

# Fragmentariedad del yo y semiótica del cuerpo en *Clavícula*, de Marta Sanz

## *Fragmentation of the Individual Ego and Semiotics of the Body in Clavícula, by Marta Sanz*

---

ANA CALVO REVILLA

Departamento de Humanidades  
Facultad de Humanidades y Ciencias de la Comunicación  
Universidad CEU San Pablo  
Paseo Juan XXIII, 3. Madrid, 28040  
crevilla.ihum@ceu.es  
Orcid ID 0000-0002-0286-5767

RECIBIDO: 15 DE MARZO DE 2021  
ACEPTADO: 21 DE JUNIO DE 2021

**Resumen:** Partiendo de que la corporalidad nutre de manera constante la narrativa de Marta Sanz, analizamos el imaginario del cuerpo como espacio semiótico sociocultural en *Clavícula*. Tras un proceso autobiográfico de exploración sobre el dolor corporal, la autora conquista el territorio de la textualidad del cuerpo mediante una estructura fragmentaria impregnada de hibridismo genérico, a partir de la cual reflexiona sobre el poder político del lenguaje y reivindica algunos de los imaginarios narrativos que vertebran su imaginario: la soberanía de la corporalidad, la anatomía como forma del lenguaje, la legitimidad de la queja, el malestar social, la vulnerabilidad de la mujer, etc.

**Palabras clave:** Autobiografía. Marta Sanz. *Clavícula*. Estudios de género. Escritura femenina. Semiótica.

**Abstract:** Starting from the fact that corporality constantly nourishes Marta Sanz's narrative, we analyze the imaginary of the body as a socio-cultural semiotic space in *Clavícula*. After an autobiographical process of bodily pain exploration, the author conquers the territory of the body's textuality through a fragmentary structure impregnated with generic hybridism, from which she reflects on the political power of language and claims some of the narrative imaginaries that structure her own imaginary: the sovereignty of corporality, anatomy as a form of language, the legitimacy of criticism, social discomfort, the vulnerability of women, etc.

**Keywords:** Autobiography. Marta Sanz. *Clavícula*. Gender Studies. Female Writing. Semiotics.

Recompongo mis pedazos centrípetamente.

Me escayolo. (198)<sup>1</sup>

Marta Sanz (Madrid, 1967) es una escritora prolífica y autora de una obra heterogénea (poesía, ensayo y narrativa)<sup>2</sup> que reviste tintes personalísimos. Desde las primeras novelas publicadas en la década de los noventa (*El frío*, 1995; *Lenguas muertas*, 1997; y *Los mejores tiempos*, 2001; Premio Ojo Crítico de Narrativa de Radio Nacional de España), su imaginario se ha ido decantando por algunos motivos recurrentes, como la construcción de la identidad, la indagación sexual y corporal, la negatividad (las heridas, las culpas, los miedos, entre otros), el compromiso social y estético, etc.

El demonio de la literatura brotó en el entorno familiar, culto y libresco, donde descubrió el ensimismamiento por las palabras y la predilección por el juego con el lenguaje (Sanz, en Rodríguez), de los que se ha ido desprendiendo para ganar fuerza narrativa. Desde *Animales domésticos* (2003), *Susana y los viejos* (2006, finalista del Premio Nadal), *La lección de anatomía* (2008; 2014), *Black, black, black* (2010), *Un buen detective no se casa jamás* (2012), *Daniela Astor y la caja negra* (2013),<sup>3</sup> *Farándula* (2015; Premio Herralde) hasta *Clavícula* (2017) y *Amour Fou* (2018) su narrativa ha estado encaminada a impactar, aguijonear y asestar un golpe a la conciencia del lector: “me gustan los libros que producen orzuelos. Los que abren estigmas en las palmas de las manos. Los que aprietan la garganta y nos cortan la respiración” (87).

Son diversas las adscripciones que la crítica ha otorgado a su obra literaria; oscilan desde el expresionismo, el realismo sucio y la estética feísta (Sanz Villanueva; García), el neorrealismo (Sánchez Dueñas) o el realismo testimonial y crítico de quienes, partiendo del paradigma estético realista, están convencidos de que solo desde la individualidad de un yo desencantado y nihilista se puede radiografiar la sociedad y explorar la relación entre lo real y su representación (Simó 2014, 35-38). A lo largo de su trayectoria literaria Mar-

1. En todas las citas referentes a la obra que es objeto de estudio solo aparecerá la página.

2. Ha escrito los poemarios *Perra mentirosa / Hardcore* (2010), *Vintage* (2013, Premio de la Crítica de Madrid) y *Cíngulo y estrella* (2015); es autora de una antología de poesía española contemporánea: *Metalingüísticos y sentimentales: 50 poetas hacia el nuevo siglo* (2007). Es autora de los ensayos *No tan incendiario* (2014), *Éramos mujeres jóvenes* (2016) y *Monstruos y centauros* (2019). Ha participado con relatos en varios volúmenes colectivos y ha obtenido el premio Vargas Llosa-NH en su XI edición. Ha ejercido la crítica literaria en los suplementos culturales *Babelia* y *El Cultural* y en la revista *Mercurio*; colabora con *El Salto*, *El viajero* (Larraz), *ABC* o *Viento Sur*.

3. Con esta novela obtuvo los premios Tigre Juan, Cálamo-Otra mirada y Estado Crítico.

ta Sanz ha cultivado una escritura subversiva y disidente, “cruda (hiper)enfocada, diáfana y sin cloroformos” (Sánchez Dueñas 631), que se entronca dentro del “terror realista”, que desvela “los elementos violentos e injustos que pueblan la realidad y la convierten en un lugar inhabitable” (Sanz, en García). Como veremos, el yo discursivo se encuadra dentro de la poética realista, donde el sujeto enfatiza una intencionalidad crítica y ética,<sup>4</sup> en coherencia con la reivindicación de la escritura como *an ethical act* (Loureiro 58): “se escribe desde la responsabilidad de saber que nuestra libertad está condicionada, visibilizando los espacios oscuros con la intención de operar como agente transformador” (Sanz 2015, 12).

#### FRAGMENTARIEDAD DEL YO AUTOBIOGRÁFICO Y SUJETO ÉTICO

Forjada en el discurso teórico-crítico literario y en las herramientas inquisitivas y hermenéuticas de la posmodernidad,<sup>5</sup> Marta Sanz acostumbra a desacralizar los cauces genéricos tradicionales, invierte el discurso hegemónico, opta por el hibridismo y por la fragmentariedad como reflejo de la crisis del sujeto y cuestiona la realidad de su tiempo, como percibimos en *Clavícula*, obra en la que centramos nuestro estudio. La pérdida de los grandes relatos, la configuración de la realidad como una entidad sin centro, desestructurada y cambiante, y la ausencia de un yo estable en la esfera individual y colectiva se reflejan en dos de los ejes que la vertebran: la fragmentariedad y la quiebra de la identidad personal y colectiva, pues las identidades, como sostiene Stuart Hall, en la modernidad tardía “están cada vez más fragmentadas y fracturadas; nunca son singulares, sino construidas a través de discursos, prácticas y posiciones diferentes, a menudo cruzadas y antagónicas” (17).

