

NUEVOS ITINERARIOS AUTOFICTICIOS.
MARTA SANZ Y EL "PACTO SINCERO" DE *CLAVÍCULA*LATEST AUTOFICTIONAL PATHS.
MARTA SANZ AND *CLAVÍCULA'S* "SINCERE PACT"

VÍCTOR BALLARÍN AGUARÓN

Universidad de Coruña

<https://orcid.org/0000-0002-9135-4917>

victor.ballarin@udc.es

Recibido: 02.10.2021

Aceptado: 05.05.2023

RESUMEN: En los últimos años, la repetición de ciertos patrones narrativos en la novela hispánica autoficcional ha provocado, entre la comunidad literaria, un progresivo efecto de desencanto sobre las posibilidades del género, acusando a la autoficción de mostrar "síntomas de agotamiento" y a sus narradores de narcisistas y deshonestos. Desde la consideración de la existencia de una nueva tendencia en el género inaugurado por Doubrovsky en 1977, más moderada en sus abusos estilísticos y considerablemente más comprometida con su realidad social, se ha abordado el análisis de *Clavícula*, la novela de Marta Sanz (2017), como ejemplo de este cambio de paradigma y buen hacer literario. A tal efecto, se ha procedido, en primer lugar, a explicar el funcionamiento de la materia biográfica en la narrativa sanciana, prestando especial atención a su anterior ficción de carácter vivencial, *La lección de anatomía* (2008 y 2014). Seguidamente, a partir de los preceptos teóricos propuestos por Manuel Alberca (1996, 2007 y 2012), se ha analizado con detalle el contrato narrativo que Marta Sanz firma con los lectores de *Clavícula* y que ha sido aquí bautizado como "pacto sincero". Por último, siguiendo el criterio de Ana Casas (2012), se han identificado y desarrollado aquellos otros rasgos formales (como la fragmentación, el hibridismo o la metadiscursividad), que, junto al pacto de lectura, permiten catalogar la novela como autoficción. Con todo ello, se ha querido demostrar cómo Marta Sanz consigue soslayar en *Clavícula* cualquier déficit de franqueza atribuido al género y erigir su novela como un canto a la fraternidad, que confirma la competencia

de la escritura autoficcional no solo para paliar las neuralgias íntimas y personales sino también colectivas.

PALABRAS CLAVE: Marta Sanz, *Clavícula*, autoficción, autobiografía, pacto de lectura

ABSTRACT: In recent years, the repetition of certain narrative patterns in the Hispanic autofictional novel have caused among the literary community a progressive effect of disappointment with regards to the possibilities of the genre. Autofictional novels have been accused of showing “symptoms of exhaustion”, and its narrators have been described as narcissistic and dishonest. Considering the existence of a new trend in the genre inaugurated by Doubrovsky in 1977, more moderate in its stylistic abuses and considerably more committed to its social reality, the analysis of Marta Sanz’s novel *Clavícula* (2017) is presented as an example of this shift in paradigm and of good literary practice. For this purpose, firstly, the functioning of the biographical material in Marta Sanz’s fictions is explained, paying special attention to her previous experiential novel, *La lección de anatomía* (2008 and 2014). Next, based on the theoretical precepts proposed by Manuel Alberca (1996, 2007 and 2012), the narrative contract that Marta Sanz signs with the readers of *Clavícula* and which has been baptized here as a ‘sincere pact’ is analyzed in detail. Finally, following Ana Casas (2012), other formal features such as fragmentation, hybridity or metadiscursiveness are identified and developed; these, together with the reading pact, allow the novel to be classified as autofiction. The aim of this paper is to prove how Marta Sanz avoids in *Clavícula* any lack of honesty attributed to the genre, and turns her novel into a fraternal call, which confirms the ability of autofictional writing to alleviate not only the intimate and personal, but also collective neuralgia.

KEYWORDS: Marta Sanz, *Clavícula*, Autofiction, Autobiography, Reader’s Contract



1. LA AUTOFICCIÓN EN ESPAÑA. ¿HACIA UNA TERCERA VÍA?

Con el propósito de definir el género y funcionamiento de su propia novela, *Fils* (1977), el escritor y crítico francés Serge Doubrovsky (1928-2017) acuñaba por primera vez el término “autoficción”, para nombrar aquella “ficción de acontecimientos y hechos estrictamente reales” que había escrito (Casas 2012: 10). Por medio de esta peculiar declaración, no exenta de cierta contradicción, emplazaba a su novela en un terreno fronterizo, a medio camino entre el relato factual y el ficcional. O, en otras palabras, a caballo entre los dos principales pactos narra-

tivos: el autobiográfico y el novelesco. Mientras que el primero de ellos, definido por Philippe Lejeune en *Le pacte autobiographique* (1975), estaría regido por dos principios básicos —el de "identidad", que demandaría una correspondencia total entre autor y narrador, y el de "veracidad", que exigiría el compromiso del autor por contar únicamente la verdad en su relato—, el novelesco requeriría lo contrario: el distanciamiento entre autor y narrador, lo vivido y lo relatado (Alberca 2012: 131). Con todo, la propuesta híbrida de Doubrovsky obtuvo un éxito arrollador y fue inmediatamente importada en las letras hispánicas, como demuestra la aparición en esas mismas fechas de dos novelas emblemáticas con idéntico pacto de lectura: *La tía Julia y el escribidor*, de Mario Vargas Llosa (1977), y *El cuarto de atrás*, de Carmen Martín Gaité (1978). Ambas autoficciones no solo inauguraron una luminosa estela literaria en nuestro país, en la que a lo largo de décadas autores como Javier Marías, Antonio Muñoz Molina o Enrique Vila-Matas han inscrito sus nombres, sino que provocaron la germinación de un vasto y fértil corpus teórico que, con el tiempo, ha tratado de definir los difusos límites del estatuto autoficcional. A este respecto, en el contexto hispánico,¹ es imprescindible referir la labor científica de dos críticos literarios, Manuel Alberca y Ana Casas, sobre la que sostendremos posteriormente el análisis del caso práctico que ocupa a este trabajo.

