, La Piqueta, Madrid, 1986. p. 185-186.

BUGALLO, Ana C., «Y la mirada se hizo carne: mujer, nación y modernidad en las comedias cinematográficas de los años 70», en Raquel Medina y Bárbara Zecchi

(Eds.), *Sexualidad y escritura (1850-2000)*, Barcelona, Anthropos, 2002, pp. 213-234.

BUTLER, Judith, *El género En Disputa: El feminismo y la subversión de la identidad*, Paidós, Barcelona, 2007.

_____ *Cuerpos que importan*, Paidós, Buenos Aires, 2008.

CASAS, Ana, «Desmontando al autor: ironía, parodia y sátira en la narrativa y el cine autoficcionales», en *Tropelía*, nº 24, 2015, pp. 174-190.

CASCO RAMOS, Francisco José, *Ideas y representaciones sociales de la adolescencia*, Tesis doctoral, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2003. Disponible en: <http://fondosdigitales.us.es/tesis/tesis/611/ideas-y-representaciones-sociales-de-la-adolescencia/> (consultado el 20 de noviembre de 2016).

CASTRO GARCÍA, M^a Isabel, «La novela contemporánea de mujer (1975-2000). De la ficción autobiográfica, la autobiografía y la novela- crónica», en Lucía Montejo Gurruchaga y Nieves Baranda Leturio (coords.), *Las mujeres escritoras en la historia de la literatura española*, 2002, Madrid, UNED, pp.167-188.

CIPLIJAUSKAITÉ, Biruté, *La novela femenina contemporánea (1970-1985): hacia una tipología de la narración en primera persona*, Anthropos, 1994.

_____ *La construcción del yo femenino en la literatura*, Cádiz, Universidad de Cádiz, 2004.

CORBELLA ROIG, Juan y VALLS LLOBET, Carmen, *Ante una edad difícil. Psicología y biología del adolescente*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1989.

CRUZ, Jacqueline y ZECCHI, Bárbara (eds.), *La mujer en la España actual, ¿Evolución o involución?*, Barcelona, Icaria, 2004.

CUESTA BUSTILLO, Josefina (dir.), *Historia de las mujeres en España. Siglo XX*, vol. IV, Instituto de la mujer, Madrid, 2003.

- ENA BORDONADA, Ángela, «Jaque al ‘ángel del hogar’: escritoras en busca de la nueva mujer del siglo XX», en María José Porro (ed.), *Romper el espejo. La mujer y la transgresión de códigos en la literatura española: Escritura. Lectura. Textos*, Córdoba, Universidad de Córdoba, 2001, pp. 89-111.
- EPPS, Brad, «La mirada morbosa. La transgresión de los arquetipos en el cine de la Transición española», en Mary Nash (Ed.), *Feminidades y Masculinidades: Arquetipos y prácticas De género*, Madrid Alianza, 2014, pp. 244-269.
- FERNÁNDEZ GUERRERO, Olaya, «Fenomenología del cuerpo femenino», en *Investigaciones fenomenológicas, vol. Monográfico 2: Cuerpo y alteridad*, 2010, pp. 243- 252.
- FOUCAULT, Michel «Diálogo sobre el poder», en *Estética, ética y hermenéutica. Obras esenciales, volumen III*, Paidós, Barcelona, 1999.
- _____ *Vigilar y castigar : nacimiento de la prisión*, Siglo XXI Editores Argentina, Buenos Aires, 2002.
- GARCIA DE LEON, María Antonia, *Rebeldes ilustradas. La otra Transición*, Barcelona, Anthropos, 2008.
- HAN, Byun-Chul, *La sociedad del cansancio*, Herder Editorial, S.L., Barcelona, 2012.
- HIDALGO, Pilar, *Tiempo de mujeres*, Horas y HORAS, Madrid, 1995.
- KRISTEVA, Julia, «Sobre la abyección», en *Poderes de la perversión: Ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline*, Siglo XXI editores S.A., Madrid, 2006, pp. 7-46.
- LEGUEN PERES, Brigitte, «El mito de la buena madre», en VV.AA., *Tejiendo el mito*, Madrid, UNED, 2010, pp. 111-128
- LÓPEZ VILADRICH, María de los Ángeles, *La adolescente en la narrativa femenina de posguerra: Carmen Laforet y Ana María Matute*, Trabajo de fin de Máster, 2013, en e-prints Complutense <http://eprints.ucm.es/23789/> (Consultado el 10 de marzo de 2017).

- MAINER, José Carlos, *Tramas, libros, nombres: Para entender la literatura española, 1944-2000*, Anagrama, Barcelona, 2005.
- MONTERO, Rosa, *Crónica del desamor*, Salvat, Barcelona, 1994.
- MORAN, Caitlin, *Cómo ser mujer*, Anagrama, Barcelona, 2013.
- MUÑOZ RUIZ, M^a del Carmen, «Modelos femeninos en la prensa para mujeres», en Isabel Morant (dir.), *Historia de las mujeres en España y América Latina*, vol. IV, 2006, Madrid, Cátedra, pp. 277-298.
- NASH, Mary, «Nuevas mujeres de la Transición. Arquetipos y feminismo» en Mary Nash (Ed.), *Feminidades y Masculinidades: Arquetipos y prácticas De género*, Madrid Alianza, 2014, pp. 189-216.
- NAVAJAS, Gonzalo, «Ficción y erotismo. La reubicación del cuerpo en la ficción española contemporánea», en *Verba Hispánica: anuario del Departamento de la Lengua y Literatura Españolas de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Ljubljana*, n^o. 10, 2002, pp. 13-23.
- NIEVA DE LA PAZ, Pilar, *Narradoras españolas en la Transición política: Textos y contextos*, Caracas, Fundamentos, 2004.
- PEÑA ARDID, Carmen, «Significantes ambiguos de la libertad. La reflexión sobre el sexo, 'el destape' y la pornografía en *Vindicación feminista* (1976-1979), en *Letras femeninas*, vol. 42, n^o 1, 2015, pp. 102-124.
- RODRÍGUEZ FONTELA, María de los Ángeles, *La novela de autoformación. Una aproximación teórica e histórica al "Bildungsroman" desde la narrativa hispánica*, 1996, Kassel, Edition Reichenberger.
- SALMERÓN, Miguel, *La novela de formación y peripecia*, Madrid, A. Machado Libros, 2002.
- SONTAG, Susan, *La enfermedad y sus metáforas. El sida y sus metáforas*, Taurus, Madrid, 1996.

SOSSA ROJAS, Alexis, «Análisis desde Michel Foucault referentes al cuerpo, la belleza física y el consumo», en *Polis*, nº 28, 2011, pp. 1-19. Disponible en: <http://polis.revues.org/1417> (Consultado el 10 de mayo de 2017).

VALLADARES MENDOZA, Blanca, «La maternidad y los medios masivos de comunicación. Un análisis de artículos periodísticos y de propaganda comercial en Costa Rica» en *Diálogos. Revista Electrónica*, vol. 5, nº 1 y 2, agosto de 2011. Disponible en: <http://revistas.ucr.ac.cr/index.php/dialogos/article/view/6235>. (Consultado el 5 de julio de 2017).

VELAYOS AMO, Beatriz, *La voz de la sangre: poética del cuerpo en Sangre en el ojo de Lina Meruane*, Trabajo de Fin de Master, Universidad de Salamanca, 2016.

VILARÓS, Teresa, *El mono del desencanto. Una crítica cultural de la Transición española*, Madrid, España editores, 1998.