Teniendo en cuenta que los géneros literarios muestran los rasgos configuradores de la sociedad y de la ideología a la que pertenecen (Todorov 1988, 38-39), la narrativa de Marta Sanz proyecta algunas de las obsesiones epistemológicas que vertebran el giro autobiográfico a finales del siglo XX y comienzos del XXI, como la identidad o la representación. Desde la experimen-

4. En este mismo sentido se ha pronunciado Marta Simó (2018): “El uso de la primera persona es, en otras palabras, una intensificación del subjetivismo que también formaba parte de la realización más tradicional del paradigma. El hecho de que el narrador no manifestara su presencia no implicaba en absoluto la supresión de la intencionalidad ética y crítica de la obra, que en última instancia procedía del autor”.

5. Partimos de la concepción de la postmodernidad formulada por Linda Hutcheon (34) y por Ihab Hassan (4).

tación y la deconstrucción de los cauces por los que ha discurrido este discurso, la escritora emprende esta tarea a través de la hibridación narrativa, poética y ensayística, el juego tensional entre ficción y realidad y el ensamblaje del yo autobiográfico con la realidad extraliteraria con el fin de abordar “las relaciones del sujeto con los otros” (Vara Ferrero 2015).

*Clavícula* se sitúa en una línea de continuidad con la tendencia que se aprecia dentro de la esfera de las letras hispánicas contemporáneas a configurar el discurso literario desde una percepción corporal femenina, perceptible en algunos títulos como: *Dame placer* (1999), de Flavia Company; *Una mujer desnuda* (2004), de Lola Beccaria; *La trabajadora* (2014), de Elvira Navarro; *El cielo oblicuo* (2015), de Belén García Abia; *Cicatriz* (2015), de Sara Mesa; *Formas de estar lejos* (2019), de Edurne Portela; *Ahora contamos nosotras* (2019), de Cristina Fallarás; *Fármaco* (2021), de Almudena Sánchez; etc.<sup>6</sup> Y se ubica también en continuidad con el itinerario autobiográfico que Marta Sanz emprendió en *Lección de anatomía* (2008), una novela que la autora revisó, reestructuró y amplió en la versión definitiva que publicó la editorial Anagrama seis años más tarde. La escritura autobiográfica no responde tanto a una estrategia de afirmación personal como al debate que surgió en la década de los noventa en torno al género, a la relación de las vivencias del sujeto con la historia y a la interacción entre el “hipergénero autobiográfico” (Scarano 55) y la esfera ficcional (Alberca 155), es decir, en torno a las dos concepciones de la narración del yo que han estado en juego: quienes defienden la naturaleza ficcional del yo y quienes la rechazan (Pozuelo Yvancos 14). Frente a ellas, Marta Sanz ha defendido la singularidad de su postura mediante la subversión del género y la anulación de la distancia entre el yo y el nosotros (Vara 2015) para “construir éticamente un modelo utilizable por otros” (Camarero 15), siguiendo los debates filosóficos contemporáneos.

Marta Sanz, lejos de ofrecer solo el relato de una vida que “toma a los demás como testigos de lo que su presencia tiene de irremplazable” (Gusdorf 10), define su identidad narrativa y muestra la intencionalidad de problematizar “su relación con la literatura propia y ajena, con la tradición del género y con sus avatares” (Scarano 165) y de reivindicar la queja con una nítida intencionalidad sociopolítica.

---

6. En las letras hispanoamericanas sobresalen escritoras de la talla de Liliana Colanzi, Adriana Díaz Enciso, Mariana Enríquez, Diamela Eltit, Cecilia Eudave, Lina Meruane, Lourdes Meraz, Mónica Ojeda, Paula Porroni, Laura Restrepo, Cristina Rivera Garza o Samanta Schwebblin.

Una voz narradora que se mantiene en el anonimato protagoniza el relato del dolor corporal que está atravesando, toma como referente sus vivencias, las convierte en el principal motivo literario y muestra en primera persona su yo más íntimo; tras el registro anónimo que le confiere una máscara ficticia y un ejercicio catártico de escritura, despliega una construcción ficcional que le permite moverse lúdicamente entre los pliegues de la intimidad, verbalizar compulsivamente algunos de los tabúes que rodean el hecho de ser mujer y revelar los traumas interiores (Alberca 110); con la disociación entre la autora y la voz narrativa, el lector despliega sus tentáculos intelectuales para identificar la impostura de la autora, trenzar los lazos que existen entre la biografía de la protagonista ficticia y la biografía de la autora y comprender la tensión que nace “entre la transparencia referencial y la preocupación estética” (Lejeune 137).

La metáfora del cuerpo preside la construcción narrativa de *La lección de anatomía* y de *Clavícula*, aunque de manera diferente. Ambas constituyen el “anverso y el reverso de la misma novela” (Sanz, en Rodríguez). En *La lección de anatomía* el cuerpo, construido a partir del relato del curso de su vida hasta los cuarenta años, es el texto donde se impregnan las huellas de la memoria vivencial y soñada. En cambio, en *Clavícula* el texto funciona como un cuerpo roto que se vertebra en torno a una dolencia inespecífica y centripeta; no reconstruye mnemotécnicamente la vida, sino que el dolor, que cobra cuerpo en la zona del hueso de la clavícula y se ramifica psicológicamente, penetra todo el tejido social y absorbe todos los dolores y miedos físicos y psíquicos, individuales y colectivos, sociales, políticos y económicos (Rodríguez).

La indagación corporal y la percepción ininterrumpida de la fracturación identitaria del yo toman cuerpo en la estructura narrativa mediante la descomposición orgánica y la estructura fragmentaria. Ambos procedimientos se transforman en un espejo catártico de la fractura interior que los múltiples y desasosegantes dolores acarrearán (Kaiser Moro 195):

Yo diría que mi línea de la vida sufre interferencias a partir de los cincuenta años. Ese es mi preciso cálculo adivinatorio. Mi profecía. Ahí se localiza exactamente la desaparición de mi confort físico y de mi publicitaria sensación de vivir. (16)

Desde la activación metafórica del dolor corporal, el cuerpo es el texto donde se impregnan las experiencias y la refracción de la conciencia. La percepción del dolor, la imposibilidad de separar la esfera corporal de la psíquica, la cons-

tatación de los males de naturaleza diversa que laten en el interior del sujeto (el cansancio, la falta de atención o la depresión) se proyectan en la estructura fragmentaria de las reflexiones y anotaciones que configuran la obra:

Aparecen regiones de mi ser que antes no existían. La garrapata. La cabeza de alfiler. La rozadura. Recorro con el dedo la zona que va desde la garganta hasta el esternón como si tocase las válvulas de un instrumento de viento. Un fagot. Un clarinete. Me duele, y este daño no se alivia con fármacos para combatir la depresión o el insomnio. No es mi vida la que me hace infeliz. Es la oscuridad de mi cuerpo. (84)

La estructura fragmentaria y cambiante del relato es la forma discursiva idónea a través de la cual se refleja el estado inquieto, desasosegante y dolorido del yo. Al mismo tiempo, mediante una autopsia implacable la voz narradora deconstruye las máscaras y tensa las convenciones genéricas para abordar algunas cuestiones éticas y políticas concretas como el malestar social que se deriva de las injusticias y desigualdades sociales, de la precariedad y de la exclusión de la mujer, etc.