En el caso de Alberca, su principal aportación teórica tiene que ver con el propio contrato narrativo que rige la autoficción y se remonta hasta 1996, cuando planteó por primera vez el concepto de "pacto ambiguo". Desde entonces, aunque el profesor malagueño ha dedicado abundante literatura a testar y ampliar su propuesta, extensamente aceptada entre la crítica literaria, el núcleo de su planteamiento original ha permanecido intacto. Así, a juicio de Alberca, el pacto ambiguo que firma el escritor de autoficción se caracterizaría, en definitiva, por encerrar bajo una misma proposición "dos términos o premisas antitéticas, que quedan armonizados bajo una forma paradójica que disimula la contradicción, pero sin hacerla desaparecer"; de tal modo, que el autor puede afirmar y negar su identidad al mismo tiempo, produciendo una vacilación semejante a la empleada en el género fantástico, al reproducir su misma indeterminación característica: mantener al lector indeciso entre una interpretación real o irreal del texto (Alberca 2012: 11-13).

Por su parte, la labor investigadora de Ana Casas, que en la última década ha coordinado diferentes monografías a propósito de la autoficción y sus diferentes representaciones —tanto en el plano narrativo (2012 y 2014) como en el intermedial (2017)—, ha centrado sus esfuerzos en concretar aquellos otros rasgos que, junto al "pacto ambiguo", configuran la naturaleza híbrida del texto autoficcional, a saber: la proyección del autor en el texto; la destrucción de la linealidad y la alteración del orden sucesivo de la narración —que evidencian la artificialidad que el autor impone a sus ficciones—; la convivencia de materiales

¹ Más allá de nuestras fronteras, la academia francesa también ha contribuido en la construcción del corpus teórico de la autoficción con imprescindibles aportaciones, entre ellas, Lecarme (1984 y 1994), Colonna (1989 y 2004), Darrieussecq (1996) y Gasparini (2004 y 2008).

de diverso origen (textos ensayísticos, mapas, imágenes) junto a textos ficcionales; así como la actividad metadiscursiva (Casas 2012: 39).

Pese a que es innegable el interés lector que todavía hoy sigue generando la autoficción en España, no lo es tanto en el plano crítico. Y es que, sin ánimo de generar polémica o de caer en el alarmismo, no parece demasiado imprudente sugerir que, en los últimos años, la fórmula inaugurada por Doubrovsky, que disputó a la autobiografía clásica su lugar de centralidad en la literatura occidental, vive tiempos difíciles. No considero, sin embargo, que se oculte tras ello una cuestión cualitativa —pues trataré, en adelante, de probar la vigente luminosidad ético-estética del género por medio del análisis de un caso práctico— sino, al contrario, la generalización de una imagen peyorativa del género tanto entre la crítica como entre buena parte de la nómina de autores que, con mayor o menor asiduidad, han recurrido en algún momento de sus trayectorias novelísticas a las virtudes del “pacto ambiguo” para ficcionalizar sus propias biografías y disponer bajo lupa las experiencias vitales pasadas.

En este sentido, es probable que en el afianzamiento de tal imagen haya contribuido una serie de abusos frecuentes en los textos autoficticios. Me refiero, por ejemplo, a la excesiva repetición de ciertos patrones narrativos, como serían el constante reto interpretativo que supone para el lector la ambigüedad de estos textos, los frecuentes juegos de identidad y onomásticos de los narradores, o la falta de compromiso por la veracidad de lo relatado, que habitualmente subyacen tras el *leitmotiv* autoficcional “soy yo, pero, a la vez, no soy yo”. Así lo cree el propio Alberca, que desde la publicación de *El pacto ambiguo* (2007) ha ido progresivamente virando su opinión hacia una posición considerablemente más crítica respecto al género, y que en uno de sus últimos ensayos, *La máscara o la vida* (2017), calificaba la autoficción “como una enfermedad pasajera de la autobiografía” (2017: 313), producto de cuatro décadas posmodernas de “capitalismo de ficción y [...] dinero de plástico” (Verdú en Alberca 2017: 308), que vieron su fin con la crisis socio-económica que inauguró la quiebra de Lehman Brothers en 2007.

En una línea similar, opiniones todavía más contundentes han vertido Anna Caballé y Vicente Luis Mora. En “¿Cansados del Yo?”, artículo publicado en *El País* en enero de 2017, la biografiasta catalana se confesaba escéptica ante la validez actual de la fórmula propuesta por Doubrovsky y le atribuía “un *ombli-guismo* infecundo”. Por su parte, en *La huida de la imaginación* (2019) Mora no solo refería “síntomas de fatiga” y “falta de ingenio” dentro del género, sino que, desde un enfoque más personal —y no exento de acidez— concluía que, a diferencia del potencial efecto catártico que podría producirse en la novela tradicional, en el texto autoficcional “la reducción fenomenológica a la experiencia de una sola persona —el autor egoficcional— [eliminaría] la dimensión de laboratorio social de la novela y la cualidad de egos experimentales de sus personajes ficticios” (2019: 144).

Si bien resulta imposible esclarecer qué fue primero, no parecería extraño que tal unanimidad de criterio entre investigadores de reconocido prestigio (en su afán por subrayar los vicios de la autoficción más fabuladora) haya favorecido,

de algún modo, que en los últimos años también buena parte de los escritores españoles haya decidido, con similar conformidad, optar por el término "autobiografía" frente al de "autoficción", a la hora de definir y catalogar aquellos relatos en los que estos autores habrían recurrido a un material claramente vivencial; sería el caso de Antonio Muñoz Molina, Elvira Lindo, Rosa Montero, Luis Landero, Rafael Reig, Sergio del Molino, Manuel Vilas o Marta Sanz. Todos ellos defienden la inserción de buena parte de sus obras en la casilla autobiográfica, aun cuando suelen aceptar su clasificación como "novelas", contradiciendo así los términos formulados en el pacto autobiográfico de Lejeune (1975).²