El malestar corporal se proyecta también en la heterogeneidad de géneros literarios: apuntes diarísticos, notas sobre su agenda de trabajo (194), confesiones sobre la adicción al lorazepam (193), correos electrónicos (119-26); la inclusión de fotografías personales en el cuento “Buscamos una amapola que no se marchite” que escribió para la editorial Demipage (70-82); o el poema *Perro Berde* sobre la niña que mendiga en el aeropuerto de Manila (173-79), etc. No faltan tampoco numerosas referencias intertextuales literarias a la propia obra y a obras ajenas, como *La trabajadora*, de Elvira Navarro (35), *Sarinagara*, de Philippe Forest (43-44) y *Muerte en Venecia*, de Thomas Mann (90); menciones de escritores, como Ernest Hemingway (48), Nietzsche (98-99), Fabián Casas (114), Raymond Carver (128; 139), Maupassant, Proust y Borges (114); Poe (157); y referencias a temas literarios, como las protagonistas femeninas de Edith Warton y Henry James (98), el alcoholismo de Lowry y Duras (102), el suicidio de David Foster Wallace (197) o los cruceros de Agatha Christie (199).

La escritura aparentemente deslavazada y abrupta y el hibridismo genérico configuran la estructura compositiva de *Clavícula*. Mediante el proceso de selección y amputación de los materiales autobiográficos, cada pieza del puzle se ajusta dentro del proyecto narrativo que traslada la imagen de un mundo desordenado e inestable. La recuperación de la memoria, la búsqueda de la

identidad, la indagación en la conciencia, la quiebra del yo y el desvanecimiento del orden social encuentran su correlato en la estructura narrativa, tanto en el hibridismo genérico y en la estructura fragmentaria como en el discurso mordaz y satírico. Tampoco pasa desapercibida la plena imbricación de teoría y práctica literaria, pues la subversión genérica de la autobiografía que plantea *Clavícula* se comprende desde la concepción que tiene la autora de esta categoría literaria:

Porque sé que la literatura sirve, me gustan esos autores que se obligan a darle un revolcón a los géneros en cada texto que escriben: el éxito de un género viene condicionado por su capacidad para conectar con una gran masa acrítica [...] Me gustan los autores que dan un paso más allá de lo familiar –el zapato no roza el empeine– y cuestionan los esquemas retóricos desencajando la propia realidad. Estos autores no tienen que ser necesariamente oscuros: tan solo, mostrar cierto arrojo. Los géneros están ahí para ser subvertidos –más que utilizados– en la convicción de que el mundo no está bien hecho y de que rebelarse contra los géneros que lo codifican y lo legitiman no es quizá una actividad autónoma, independiente, de lo que sucede en la calle, en las empresas o en las comunidades de vecinos. (Sanz 2014, 90-91)

Si bien la obra tiene su génesis en la concepción de la escritura como una “estrategia para vertebrar el caos”, a medida que fue avanzando en la narración del dolor la autora tomó conciencia de que la “combinatoria de palabras” alcanzaba al otro y representaba “un acto de comunicación” (Sanz, en Rovechchio). Así, desde el espacio narrativo, el yo discursivo comparte su dolor y, de esta manera, el espacio corporal íntimo y privado adquiere una dimensión pública: “No puedo mantener durante más tiempo el mutismo sobre un dolor que me atenaza cada vez más y se expande por mis brazos como veneno de medusa. No puedo reservarlo para mí sola [...] Tengo que compartir mi dolor y mi miedo para sacarlo de mí” (17). Mientras la imagen metafórica del cuerpo roto muestra la quiebra de la realidad, el dolor adquiere una dimensión colectiva y alegórica.

En la seguridad de que la literatura puede intervenir y transformar el tejido social, *Clavícula* nace con nítida conciencia performativa, con el anhelo de comunicar una vida y de contribuir a la creación de un nuevo orden ideológico y social-político. Siguiendo el modelo del mosaico de narraciones fragmentarias que Gramsci adoptó en *Cuadernos de la cárcel* (Rendueles), el ejerci-

cio introspectivo del yo es un instrumento del que se sirve Marta Sanz para trazar un bosquejo de consideraciones de orden sociológico-político, sacar a la luz “la ideología invisible que siempre se identifica con el poder” (Eusebio 121) y emprender una crítica incesante. La voz narrativa, lejos de trazar un *selfie* que muestre la parte obscena del yo desde la cárcel gramsciana del dolor, abandona la mirada solipsista y ensimismada y contempla las coordenadas del mundo que le rodea. Como iremos viendo, gracias al tratamiento del lenguaje, la intimidad sale del territorio de lo vulgar, de lo prosaico y pornográfico, y desdibuja los límites entre el interior (dentro) y el exterior (fuera), como acertadamente plasma el elemento paratextual *Mi clavícula y otros inmensos desajustes*, que Herralde añadió, mostrando que la disección del yo se transforma en un gesto político.

#### LA PULSIÓN DE LA ESCRITURA DEL CUERPO Y POÉTICA DEL DOLOR

Un día ya no puedo más y lloro en la consulta de una médica de urgencias. Ella me pregunta: “¿A qué le tienes miedo?” Yo le respondo: “A estar enferma. A no poder trabajar” [...] Enfermo del miedo a enfermarse y del miedo a poder enfermarse. A que se hunda el mundo. A que la enfermedad se relacione con la imposibilidad de pagar las facturas. (54)

Marta Sanz crea un espacio narrativo novedoso para contar un dolor que nadie identifica y que, por carecer de diagnóstico, no tiene nombre. *Clavícula* arranca con la percepción de un dolor físico de difícil localización e inicialmente huérfano de nombre: “Y, en la costilla, detecto una pequeña cabeza de alfiler que súbitamente se transforma en una huella de malignidad. Una fractura en la osamenta o el reflejo de una vorágine interior” (12). De manera agónica perdura el intento de la voz narradora por apresar un término que designe plenamente ese dolor persistente e intermitente. Y para combatirlo emprende un peregrinaje lingüístico-etimológico y filosófico sobre los límites del lenguaje:

Mi dolor es... Nudo, corbata, pajarita, calambre, ausencia, hueco invertido, cucharada de aire, vacío de hacer al vacío, blanco metafísico, succión, opresión, mordisco de roedor, de pato, de comadreja, carga, mareo, ardor, el roce de un palo, una zarza ramificada dentro de mí, bola de me-

dua, masticación de tierra, una piedra en la garganta o en la glotis o sobre un alvéolo, sabor a sangre y metales, estiramiento de las cuerdas de los músculos, electrocución, disnea, boca árida. Tengo tantas palabras que no puedo decir ninguna. Conozco bien el lenguaje y sus figuras retóricas. Pero soy tan imprecisa. No puedo explicarme y me da una taquicardia. (61)

A través de un imaginario plástico-sensorial y de un lenguaje sinestésico, la narradora muestra la mutabilidad y la naturaleza inasible, huidiza y resbaladiza del dolor, que penetra todos los sentidos corporales (el gusto, el tacto, el olfato, la vista) e invade todas las dimensiones del ser humano; es un “aullido que casi no reconozco” (17), un “runrún en torno al ombligo” (21), “el punto rojo que quema el pecho” (37), una “dentellada amarilla” (41), etc. La multiplicidad de metáforas se suceden sin interrupción hasta convertir el dolor en una realidad monstruosa que todo lo penetra, “se esconde debajo de la cama y me sopla la punta de los pies” (24), para trasladar al lector el clima desasosegante, la tirantez y la tensión que su presencia provoca.

Siguiendo la tesis de Hélène Cixous relativa a la necesidad de que la mujer escriba su cuerpo e invente una lengua “que reviente muros de separación, clases y retóricas, reglas y códigos” (58),<sup>7</sup> Marta Sanz recupera el dolor del cuerpo como núcleo de significación; así se deduce de la siguiente reflexión metaliteraria que, como tantas otras, se halla entre las anotaciones fragmentarias:

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

Dado que nombrar es poseer, la protagonista emprende distintas rutas y designa el dolor a través de un guiño intertextual con la expresión Bósforo de Al-masy (133), con que el protagonista de *El paciente inglés* se refiere a la cálida hendidura que se forma en la base del cuello de la mujer amada; desde ahí se atrinchera en la indagación del dolor y de la pérdida:

7. Cixous lo definió: “¡Voz! Es también lanzarse, ese desparramamiento del que nada vuelve. Exclamación, grito, ahogo, aullido, tos, vómito, música” (57).

Pero estas páginas no están concebidas para ser convencionalmente interesantes. En ellas se registra un protocolo. Son una indagación. El intento de responder a una pregunta que no se desliza hacia atrás y hacia delante por el carril bien engrasado del tiempo. Estas páginas aspiran a operar como herramientas afiladas. Un trépano o un berbiquí. Describen un proceso, puede que una figura circular y hablan de una persona. No de sus pasos de baile. (165)

A través de la imagen de la cristalización del dolor que se apodera del cuerpo desde los pies y las yemas de los dedos hasta el pecho y cada una de las articulaciones, el yo reivindica el poder del lenguaje como herramienta de autorrepresentación de la vulnerabilidad y fragilidad de la condición femenina:

Se cristaliza mi pecho y, bajo la transparencia de las costillas, veo latir un corazón azul. Las cicatrices parecen chorros de agua en una fotografía. Trenzas de cristal. Se me cristalizan los codos y las articulaciones me pinchan una musculatura más frágil a cada segundo que transcurre. Se cristalizan mis pezones y siento frío. Una tiritona amenaza con romperme. No puedo rozarme con las cosas. Como alguien que se ha quemado con agua hirviendo. Separo las piernas. Mi cuello cristalizado descubre la presencia de ganglios que son las cuentas de un collar. Me hago cristal. Frágil. No tocar. Dormiré en una caja de cartón entre bolitas de plástico blanco. Nieve. Me cristalizo a mí misma, soy una enfermedad autoinmune. Mi lupus. Me cristalizo yo sola, pero también por efecto de tus cuidados. Solo lo bello se rompe. Pero no soy bella, solo puedo romperme. Andaré con precaución por los bordillos. No saldré a la calle para que un niño me arroje una piedra que me haga añicos. Para que un golpe de viento o un empujón me desestabilicen. Soy una figurita de Lladró. Una orquídea. (141)

El discurso literario adquiere forma dialógica con la tradición literaria, la contemporaneidad y la propia experiencia: “Busco y me empeño en encontrar los nombres. Nadie pronuncia la palabra menopausia. Es un tótem o un tabú” (52). Desde la exploración médica y la indagación autorreflexiva, el dolor invasivo se ancla en la fisicidad material del cuerpo femenino que se queja y se extiende al cuerpo social: “Todo lo que me oprime, los rayos alfa, gamma o beta que irradian los módems portátiles y las redes wifi invisibles que atraviesan los muros y me apuñalan. Me pasa a mí y a todo el mundo” (15). Invade también el espacio narrativo mediante un imaginario que reviste resonancias del ciclo de me-

tamorfosis ovidiano y kafkiano; adopta formas diversas: la garrapata que atena-za el corazón (34), chupa y succiona el calcio óseo (36; 101); la araña o la uña que se clava en su pecho (59) o el picotazo de un águila (101); muestra de ma-neras diversas su carácter mutante hasta ser una punzada permanente (106) o un olor desagradable:

Es un ratoncito que cambia de tamaño y de forma dentro de su jaula. Mis costillas son una jaula de hueso y el dolor es un huevo de jilguero, un des-peluchado jilguero, un jilguero verde, un jilguero que se va quedando sin colorines pero no se acaba de morir. Puto jilguero. El dolor corroe mi cuerpo como un pez nadador. Nada o, más concretamente, reptar, se arrastra, raspa, oprime. Se hace crónico y huele al agua sucia de un galá-pago mascota. (45)

La reflexión sobre el dolor a través de la semiótica del cuerpo alcanza un pun-to álgido en el relato de intenso lirismo del sueño del águila que la protago-nista cobija en su regazo, simbolizando el desvalimiento de la mujer:

Sueño con que protejo en mi regazo un águila imperial. Está enferma y le doy miedo. Se siente amenazada y por eso araña con sus garras la piel de mi esternón. Pero está demasiado débil o tal vez poco a poco se acos-tumbra o se resigna o se da cuenta de que soy su única oportunidad de so-brevivir. Me muerdo los labios para no gritar. Me hace muchísimo daño, pero no quiero que nadie note el bulto que escondo debajo de mi blusa. El pájaro se mueve cada vez menos. De vez en cuando le echo un vistazo. Va perdiendo pluma y la resistencia de sus alas, su envergadura rígida, se ha reblandecido. El águila empieza a parecerse a un pollo muerto de los que embucho de tomate y limones para meter al horno. Alrededor de mis pezones se extienden un par de rosáceas gotitas de sangre. (32)

El cuerpo biológico femenino se transforma en memoria encarnada, en “una construcción social naturalizada” (Bourdieu 1999b, 37), en la que se reflejan las relaciones de dominación que vertebran las relaciones entre los géneros. Desde la posición de privilegio que le otorga el hecho de ser mujer, cuestiona los nexos que se han establecido entre género y trabajo y defiende su papel como agente de cambio social.

Descubre Marta Sanz que el dolor corporal propio y ajeno es parte esen-cial del aprendizaje que el ser humano requiere para despegarse de las exigen-cias de felicidad que le impone la sociedad y despojarse de sus esclavitudes. Des-

de un posicionamiento crítico y ético y sin renunciar a la lucidez y a la autocensura la escritora saca el cuerpo femenino del ámbito del onanismo y lo traslada al espacio común y político; desvela las carencias de la realidad, lucha contra su idealización (Simó 2018) e invita al lector a despertar del letargo social imperante, a tomar parte activa en la resolución de los acontecimientos y a pasar a la acción política; de este modo *Clavícula* se transforma en un arma de la que se sirve para luchar contra las trampas que tiende la ideología del neoliberalismo.