Dicho esto, todavía más paradójico resulta el caso del fallecido Javier Marías (1951-2022), quien, pese haber elaborado con los mimbres de la autoficción algunos de sus títulos más celebrados, como *Todas las almas* (1989) y su revés *Negra espalda del tiempo* (1998), no dudó en recurrir a su cita semanal con los lectores en *El País* para emplearse con saña contra este género. Así ocurre, por ejemplo, en "La cruzada contra la imaginación", la columna donde el autor de *Tu rostro mañana* (2002-2007) lamentaba la supuesta posición de privilegio de los textos autoficticios que, en su opinión, se propondrían "relatar los abusos y penalidades que por lo visto ha sufrido el 70% de los actuales autores", en detrimento de:

... las obras de ficción, que [empezarían] a considerarse frívolas. "¿Qué me está contando", parecen reprocharles, "si usted no ha vivido esto, si no es negro ni árabe, si no es mujer o no es varón, si no es transexual ni lesbiana?" Como si solo cada raza, sexo o nacional estuvieran autorizados a retratarse. Es la condena de la imaginación, de la ficción, es el viejo impulso represor y reaccionario de controlar y limitar a los artistas, o directamente de prohibirlos. (Marías 2020)

No todo son, sin embargo, sombras en el horizonte de la escritura del yo. En este sentido, la crítica Ana Casas se mostraba en una entrevista reciente mucho más optimista sobre el estado actual de la autoficción y, al ser preguntada acerca del posible agotamiento del género, respondía que desconfiaba "tanto de las filias como de las fobias literarias":

¿Estamos cansados del yo? Depende. Hay textos maravillosos centrados en el yo y otros que son banales. Lo que no podemos negar es el signo de los tiempos: nuestra manera de ver el mundo pasa en gran medida por el yo, por el sujeto hipertrofiado. Dicho esto, obviamente cuando se abusa de una fórmula, a la que ya no se puede sacar nada interesante, lo único que nos queda es una moda que ofrece bien poco. De todas maneras, creo que todos los nombres que han aparecido en nuestra conversación son más que relevantes dentro de nuestro campo literario y siguen teniendo muchas cosas que contar. (Iglesia 2019)

² Véase, por ejemplo, las novelas *Ventanas de Manhattan* (Muñoz Molina 2004), *La lección de anatomía* y *Clavícula* (Sanz 2008 y 2017), *Lo que me queda por vivir* (Lindo 2010), *La ridícula de idea de no volver a verte* (Montero 2013), *El balcón en invierno* (Landero 2014), *La mirada de los peces* (Molino 2017), *Ordessa y Alegría* (Vilas 2018 y 2019) o *Amor intempestivo* (Reig 2020).

Estos nombres a los que alude la profesora alcalaína como prueba irrefutable de la existencia de una “buena” autoficción son, entre otros, los de Javier Cercas, Enrique Vila-Matas o el del propio Javier Marías, pero especialmente los de Marta Sanz, Gabriela Wiener, Lina Meruane o Cristina Rivera Garza, quienes, por medio del yo, abordan en sus obras cuestiones de alto impacto social como las del “género” o la “precariedad”. Una actitud comprometida con la realidad actual que, a mi juicio, cristaliza igualmente en una serie de autoficciones publicadas tras las crisis de 2008, entre las que se encuentran: *Llamada perdida* y *Huaco retrato*, de Gabriela Wiener (2014 y 2021); *Clavícula*, de Marta Sanz (2017); *Cambiar de idea*, de Aixa de la Cruz (2019); *Las malas*, de Camila Sosa Villada (2019); *Ama y Hombres que caminan solos*, de José Ignacio Carnero (2019 y 2020); *Game Boy*, de Víctor Parkas (2019); *Carrusel*, de Berta Dávila (2019 y 2021); *Reina*, de Elizabeth Duval (2020), *Fármaco*, de Almudena Sánchez (2021); *Casa se busca*, de Socorro Giménez (2021); y *Solo quedamos nosotros*, de Jaime Rodríguez Z. (2021). Todas ellas presentan ese mismo “signo de los tiempos” que refiere Casas en su entrevista: un sujeto convencido de que la mejor vía para aprehender la realidad y alcanzar una “verdad colectiva” es, paradójicamente, a través de la escritura del yo. Así, para Manuel Alberca, que en *La máscara o la vida*, bajo el término de “antificciones” ya se hacía eco por primera vez de la irrupción de este cambio de paradigma en el contexto español, frente a los relatos que habrían caracterizado las décadas anteriores —donde era común que el autor se parapetara bajo “el protector velo de la ficción” (2017: 311)— esta tanda de textos publicados a partir de 2008 prescindirían de

... algunas de las preocupaciones que polarizan a las autoficciones como la habilidad para mezclar la autobiografía y ficción en juego que pretende confundir las expectativas del lector, y prefiere el compromiso y el riesgo de buscar la verdad de la vida a través de la escritura. Por tanto, los relatos que se acogen estos principios se imponen como meta la búsqueda de la verdad. (Alberca 2017: 322)

Estaríamos, por tanto, ante el nacimiento de una nueva forma de entender y practicar la autoficción, acaso ante el surgir de una tercera vía; una parcela de límites, si cabe, todavía más difusos, en la que sus creadores serían capaces de aunar, en proporción y forma variable, los mejores recursos de la novela y la autobiografía para levantar unas ficciones, no solo solventes desde un punto de vista estético, sino también ético. Así, a diferencia de aquellas autoficciones que en el ya emblemático *Manual de literatura para caníbales* de Rafael Reig aparecían definidas, no sin cierta ironía, como “novelas que trataban del propio autor escribiendo la novela (o peor todavía: novelas que trataban del escritor que no escribía)” (2006: 303), esta reciente hornada de ficciones huirían, en gran medida, del juego metaliterario para centrarse en la representación de unos sujetos en conflicto con un sistema superior capitalista, androcéntrico, heterosexual, caucásico y cisgénero.

2. EL SUSTRATO BIOGRÁFICO EN MARTA SANZ. ANTECEDENTES DE *CLAVÍCULA*

Como he adelantado en las primeras páginas de este artículo, en aras de probar la buena salud del género y emitir un diagnóstico positivo, voy a recurrir al análisis de un caso práctico que, a mi juicio, podría considerarse un buen paradigma de esa tercera vía —más responsable y moderada— que he sugerido en la introducción de este trabajo. He optado por *Clavícula* (Anagrama, 2017), la novela con la que la escritora Marta Sanz (Madrid, 1967) regresaba a las librerías tras recibir el Premio Herralde de Novela por *Farándula* (2015). Dado que no es la primera vez que la autora toma prestados elementos de las escrituras del yo (en general) y de la autoficción (en particular), antes de emprender el examen de *Clavícula* daré cuenta de algunos antecedentes en su trayectoria, que ayudarán a explicar la génesis de su novela y su posterior interpretación.

En este sentido, desde el inicio de su andadura literaria —aquella que inició en la Escuela de Letras de Madrid y que tuvo como primer fruto la publicación de *El frío* (1995)— la retórica de Marta Sanz ha estado marcada por el peso de lo vivido, la historia que se escribe en el propio cuerpo. Así lo confirman múltiples declaraciones de la autora, como una entrevista de 2017, donde sugería que, en el fondo, “toda la literatura es autobiográfica” y que el proceso de transformación de las experiencias vitales en sustento creativo se podría llevar a cabo mediante dos vías distintas: bien por medio de la metáfora de la máscara (es decir, a través de los personajes impostados), como en *El frío*, *Los mejores tiempos* (2001), *Daniela Astor y la caja negra* (2013) y *Farándula*, o bien por medio de la metáfora de la carne (es decir, a través de la escritura en primera persona), como en *La lección de anatomía* (2009 y 2014a) y en *Clavícula*; si bien en ambas opciones el escritor o la escritora está constantemente desnudándose, al mostrar, en opinión de Sanz, cuáles son sus preocupaciones, aquello que le roba el sueño (en *Frutos del Tiempo* 2017).

En el caso de Sanz, el sustrato biográfico es insoluble, además, de otras dos nociones: la de cuerpo y la de Historia. Así lo confirma María Ángeles Naval (2019: 114-115), quien sostiene que “en las últimas novelas de Marta Sanz [...] el cuerpo y la autobiografía se convierten en el campo de batalla predilecto para, quizás, hablar también de la historia”. De este modo, si en *Daniela Astor y la caja negra*³ la autora partía de la metáfora de una niña y un país, durante la Transición española, en plena pubertad, en *Clavícula* Sanz propone una comparación entre una España que sufre los estragos de la Crisis y “una señora que está en la crisis de su menopausia” (en *Literatura Andaluza en Red [LAR]* 2018). Igualmente, en *La lección de anatomía* la autora ofrece un recorrido biográfico, a modo de “novela de aprendizaje” (Gracia y Ródenas 2011: 784), en el que la narradora se construye a partir de sus relaciones con los otros (especialmente, las figuras femeninas de su vida), a la vez que relata el crecimiento del propio país a lo largo de cuarenta años. Para Sanz, esta inseparable relación entre biografía, cuerpo e

³ Resulta muy interesante que Marta Sanz seleccione un retrato fotográfico, de cuando tenía cinco años, para ilustrar la cubierta de *Daniela Astor y la caja negra*, dado que, de alguna manera, sugiere al lector una posible lectura de la novela en clave biográfica.

Historia tendría su explicación en el hecho de haber nacido en una familia donde lo político tenía un enorme peso.⁴

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

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

Marta Sanz respalda, de este modo, la capacidad de la escritura del Yo para iluminar las partes más invisibles de la sociedad, las voces silenciadas por el relato cultural, frente a las narraciones en tercera persona, con las que la autora afirma sentirse una “ladrona” e “impostora de voces” (en *Traficantes de Sueños* 2019). Un compromiso que palpita ya *La lección de anatomía*, la primera novela de la narradora madrileña dedicada a repasar su trayectoria vital y que, como veremos con *Clavícula*, ha sido inscrita, tanto por la autora como por la crítica, en la casilla del “pacto autobiográfico”, pese a presentar rasgos probablemente más propios de la autoficción que de la tradición autobiográfica. Es el caso, por ejemplo, de Natalia Vara, que ha dedicado dos artículos (2015 y 2018) a describir la voz supuestamente autobiográfica de esta novela. Así, Vara califica el narrador en primera persona que relata *La lección de anatomía* como un “sujeto ético”, en la medida que “convierte la autobiografía en un ejercicio subversivo de reformulación del género, lo que implica una firme renuncia a bucear en la memoria en busca de identidad y al compromiso de ser fiel a la realidad y a la supuesta verdad” (2015: s/p). Sin embargo, no parece muy adecuado denominar “sujeto ético” a una voz que no cumple el “pacto autobiográfico”, al ir en contra del principio de “veracidad” que demanda el pacto descrito por Lejeune (1975), imprescindible para adscribir la novela al género, puesto que, como advierte paradójicamente la propia Vara en su artículo, son numerosos los pasajes que en *La lección de anatomía* convierten en inviable esa catalogación. Así ocurre en parlamentos como “mi madre tiene un concepto moral del relato en el que no cabe la mentira: en el mío, mentir es el ingrediente básico” (Sanz 2014a: 62), o en este siguiente, donde la misma narradora apunta hacia la presencia de la ficción (y, por tanto, de la mentira) en un texto teóricamente autobiográfico:

⁴ Juan Ramón Sanz Arranz, el padre de la autora, además de sociólogo, fue militante del PCE en la clandestinidad y, posteriormente, secretario general del PCM durante la democracia (1999-2010). En este sentido, la escritora ha referido en alguna ocasión cómo en la época que la familia vivió en Benidorm dieron refugio a otros compañeros de partido, así como del FRAP (Sanz en LAR 2018).