#### DOLOR PERFORMATIVO Y ACTIVACIÓN POLÍTICA

*Clavícula* es un *work in progress*. La percepción del dolor es el principio de activación de los miedos y enfermedades imaginarias que postran al yo autobiográfico “de una manera ensimismada que destruye a los otros” (66). Se observa bien en esta anotación:

Tengo cuarenta y ocho años. No. En realidad tengo cuarenta y siete. Hace dos años que no tengo menstruación. Soy una mujer de éxito llena de tristeza. Temo que se mueran mis padres. Mi marido está en el paro. Trabajo sin cesar. No quiero quedarme sola. He tenido mucha suerte. Me han querido tanto. No sé ganar. Ni perder. Me da pánico no disponer de tiempo suficiente para disfrutar de tanta felicidad y tantos privilegios. (112)

La quiebra física y psíquica de esta mujer menopáusica, con un marido sin trabajo y en paro, que vive en precario y con un nivel de exigencia enfermizo, desemboca en una escritura catártica y terapéutica: “escribo para purgarme” (155); es este un principio subyacente al discurso autobiográfico que vertebra la obra y que plasma en algunas reflexiones metaliterarias:

Cuando escribo –cuando escribimos– no podemos olvidarnos de cuáles son nuestras condiciones materiales. Por eso pienso que todos los textos son autobiográficos y a veces la máscara, las telas sinuosas y las transparencias que cubren el cuerpo son menos púdicas que una declaración en carne viva. (50)

Abunda la contemplación del dolor en la esfera privada y, por este motivo, son numerosas las reflexiones sobre la hipocondría y los miedos, las patologías femeninas o la intolerancia al desequilibrio psicósomático. La voz narradora proclama de manera reiterada el derecho a la queja y desde un tono confesional, ensayístico o lírico no considera insolubles la identidad femenina, la ma-

ternidad y la vulnerabilidad, como vemos a continuación: “Si hubiese tenido hijos, hoy me preocuparía un hipotético accidente de moto, un embarazo no deseado, los incipientes síntomas de una leucemia [...] Estaría, sobre todo, muy preocupada por saber dónde podrían caerse muertos mis hijos. De qué puta mierda iban a vivir” (58).

Ante la imposibilidad de deslindar el alma del cuerpo ni el individuo de la sociedad, toman corporeidad en *Clavícula* otras realidades. Marta Sanz, con su manifiesta predilección por la introspección psicológica y por el lenguaje y su capacidad transformadora de la sociedad, traslada una cosmovisión del universo donde “confluyen lo interno y lo externo”, “el sujeto y la comunidad, el texto y el contexto”, como ella misma afirma del conjunto de su producción literaria (Sanz, en Bonet). No esquiva la tarea de examinarse y lo hace no solo como un ejercicio terapéutico de autoexploración de la propia identidad sino como una práctica autoexegética de compromiso social (Vara 2018):

Si el autor –palabra, por lo demás, ya muy desprestigiada– aspira a mirar desde otro sitio, a producir inquietud, a colocar a sus lectores en un brete cognoscitivo y/o ideológico, a propiciar una acción, a renombrar lo real para compartir con nosotros su comprensión –parcial, pero única– de la misma, a intervenir en la sociedad o a transformarla; si un autor aspira a todo eso, necesita de un lector exigente, esforzado, participativo: un lector con el que entablar una conversación. (Sanz 2014, 136)

Desde la realidad cotidiana más tangible, sin alejarse ni abstraerse de las coordenadas de su tiempo y fiel al principio de verosimilitud de la poética realista, la autora cuestiona todos los espejismos y censura sin circunloquios ciertas sensibilidades de moda:

Y a la vez que me enneco y disminuyo sin remisión, pienso que vivimos en un mundo ñoño. Se valora el forro rosa de los cuadernos y los vídeos de gatitos en YouTube. Mientras tanto, la sensibilidad verdadera –la mía, lo digo sin faltar a la modestia– se hace medicamentosa o se confunde con el mal carácter o con el no saber vivir en paz. Y, sin embargo, no puedo dar nada mejor de mí que este desenmascaramiento mientras reconozco que el miedo a la locura no proviene de una predisposición química, endógena, sino de una serie de estímulos externos que me van dejando huellas, incisiones muy profundas, sombras del hueso fracturado que se ven en las radiografías. Marcas en partes recónditas de esa alma que no existe. Los vídeos de gatitos cantantes acumulan “me gusta” en YouTube

–una mano con el pulgar hacia arriba, una mano de Ave César, los que van a morir te saludan–, mientras de noche alguien lanza piedras contra los alféizares donde se desgañitan las gatas en celo y yo no puedo darte nada mejor de mí que estas palabras purgantes. Ni Atlántidas ni unicornios ni enanitos saltarines. Tampoco puedo escribirte una novela sobre el tráfico de órganos, una conspiración de espías, una novela de una fornicación detrás de otra o una aventura de niños que, de pronto, descubren el dolor o la bondad del mundo, en una epifanía, a lo Harper Lee. Todas esas ficciones a mí ya solo me suenan a mentira y no te puedo dar nada mejor de mí que estas páginas donde te cuento que a nadie le gustan realmente los gatos, que pronto se convertirán en una plaga como las palomas de la paz y los cocodrilos de las alcantarillas de Niuyork. (108-09)

Alude a las condiciones de vida actuales, contempla la ansiedad como patología del sistema capitalista y muestra la situación del sistema sanitario, el deterioro social, el paro y la precariedad de las condiciones laborales, entre otros problemas sociales:

Echo cuentas. Hemos pagado por completo la hipoteca de la casa. No tenemos cargas familiares más allá de nuestra propia carga. La del uno y la del otro. Pagamos setenta euros mensuales de teléfono y conexiones a internet porque hemos conseguido una oferta maravillosa. La cuota de nuestra comunidad es de cuarenta y ocho euros mensuales a los que hay que sumar unos treinta euros de agua. La factura de la luz son aproximadamente cuarenta euros al mes. El gas nos cuesta unos cien euros mensuales en invierno. Yo pago una cuota de autónoma de casi cuatrocientos euros y, con el paro consumido, mi marido paga una de casi trescientos. Comemos pescado y verdura. No comemos carnes procesadas ni embutidos ni bollería industrial porque tenemos el colesterol alto. Nuestra cesta de la compra no es barata. Tal vez ascienda a cuatrocientos euros al mes. Mi marido fuma y el tabaco es caro. Pago cuotas de asociaciones y de partidos políticos. De fundaciones para la recuperación de la memoria histórica. (67)

Con una escritura disidente desestabiliza el orden establecido, condena las injusticias, visibiliza y desenmascara falacias y cuestiona los esquemas de dominación imperantes en distintos ámbitos de la existencia.