Todo formaba parte del esfuerzo por convertir en verosímiles mis ficciones y garantizar a mis compañeras que mi verdadero nombre era ese que figuraba en mis libretas: cómo, si no, iba yo a escribirlo en los libros para que la señorita me regañase. Mi nombre inventado era mezcla de realidad y ficción como casi todos los productos del arte: mi nombre era Marta Armonía Libertad. (Sanz 2014a: 84-85)

A esta falta de compromiso con la veracidad (en cualquier caso, lógica, si tenemos en cuenta que, como es habitual en la novela de aprendizaje, la figura que se oculta tras el relato es la del pícaro) podemos añadir otros elementos de *La lección de anatomía* que, si bien imposibilitan su adscripción a la casilla del “pacto autobiográfico”, la convierten en una firme candidata a la autoficción al cumplir con los principios básicos establecidos por el “pacto ambiguo” de Alberca (1996 y 2007). En este sentido, resultan decisivos a la hora de incrementar la indeterminación algunos de los elementos peritextuales de la novela, como la portada y contraportada, la cita introductoria o la dedicatoria, que sugieren al lector unas pautas interpretativas concretas para acometer la lectura. Así, tal y como señala Vara, si bien en la primera edición de 2008 la portada estaba protagonizada por un fragmento del cuadro *La habitación* (Balthus 1954), en la segunda edición de 2014 “la alusión pictórica se pierde [...] pero lo que, en lugar de extraviarse, se consigue es la identificación del texto como relato fronterizo” (Vara 2015), al utilizar para la cubierta un retrato fotográfico de juventud de la madre de Sanz, que fácilmente podría ser interpretado por el lector como una imagen de la propia escritora,⁵ dado que en la página de créditos únicamente se indica “del archivo fotográfico de la autora” (2014a: 6). Un premeditado equívoco que recuerda, de alguna manera, al frecuente *leitmotiv* autoficticio: “soy yo, pero no soy yo”.

En contraste, las siguientes páginas demostrarán cómo en *Clavícula*, pese a retomar la empresa autoficticia que había emprendido con *La lección de anatomía*, Sanz subvierte por medio del artefacto narrativo que idea cualquier conato de picaresca o falta de honestidad que pudiera “reprocharse” en su anterior ejercicio biográfico. Tras recibir el Premio Herralde de Novela por *Farándula* en 2015, Sanz decide regresar dos años más tarde a la escritura del Yo con la publicación de *Clavícula*, un texto híbrido que la autora concibe, en primera instancia, como un ejercicio privado e introspectivo que alcance a reconstruir un sujeto quebrado por el dolor. Un mal que se manifiesta por primera vez durante un vuelo transoceánico en forma de una punzada en la clavícula, mientras la autora lee los síntomas del cáncer de pulmón que describe Lillian Hellman en sus memorias. Esta inaugural experiencia desencadena la narración de *Clavícula*, y lo que comienza siendo un dolor íntimo —que la escritora ha relacionado con la situación de vulnerabilidad originada por la concesión del galardón de Anagrama, al colocarla en “un lugar de sobreexposición”—, termina derivando en la constatación, por parte de la narradora, de que su afección, más allá de una naturaleza física, tenía

⁵ Así ocurre en el artículo de Vara, donde se adjudica erróneamente el retrato de la portada a la escritora madrileña.

una raíz social y política: "Enfermo del miedo a enfermar y del miedo a no poder enfermarme [...]. A que la enfermedad se relacione con el miedo de no poder pagar las facturas" (Sanz 2017: 54). Es entonces cuando la autora, al comprender que su dolor era común al de muchos otros, decide emprender la escritura de *Clavícula*, ya no como una actuación terapéutica y privada, sino como una obra literaria, una vez más comprometida, para reivindicar el derecho a la queja de cualquier individuo, independientemente de su situación.

En este sentido, estimo que la tesis propuesta por Sanz sobre la validez de los textos literarios como herramientas capaces de paliar las neuralgias íntimas, pero también colectivas, no aparece por primera vez en *Clavícula*, dado que buena parte de su producción literaria previa ya mostraba gran parte de estos rasgos, como ocurre en el ensayo *No tan incendiario* (Sanz 2014 y 2019), donde ya se intuía esta concepción útil de la escritura del yo:

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

Por otra parte, también en *No tan incendiario* aparece esbozada otra de las cuestiones cuya respuesta cristalizará en *Clavícula*: "¿Es el texto un cuerpo y el cuerpo, un texto? [...]. Pensemos por qué la metáfora un cuerpo es un texto podría no ser tan descabellada... Es decir, pensémoslo en clave materialista" (2019: 98). Así, en *Clavícula*, una obra que ha sido descrita por la escritora Eburne Portela (2017) como una "poética de la fragilidad", observamos cómo el dolor que experimenta Sanz es somatizado por el propio texto y se solidariza con el cuerpo quebrado de la autora en forma de fragmentación. Como ya hiciera en *Black, black, black* (2010), a través del diario ficticio de Luz Arranz, Sanz fotografía un cuerpo en un instante tradicionalmente considerado "poco fotogénico" (en Cruz 2017), el inicio de la menopausia, con el propósito de descatalogar la corporalidad femenina como una cuestión obscena:

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

También en *No tan incendiario* se formula otra de las cuestiones principales que vertebrarían más adelante *Clavícula* y que he adelantado con anterioridad: la relación que han mantenido la escritura femenina y la enfermedad. Señala Sanz que el "yo psicológico" se ha vinculado con la escritura terapéutica y con la escritura como enfermedad a raíz de las teorías freudianas; así, la autora lo ejemplifica con el caso de Anne Sexton (1928-1974), que comenzó a escribir a causa

de una depresión posparto, pero que, sin embargo, más allá de concebir el acto de la escritura como una herramienta terapéutica o reconstructiva, la poeta consiguió erigirse, al igual que Sylvia Plath, "en el paradigma de una poesía escrita por mujeres que necesitan construir un sujeto en el que se aglutinen las voces silenciadas a lo largo de la Historia" (2019: 103-104). Una necesidad que en *Clavícula* se hace patente con el compromiso de Sanz por compartir las experiencias negligentes a las que se han visto sometidas las mujeres de su entorno, víctimas, con frecuencia, de una medicina occidental tradicionalmente androcéntrica, que se muestra incapaz de proporcionar una explicación a un gran número de patologías:⁶

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

En definitiva, la formulación previa del conjunto de estas cuestiones en *No tan incendiario*, tres años antes de la publicación de *Clavícula*, suscita la duda de si este fértil ensayo, además de recoger los principales componentes de la retórica sanciana, no se convirtió también en la "hoja de ruta" que marcó el itinerario inmediato de su narrativa posterior (Ballarín 2021: 387), habida cuenta que, aparte de poder rastrear en él la génesis de *Clavícula*, en sus páginas encontramos recogidos otros asuntos que a lo largo del lustro siguiente cristalizaron en las diferentes publicaciones de la narradora madrileña, como la precariedad de los oficios culturales y el papel del artista en la sociedad, abordados en *Farándula* (2015), o la despolitización del género negro que trata de subvertir a modo de contraejemplo su penúltima novela, *pequeñas mujeres rojas* (2020).

3. CLAVÍCULA A EXAMEN. EL "PACTO SINCERO" DE MARTA SANZ

Pese a la brevedad del texto, que apenas alcanza las doscientas páginas, *Clavícula* ha generado un notable corpus crítico. Esta proliferación de estudios científicos y reseñas literarias sobre la novela no ha impedido que, como en el caso de *La lección de anatomía*, la crítica haya catalogado casi unánimemente *Clavícula* como un texto autobiográfico, probablemente guiada en parte por los propios comentarios de la autora, que se ha rebelado, con cierto humor, "contra la autoficción" (en Frutos del Tiempo 2017). No obstante, estudios como los de

⁶ Sobre esta cuestión, véase "Contra la 'verdad': 4.48 *Psychosis* y *Clavícula* como narraciones femeninas del dolor, la locura y el suicidio", de Martín Villareal (2020).

Kaiser (2021), Baños (2021) y Calvo (2021), o reseñas como las de Portela (2017), Pozuelo Yvancos (2017), García Montero (2017), Rodríguez Fischer (2017), Sánchez Zapatero (2017) o Becerra (2018), en las que se adscribe *Clavícula* al género autobiográfico, aluden igualmente a una serie de características experimentales (como la fragmentación, la destrucción de la linealidad narrativa o el hibridismo) que en realidad son, junto al “pacto ambiguo”, propiedades constitutivas del género autoficcional (Casas 2012: 39). A la vista de la paradójica recepción de la novela, las siguientes páginas propondrán una lectura alternativa de la novela, como texto partícipe de esa incipiente tercera vía en la autoficción española, por medio del examen de su pacto de lectura y de los otros rasgos ya mencionados, propios del género inaugurado por Serge Doubrovsky.

3.1. El síntoma de nada: entre dos pactos

A tal efecto, el primer paso para discernir el pacto de lectura que propone Marta Sanz en *Clavícula* consiste en el cotejo de los elementos peritextuales que enmarcan la lectura de la novela y que, como en cualquier escritura del yo, condicionan la interpretación del texto. En este sentido, respecto al título de la obra, “clavícula” alude en primera instancia a la parte del cuerpo de la narradora donde percibe un incipiente dolor agudo. En el caso de Sanz, no es la primera vez que la narradora madrileña hace mención a este enclave anatómico, sino que aparece frecuentemente referido en sus novelas. De esta forma, en orden retrospectivo, en *Farándula* encontramos que la voz narrativa alude al hueco intraclavicular de Natalia de Miguel, al que denomina “Bósforo de Almásy” (2015a: 62 y 63), apodo con el que László Almásy (Ralph Fiennes) bautiza cariñosamente a la clavícula de Katharine Clifton (Kristin Scott Thomas) en la película *El paciente inglés* (Minghella 1996), y que, más tarde, Sanz volvería a recuperar para referirse a su tórax:

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

Igualmente, si en la primera parte de *La lección de anatomía*, “Vallar el jardín”, la narradora —que identificamos con Sanz— refiere una larga relación de patologías que la han acechado desde su infancia, entre ellas, el insomnio, la hipcondría y la “condritis en la clavícula” (2014a: 39), en la segunda parte de *Black, black, black*, “Black II: La paciente del doctor Bartoli”, el personaje de Luz Arranz, escritora *amateur* que transita la menopausia, sugiere en su diario ficticio que sus clavículas “ya no se parecen al dibujo en la madera de una viola de gamba” (Sanz 2010: 137).

Por otra parte, el significado del título de *Clavícula* adquiere una nueva dimensión al combinarlo con la imagen de la portada: al frente del libro la autora

ha dispuesto una particular clave de sol, cuyo trazo culmina con una flecha punzante. El título es, de este modo, un juego combinatorio de sonidos e imágenes que enlaza con otro de los *leitmotiv* del texto, la búsqueda de la palabra:

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

Esta repetición léxica, casi melódica, da sentido a la clave de sol de la portada, dado que en el pentagrama es esta figura la que funciona como llave para dar sentido a la notación musical, al igual que en *Clavícula* son el lenguaje y la palabra las claves para comprender el texto y aprehender el dolor. Esta comparación entre los renglones del texto y los de una partitura amplía su alcance al relacionar las líneas concéntricas de la clave de sol con los frecuentes juegos de palabras —"picadura de avispa", "ratoncillo", "jilguero", "garrapata", "cabeza de alfiler" (2017: 45, 84 y 147)— que aspiran a nombrar un dolor inaprensible. Un propósito que la propia Marta Sanz (en Museo de la Evolución Humana 2017) ha vinculado con la estructura musical de las *Variaciones Goldberg* de Johann Sebastian Bach (1741), en la búsqueda de sentido a través de la variación armónica, y que en *Clavícula* se lleva a cabo desde la conciencia de la capacidad combinatoria del lenguaje para perfilar lo invisible:

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

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

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

En cuanto al contrato narrativo de *Clavícula*, Marta Sanz (en Cervera 2019) ha declarado que en esta ocasión el pacto de lectura que se compromete a firmar

con los lectores es “el de la verdad”, que aludiría al propuesto por Lejeune. Sin embargo, como he adelantado, al igual que en *La lección de anatomía*, en la novela aparecen esbozados una serie de rasgos que imposibilitan la suscripción de *Clavícula* en la casilla del tradicional “pacto autobiográfico”. Así lo observamos en la apertura del libro, donde Sanz propone un contrato muy distinto, cuyas características se asemejan en mayor medida al “pacto ambiguo”, propio del género autoficticio:

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

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

Actúo como mi propia quiromántica y al mirarme [...] la mano izquierda detecto una línea de vida que no se corta pero forma islas y triángulos escalenos. Cajas irregulares. Yo diría que mi línea de la vida sufre interferencias a partir de los cincuenta años. Ese es mi preciso cálculo adivinatorio. Mi profecía. Ahí se localiza exactamente la desaparición de mi confort físico y mi publicitaria sensación de vivir. Arranca la época de las enfermedades mágicas.⁷ El miedo a quedarme viuda. Huerfanita. O en la miseria. (Sanz 2017: 16)