Siendo la literatura “una forma de conciencia de la vida” (Sanz 2014, 148) a través de la cual la escritora nombra el mundo e interviene en él, fon-

do y forma, ética y estética están perfectamente ensambladas en la producción literaria. Frente a la *novela de la no ideología* que “reproduce la ideología dominante del capitalismo avanzado: que vivimos en el mejor de los mundos posibles, un mundo perfecto y acabado, sin conflictos, en el que no pasa nada, o donde lo único que pasa se localiza en el interior, en el yo” (Becerra Mayor 44), Marta Sanz comprende que la obra literaria es política, pues no es solo “un artefacto lúdico para ocupar los momentos de ocio” (2014, 19) —así lo expresa en *No tan incendiario*—, sino que reclama una intervención en el espacio público.

Desde el ejercicio de la libertad, la autora privilegia el yo desde la “posición antagonista respecto al mundo” de la que habla Smith (93). Consciente de que la literatura no es ajena a la violencia simbólica que brota de las estructuras de dominación que se encuentran en las “creencias socialmente inculcadas” (Bourdieu 1999a, 172) y consciente de que dicha violencia penetra en el lenguaje y en las formas artísticas (Žižek 285), Marta Sanz comparte con Sidonie Smith, Pierre Bourdieu y Slavoj Žižek la tesis de que las manifestaciones artísticas son estructuras simbólicas que se aproximan a la representación de lo real, pues es la realidad el motor que las impulsa. Por este motivo *Clavícula* es un artefacto cultural a través del cual la escritora crea imaginarios y discursos que revisten valor cognitivo; y es un artefacto ideológico que “conforma la visión del mundo y el espacio sentimental de los seres humanos [...] y deja un poso que nos mueve a unos procedimientos determinados de acción. O de inacción” (Sanz 2014, 30-31). Le pertenece el papel que Todorov atribuía en *Crítica de la crítica* a las artes en las sociedades democráticas, el de actuar como laboratorios “donde se preparan, en libertad, nuevos mitos de compromiso” (1991, 98).

Acostumbrada a reflexionar sobre las categorías que rigen el pensamiento literario contemporáneo, Marta Sanz comprende que la obra literaria es un espacio de resistencia y de construcción del pensamiento crítico, con el que invita al lector a profundizar en los discursos y representaciones socioculturales que nutren el espacio público y en la estética que lo ilumina.

#### REIVINDICACIÓN DE LA NEGATIVIDAD Y DE LA QUEJA EN LA SOCIEDAD DEL CANSANCIO

Marta Sanz aborda en *Clavícula* la legitimidad moral de la expresión del dolor, que es percibido como el fruto de una “frívola aflicción” (166): “La mujer

templada que fui se descontrola y deja de salir el borbotón de su rabia. O sale desnuda a la calle” (137); “Hace años hubiese abofeteado a una mujer como yo. «Basta de tonterías, no seas ridícula». Pero hoy soy una flor” (147). Y también la obsesión por mostrar el sentimiento de culpabilidad que toma posesión de su ser:

Viajo mucho por razones de trabajo Decido no dejar de viajar aunque la garrapata me atenace el corazón. Decido no cuidarme excesivamente. En el fondo no estoy segura de decidir nada. Es la inercia. La fantasía de que de verdad elegimos y la culpa por no tomarnos con la debida seriedad los avisos de nuestro cuerpo. Como si pudiésemos parar cuando nos diera la gana. Hasta de eso tenemos la culpa. Tenemos la culpa de todo. (34)

Aunque la queja es entrevista unas veces a través de la mirada de quienes la rodean (59) y de la censura paterna: “Mi padre no soporta tener una hija vulnerable. No tolera mi angustia. Me llama loca. Lo hace con cariño, pero por la cara que le pongo me parece que después de llamármelo se arrancarían la lengua” (56); en otras ocasiones, es un espejo que refleja la culpabilidad con que vivencia el trastorno distímico que padece: “Sigo pensando que siempre puedo hacerlo mejor y que, si me castigo, es por mi culpa” (63); “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).

Lejos de dudar sobre la legitimidad de la queja, la escritora reivindica el acto de quejarse (Sainz), ofreciendo desde el yo autobiográfico una respuesta a la violencia que sufren y provocan las estructuras sociales, afectivas y familiares, económicas y políticas. Y reivindica también la queja de la carne que se hace palabra y se convierte en acción social y política que desarticula la realidad; de esta manera el dolor del cuerpo deja de pertenecer al orden de la intimidad y se transforma en “un calambre público que se refleja en el modo en que los otros, los que más quieres, tienen de mirarte” (89).

Desde el inicio del puzzle narrativo, el yo autobiográfico siente la presión de la tecnología política y de las estrategias de dominación del cuerpo, de las que habla Foucault para referirse a la sociedad como un cuerpo insertado en un mecanismo de productividad que solo responde a los criterios de eficacia y de poder con los que explota a los individuos y desarticula el cuerpo social (Foucault 1979, 15). Late con ritmo constante en el cuerpo textual de *Clavícula* la negatividad de la voz narradora; procede esta no de un agente exterior,

sino del exceso de deber que ella misma se autoimpone, en la línea del pensamiento de Byung-Chul Han: *“El tú puedes incluso ejercer más coacción que el tú debes”* (2014b, 21):<sup>8</sup> *“Sufro cuando siento que se me gasta la capacidad de trabajo imprescindible para la autoexplotación, porque en la autoexplotación reside el germen de mi felicidad. No tolero mostrar debilidades en público porque el público es siempre un enemigo”* (64). La vulnerabilidad de la protagonista cobra cuerpo a través de la autorrepresentación de la esclavitud laboral en la sociedad de la obligación, donde cada uno *“lleva consigo su campo de trabajos forzados”* (Han 2012, 48): *“La vida consiste en trabajar todo el día y culparse por esos momentos en que no se está trabajando”* (69). Padece las injusticias del entramado laboral y social en que se encuentra, como puede deducirse de una de sus anotaciones:

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 tacho y los exabruptos, las retenciones del impuesto sobre la renta de las personas físicas y el 21 % de IVA se nos ha metido en el cuerpo, como un demonio, como una bacteria, y ahora forman parte de nuestro recuento plaquetario y de la enfermedad de la que, palabrita del Niño Jesús, nos vamos a morir. (197)

La narradora no es uno de los cuerpos *“dóciles”* y sometidos que se hallan en una sociedad que impone sus normas a través de las instituciones (Foucault 2002, 142); sino que, más bien, se somete al control que ella se autoimpone dentro de la lógica de un sistema capitalista, que conduce a la rivalidad de unos individuos con otros (Deleuze 280):

Abro el ordenador y a mi bandeja de entrada han llegado seis o siete ofertas de empleo para mi marido, un parado de cincuenta y seis años que ya no recibe ninguna prestación. Leo la lista de empleos sobre los que no podré hacer clic [...] ¿Hay algo para mí?, me pregunta desde detrás de su periódico de papel. Ese es nuestro mundo. (22)

Al mismo tiempo, el yo discursivo parece impelido a mostrarlo todo para ser contemplado; desnuda su psique y expone las motivaciones que le llevan a actuar: *“Yo no quiero estar funcionando artificialmente. Llega un momento en la vida en que es bueno dejar de correr. Hay que dejar de correr. Yo quiero que*

---

8. Las cursivas se encuentran en el original.

me dejen en paz. Que me dejen olvidarme de mi cuerpo. Para lo bueno y para lo malo” (181). Lejos de ser el panóptico de Jeremy Bentham que opera bajo un sistema de vigilancia en el que es visto sin ver nunca, el yo se transforma en fuente de visibilidad y se exhibe sin que la coerción provenga del exterior (Baudrillard 49-50). Y del exceso de autoexposición de la interioridad brota la violencia extrema, que reside en la necesidad de “hablar, hablar, comunicar incansablemente” que afecta “al ser particular, a su secreto” (Baudrillard 50): “Voy leyendo un libro –siempre leo alguna cosa– con el que procuro distraerme del ruido de mi propio cuerpo, que suena, grita, me habla. Estoy harta de escucharlo” (212).