La sombra de la duda, instalada en el texto desde la primera página, se mantiene hasta el final del relato, alternado sucesivamente pasajes en los que la narradora se muestra escéptica ante su propia enfermedad —como se observa en fragmentos como: “Mi marido me llama y yo salgo del letargo. Del sueño de mi enfermedad y de mis dudas” (2017: 103)—, con escenas en las que la voz que relata la historia encuentra la seguridad necesaria para reivindicar la veracidad de su afección:

El dolor me afea la letra y súbitamente me enfado mucho conmigo misma al hacerme consciente de que escribo como si de verdad fuese una hipocondría-

⁷ Con esta declaración, la narradora no estaría únicamente incentivando la ambigüedad de su enfermedad, sino que se trataría de una alusión al emblemático libro de Joan Didion, *El año del pensamiento mágico* (2005), donde la narradora norteamericana relata su experiencia vital tras la muerte de su marido, el también escritor John Gregory Dunne, y el largo periodo de hospitalización de su hija, Quintana Roo Dunne, que acabó finalmente falleciendo apenas un mes antes de la publicación del libro.

ca. Asumo el discurso de los hipocondriacos y me ciño a la mirada de lo que los demás esperan de mí. Pero hoy me rebelo. No soy una hipocondríaca. No estoy deprimida. Tengo un dolor. Una enfermedad. Lo reivindico. Me quejo. (Sanz 2017: 86)

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

Me da miedo no saber si lo más insoportable es la permanencia de la punzada —esa carga que no se alivia y no te permite sonreír— o la inminencia de su aparición. No saber si es más insoportable la posibilidad de que la punzada sea un síntoma de una oscuridad oculta material. De una madeja. O el síntoma de nada: lo más peligroso. Lo inexplicable. (Sanz 2017: 106)

Por lo tanto, el hecho de que el texto se acoja al amparo del "pacto ambiguo" no ha de relacionarse en ningún momento con una actitud descomprometida, sino con la incertidumbre generada por el miedo y su consiguiente efecto: "dudar de sí lo que no se puede explicar de verdad existe" (2017: 98). El relato de Sanz se uniría, de esta manera, a las otras historias de mujeres recogidas en *Clavícula* (como las de Natalia, Isabel, Chari, Marta o Silvia) que, con frecuencia, han visto reducidas sus patologías a meras "enfermedades imaginarias". En definitiva, y a diferencia de en *La lección de anatomía*, donde la narradora simpatiza con la mentira, en *Clavícula* la narradora realiza un valiente ejercicio de franqueza, que, si bien la vacilación generada por el miedo imposibilita su adscripción al "pacto autobiográfico", permite hablar, dentro de su ambigüedad, de otro contrato narrativo, que me propongo bautizar como "pacto sincero".

3.2. Recomponer el puzle: fragmentación e hibridismo

En sintonía con su peculiar pacto de lectura, otros elementos de *Clavícula* que, siguiendo la propuesta teórica de Casas (2012), legitiman la catalogación de *Clavícula* en la casilla autoficcional son la fragmentación y la hibridez de géneros.

Como he adelantado en párrafos anteriores, en *Clavícula* el miedo y, especialmente, el dolor, no afectan únicamente a la narradora de la historia, sino que el artefacto literario, en solidaridad con la autora, somatiza su aficción en forma de fragmentación bajo la premisa “el cuerpo es el texto y el texto es el cuerpo” (Sanz 2019: 98). La escritura del libro se convierte, así, en un ejercicio de vertebración personal que busca reconstruir un sujeto quebrado por el dolor y la incertidumbre mediante la práctica literaria: “Recompongo mis pedazos centripetamente. Me escayolo” (Sanz 2017: 198). Tal fractura se manifiesta en el cuerpo del texto de diferentes maneras. Por un lado, la novela se compone, formalmente, de episodios de muy distinta extensión, de escenas dilatadas (como la prueba de esfuerzo que relata la narradora hacia el final del libro), pero también de pasajes muy breves donde el tono lírico, presente durante toda la narración, se hace más evidente: “En un lunar de mi cuerpo reconozco el cosmos. La primera célula humana, el reptil que salió del charco y se convirtió en simio [...]. En un lunar de mi cuerpo que me escuece y muta, veo la realidad como dentro de la bola de cristal de una pitonisa de feria” (2017: 15).

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

Este libro podría haber empezado con el capítulo que acabo de escribir. Mi peripecia con la enfermera especializada en pruebas de esfuerzo. [...] Agarrándome la cabeza con desesperación, podría haber lanzado a los lectores [...] preguntas a bocajarro: “¿Cómo he llegado hasta aquí?”, “¿por qué camino?” [...]. Esas interrogaciones habrían puesto en funcionamiento un dispositivo mediante el cual los lectores se intrigarían y caerían en la malla del suspense reduciendo el relato de una enfermedad [...] al género de las novelas de detectives. [...] Estas páginas [...] hablan de una persona. No de sus pasos de baile. (Sanz 2017: 164-165)

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

Atlántico, toma conciencia de su incipiente dolor, en el desenlace de la novela la autora regresa en avión de un viaje familiar por el norte de Europa:

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

La elección de la estructura circular,⁸ junto a otros rasgos, serviría para constatar la artificialidad que el autor de autoficciones impone a sus textos (Casas 2012: 39). En el caso de *Clavícula*, cuando la escritura, inicialmente terapéutica, se convierte en literaria, comienza un proceso reorganización, de selección de materiales, de amputación y de recolocación de "las piezas del puzle para que, de alguna manera, también el rompecabezas represente esa fractura que produce el dolor en el cuerpo real" (Sanz en BNE 2018). Una fragmentación que también afecta, inevitablemente, a la diversidad orgánica del libro y que la convierte en una ficción extremadamente híbrida.