Frente a la concepción del poder como paradigma coercitivo de obligatoriedad sobre el otro, en la sociedad del cansancio es el propio sujeto el que se autoimpone la voluntad del otro, siguiendo la tesis de Han en *Was ist Macht?*: “Quien quiera lograr un poder absoluto deberá hacer uso no de la violencia, sino de la libertad de los otros. Lo conseguirá en el momento en que la libertad y la subordinación coincidan” (2005, 14). De ese modo, mientras el individuo incrementa la conciencia de su capacidad de acción y de autocontrol genera un afán de rendimiento tan fuerte que llega al extremo de culpabilizarse por sus límites, como muestra la protagonista de *Clavícula*:

Quien fracasa en la sociedad neoliberal del rendimiento se hace a sí mismo responsable y se avergüenza, en lugar de poner en duda a la sociedad o al sistema. En esto consiste la especial inteligencia del régimen neoliberal. No deja que surja resistencia alguna contra el sistema. (18)

Bajo la dictadura del *se debe* del yo, el poder precede la línea de la causalidad o de la cadena de acciones (Han 2005, 29) e invade todos los ámbitos de la vida; así con una escritura transparente, el sujeto femenino subraya la frustración que experimenta al no controlar la situación y al toparse con sus limitaciones personales; más allá de buscar el origen del malestar en la precariedad de la situación laboral (la hace constar en diversas ocasiones, así como las escasas posibilidades de su marido para encontrar un trabajo), es la falta de motivación la que lo provoca y le lleva a desatar la culpa contra sí misma.

La escritura autobiográfica canaliza la psicopolítica de esta sociedad donde los sujetos paradójicamente se imponen a sí mismos férreamente imposiciones y obligaciones. Con su prosa descarnada, la voz narradora batalla para que el entramado de dominación no quede oculto (Han 2014a, 28) y, por lo

tanto, censura este modo de funcionar, canaliza los dolores y sufrimientos de la sociedad y les otorga una dimensión colectiva y alegórica:

El mundo nos inflige un gran mal con sus sonrisas de chicle y la verdadera tristeza, la verdadera sensibilidad –es decir, la mía, lo digo sin falsa modestia–, se arregla con cápsulas y comprimidos, o se castiga utilizando argumentos tan distintos como la falta de carácter, el síndrome de la niña mimada, el déficit de la conveniente sustancia o reacción química. O la crueldad. La brutalidad. (109)

*Clavícula* se encuadra, según hemos analizado, dentro de la trayectoria literaria de Marta Sanz; interpreta en ella de manera crítica la realidad ideológica circundante, evidencia las fracturas del sistema social y político y critica la lógica del agrado que domina la conducta femenina, como abordó en *Susana y los viejos*; emprende el desaprendizaje del vampirismo y de la visión posesiva y sufriente del amor romántico que trató en *El frío*; censura la lógica del éxito que el sistema capitalista impone como estilo de vida en la esfera privada y familiar, perceptible en *Animales domésticos*; desenmascara el cinismo moral que impera en el orden social, como expuso en *Amor Fou*; asimismo, desacraliza la Transición española, como hizo en *Daniela Astor y la caja negra*; denuncia la violencia del maltrato y de la marginación y la estigmatización de las minorías, que planteó en *Black, black, black* y en *Un buen detective no se casa jamás*; enfatiza la precariedad laboral y censura la banalización cultural y degradación artística, como expuso en *Farándula*; y reivindica, en suma, “el poder transformador de lo literario” con un discurso que aspira a “manchar de tinta las manos que las agarren”, como afirma en el paratexto de *No tan incendiario* (2014, 23).

Fiel a su convicción de que no existe ningún discurso artístico o cultural que sea aséptico, Marta Sanz refleja en *Clavícula* algunas de las claves que presiden su producción literaria, entre las que destacamos las siguientes: la concepción de la escritura como una manera privilegiada de comunicarse con los demás y de intervenir en el espacio político y social; la necesidad de la reflexión crítica; la huida de los estereotipos y la reivindicación de la mujer; la representación de la realidad; la plasmación de las “ideologías invisibles” de Žižek desde el punto de vista temático y formal; la quiebra de los discursos hegemónicos desde la ruptura genérica y formal; la primacía de la construcción de los personajes, de la voz narrativa o del punto de vista sobre la trama; la búsqueda de un lenguaje perturbador o la estrecha imbricación de fondo y forma en el discurso literario.

## CONCLUSIONES

*Clavícula* es un libro raro, cuya extrañeza proviene del ensamblaje entre fragmentariedad y cohesión narrativa, de la multiplicidad de materiales de procedencia diversa y de una original propuesta estética que, a partir de elementos prosaicos (la carne, el cuerpo o las facturas domésticas), se sustenta en la precisión y belleza del lenguaje. Lejos de ser un mero ejercicio de experimentación formal es, como hemos visto, una obra literaria con voluntad política que inquiera al sujeto desde el interior del texto:

Mi dentro siempre ha sido muy fuera, y mi espíritu, mi carne. Profeso esa fe y esa 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. Creo que esta confesión es absolutamente impúdica pero fundamental. (69)

De acuerdo con el sentido ético que preside el paradigma realista, la verosimilitud, el fluir abrupto y seco de la conciencia, la enumeración inconexa de acciones dispares (“Dejo de fumar. Ahorro. No me siento ni más limpia ni más liberada. Veo cómo crece de modo alarmante el alijo de mi botiquín” [33]), el anclaje matérico de la subjetividad y la profusión minimalista se encuentran al servicio del constructo narrativo:

Se multiplican los trabajos y, como en el estilo, se funden el fondo y la forma, las enumeraciones del mío no son para mí un procedimiento manierista, sino una necesidad. La precariedad se expresa con la fractura y la brevedad sintáctica y, mientras tanto, se acumulan, se enumeran, se amontonan las palabras porque hay que sumar cien acciones para conseguir un solo fin. Todo está siempre en el aire. (68)

Todos los mecanismos retóricos, la fragmentariedad narrativa compulsiva, la quiebra discursiva y las pausas continuadas, la precisión lingüística y la prosa descarnada, la brevedad de las frases y el adelgazamiento estilístico, las metáforas recurrentes o el humor negro están al servicio de la crispación interior y de la contractura que sacude el cuerpo de un sujeto autobiografiado que se halla marcado por el dolor y por el desasosiego personal y social y que invita a la autocrítica. Todos configuran el sentido y se convierten en herramientas conceptuales e inquisitivas que Marta Sanz maneja con maestría para interrogarse e interrogar al lector.

OBRAS CITADAS

- Alberca, Manuel. *El pacto ambiguo: de la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.
- Baudrillard, Jean. *La agonía del poder*. Madrid: Ediciones Pensamiento, 2006.
- Becerra Mayor, David. *La novela de la no-ideología: introducción a la producción literaria del capitalismo avanzado en España*. Madrid: Tierra de Nadie, 2013.
- Bonet, Paula. “Entrevista a Marta Sanz”. *Jot Down* (marzo 2016). 10 de febrero de 2020. <<http://www.jotdown.es/2016/03/marta-sanz/>>.
- Bourdieu, Pierre. *Razones prácticas: sobre una teoría de la acción*. Barcelona: Anagrama, 1999a.
- Bourdieu, Pierre. *La dominación masculina*. Trad. Joaquín Jordá. Barcelona: Anagrama, 1999b.
- Camarero, Jesús. *Autobiografía: escritura y existencia*. Barcelona: Anthropos, 2011.
- Cixous, Hélène. *La risa de la medusa: ensayos sobre la escritura*. Trad. Ana María Moix. Barcelona: Anthropos, 1995.
- Deleuze, Gilles. “Post-scriptum sobre las sociedades de control”. *Conversaciones 1972-1990*. Trad. José Luis Pardo. Valencia: Pre-textos, 1999. 277-86.
- Eusebio, Carmen de. “Entrevista a Marta Sanz”. *Cuadernos hispanoamericanos* 768 (2014): 114-24.
- Foucault, Michel. *El ojo del poder*. Madrid: La Piqueta, 1979.
- Foucault, Michel. *Vigilar y castigar*. Buenos Aires: Siglo veintiuno, 2002.
- García, Luis. “Entrevista a Marta Sanz”. *Literaturas.com* 10 (2006).
- Gusdorf, Georges. “Condiciones y límites de la autobiografía”. Suplemento *Anthropos* 29 (1991): 9-17.
- Hall, Stuart. “Introducción: ¿quién necesita identidad?”. *Cuestiones de identidad cultural*. Eds. Stuart Hall y Paul du Gay. Buenos Aires: Amorrortu, 2003. 13-39.
- Han, Byung-Chul. *Was ist Macht?* Stuttgart: Reclam, 2005.
- Han, Byung-Chul. *La sociedad del cansancio*. Barcelona: Herder, 2012.
- Han, Byung-Chul. *Psicopolítica: neoliberalismo y nuevas técnicas de poder*. Barcelona: Herder, 2014a.
- Han, Byung-Chul. *La agonía del eros*. Barcelona: Herder, 2014b.
- Hassan, Ihab. “Beyond Postmodernism: Toward an Aesthetic of Trust”. *Angelaki: Journal of the Theoretical Humanities* 8.1 (2003): 3-12.
- Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. London: Routledge, 1988.

- Kaiser Moro, Andrea. “El derecho al aullido: corporalidad y lenguaje en *Clavícula* (Sanz, 2017)”. *Feminismo/s* 31 (2018): 189-203. 12 de marzo de 2020. <<http://hdl.handle.net/10045/76680>>.
- Larraz Elorriaga, Fernando. “Marta Sanz, crítica literaria”. *Olivar: revista de literatura y cultura españolas* 18.27 (2018). 12 de marzo de 2020. <<https://doi.org/10.24215/18524478e026>>.
- Lejeune, Philip. *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid: Megazul-Endymion, 1994.
- Loureiro, Ángel. *The Ethics of Autobiography: Replacing the Subject in Modern Spain*. Nashville: Vanderbilt University, 2000.
- Pozuelo Yvancos, José María. *De la autobiografía: teoría y estilos*. Barcelona: Crítica, 2006.
- Rendueles, César, ed. Antonio Gramsci. *Escritos (Antología)*. Madrid: Alianza, 2017.
- Rodríguez, Emma. “Entrevista a Marta Sanz”. *Turia* 133-34 (2020): 302-18. 12 de febrero de 2020.
- Rovecchio Antón, Laeticia. “Entrevista a Marta Sanz, 2”. *Pliego suelto: revista de literatura y alrededores* (18 noviembre 2017). 3 de febrero de 2020. <<http://www.pliegosuelto.com/?p=24219>>.
- Sainz Borgo, Karina. “La poética de la normalidad da un paso más dentro de lo siniestro cotidiano”. *Quimera: revista de literatura* 326 (2011): 58-61.
- Sánchez Dueñas, Blas. “Relecturas y creación desde la subversión: *Susana y los viejos*, de Marta Sanz”. *Signa: revista de la Asociación Española de Semiótica* 21 (2012): 625-49.
- Sanz, Marta. *No tan incendiario*. Cáceres: Periférica, 2014.
- Sanz, Marta. “Siete apuntes sobre literatura y compromiso”. *Mercurio* 175 (2015): 12-13.
- Sanz, Marta. *Clavícula*. Barcelona: Anagrama, 2017.
- Sanz Villanueva, Darío. “*Susana y los viejos*”. *El Cultural* 16 febrero 2006. 2 de enero de 2020. <<https://elcultural.com/Susana-y-los-viejos>>.
- Scarano, Laura. *Vidas en verso: autoficciones poéticas (estudio y antología)*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 2014.
- Simó, Marta. “Ética y estética en la novela realista contemporánea: de *Miau* (1888) a *Animales domésticos* (2003)”. *Pasavento: revista de estudios hispánicos* 2.1 (2014): 33-56.
- Simó, Marta. “La realidad y sus representaciones: una aproximación a la poética realista en la obra narrativa de Marta Sanz”. *Olivar: revista de litera-*

- tura y cultura españolas* 18.27 (2018). 3 de febrero de 2020. <<https://doi.org/10.24215/18524478e021>>.
- Smith, Sidonie. “Hacia una poética de la autobiografía de mujeres”. *La autobiografía y sus problemas teóricos: estudios e investigación documental*. Ed. Ángel G. Loureiro. Barcelona: Anthropos, 1991. 93-106.
- Todorov, Tzvetan. “El origen de los géneros”. *Teoría de los géneros literarios*. Ed. Miguel Ángel Garrido Gallardo. Madrid: Arco Libros, 1988. 31-48.
- Todorov, Tzvetan. *Crítica de la crítica*. Barcelona: Paidós, 1991.
- Vara Ferrero, Natalia. “Lecciones del «yo»: autobiografía, ficción y sujeto ético en Marta Sanz”. *Recial: revista del Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades, Área Letras* 6.7 (2015).
- Vara Ferrero, Natalia. “Reformulando el sujeto, los géneros literarios y el compromiso con la historia: la escritura del yo en la obra de Marta Sanz”. *Olivar: revista de literatura y cultura españolas* 18.27 (2018). 2 de marzo de 2020. <<https://doi.org/10.24215/18524478e023>>.
- Žižek, Slavoj. *Sobre la violencia: seis reflexiones marginales*. Barcelona: Paidós, 2009.