En *Clavícula* no se observa únicamente una heterogeneidad temática (que intercala, entre sesudas digresiones sobre la vida, el dolor y la muerte, cómicas anécdotas en el hogar y la consulta hospitalaria), sino que encontramos una diversidad formal que, la escritora ya defendía en *No tan incendiario*, donde aludía a la condición líquida de los géneros "que se empapan los unos de los otros" (Sanz 2019: 84). Por ello, no es de extrañar que en *Clavícula* esta apuesta se haga patente. Así, en lo que a primera vista podría parecer una novela convencional, la autora elabora un complicado *patchwork* que obliga a redefinir el propio concepto de novela y considerarla, en consecuencia, como un objeto literario posmoderno.⁹

Alterando la homogeneidad del texto, encontramos inserto el cuento "Buscamos una amapola que no se marchite" (2017: 70-81), un relato escrito por encargo en el que la narradora, con una gira promocional por la costa andaluza como telón de fondo, reflexiona sobre su adicción al Lorazepam y, a la vez, da noticia de los estragos de la crisis en los colectivos más precarizados (en este caso, las trabajadoras de la limpieza). Del mismo modo, en *Clavícula* se ofrece al lector un hilo de correos electrónicos entre la narradora y su marido, José María

⁸ Las líneas concéntricas de la clave de sol, una vez más, como fondo del relato.

⁹ En 2015 David Becerra Mayor coordinó *Convocando el fantasma. Novela crítica en la España actual*. Allí el crítico madrileño dedicaba un capítulo a la narrativa sanciana y argumentaba que, tras un primer periodo de corte realista, Marta Sanz habría emprendido, tras la publicación de *La lección de anatomía* en 2008, una nueva etapa en su escritura marcada por el signo de la posmodernidad. Sin embargo, según Becerra, el hecho de que la autora se sirva de algunas de las máximas no es nunca "con un fin legitimador o apoloético de la ideología de la posmodernidad (que no es sino la ideología del capitalismo avanzado); [sino] más bien [...] para cuestionar el orden hegemónico capitalista, que se legitima a través del lenguaje, de sus relatos, que impone la representación sobre la realidad" (2015: 140). Por tanto, cuando me refiero a *Clavícula* como un artefacto posmoderno es siempre desde esta misma consideración que hace Becerra en su capítulo "Marta Sanz: del realismo a la posmodernidad (contra la posmodernidad)".

San José, durante otra gira promocional por Colombia, que recupera aquella misma imagen de la pareja y el matrimonio alejada del imaginario sentimental romántico que había mostrado en el cancionero *Cíngulo y estrella* (Sanz 2015), donde se llevaba a cabo una reformulación de los tradicionales esquemas petrarquistas por medio de la inserción de elementos cotidianos y obscenos. Por otra parte, hacia el final del relato de *Clavícula*, la autora vuelve a interrumpir la narración con un breve capítulo para romper con otro tabú: en este caso, la precariedad que rodea a los oficios culturales. A tal efecto, la narradora, haciendo gala de esa misma sinceridad que ostenta en su pacto de lectura, da cuenta de forma pormenorizada de los ingresos exactos que ha recibido a lo largo de siete meses de trabajo y "auto-explotación", para advertir cómo, lejos del espejismo del glamur que se presupone a la vida del escritor, tal inestabilidad económica afecta inevitablemente a su salud física y psicológica (Sanz 2017: 184).

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

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

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

3.3. La escritura es un escáner: metadiscurso

Un último rasgo que, siguiendo el criterio de Casas (2012), suscita la adscripción de *Clavícula* en el género de la autoficción es la metadiscursividad. En la novela tal práctica se superpone a la noción de tiempo, difuminando las escenas de la novela y sustituyendo la linealidad temporal por la ensayística, como otra

pieza más del puzzle híbrido que conforma la novela. Un procedimiento que la narradora madrileña acomete, fundamentalmente, por medio de dos ejercicios: la reflexión metalingüística y la reflexión intertextual. En este sentido, como se ha referido respecto al título de *Clavícula*, la búsqueda de la palabra constituye una constante en este texto, donde Sanz concibe el lenguaje "como un posible depósito de la verdad" para transmitir una experiencia real (Sanz en Revista *Leemas de Gandhi* 2018). Pese a esta máxima de Sanz, la novela también constata, paralelamente, la insuficiencia del lenguaje, la precariedad del vocabulario, en ese momento tan decisivo como temible, en el que la narradora debe describir su dolor —mutante y escurridizo— ante el personal sanitario que la atiende:

¿Han probado a buscar las palabras exactas para describir ese dolor, convertido en síntoma que ayuda a los médicos a diagnosticar? El médico te lo ruega: "Tienes que ayudarme." [...] Rebuscas dentro del baúl de palabras arrumbado en tu memoria. "Mi dolor es..." Nudo, corbata, pajarita, calambre, ausencia, hueco invertido, cucharada de aire, vacío de hacer al vacío, blanco metafísico, succión [...] carga, mareo, ardor [...] 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 hay mentiras ni metáforas para expresar mi dolor. (Sanz 2017: 61)

Además de gestarse una auténtica retórica del dolor y de lo inefable, a lo largo de la novela se produce una continua y distendida reflexión sobre la práctica literaria. Sanz, que considera la escritura una "actividad física" que debe apretar el lápiz y romper el papel, se plantea en *Clavícula* reforzar su compromiso y ejercer el oficio "como un deporte de riesgo" (2017: 155). Así, desde esta valiente posición, la narradora medita acerca de la naturaleza de los textos autobiográficos, a los que califica como "la consagración de la realidad y de la primavera, y no las costuras para convertirla en un relato" (2017: 50), censurando ciertas prácticas autoficticias que, en su opinión, manipulan el relato biográfico en aras del suspense y la intriga. Del mismo modo, Sanz aboga en la novela por una escritura afilada y responsable con "lo real" que ilumine las lacras de un Sistema con la que la autora no está de acuerdo:

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

Por otra parte, como he adelantado, la actividad metadiscursiva en *Clavícula* se desarrolla también a través de la intertextualidad, al establecer un diálogo constante entre la novela y otros textos tanto propios como ajenos a la autora. Así, tal práctica se instala en *Clavícula* desde el inicio de la misma: en su primer viaje

transoceánico, la narradora alude a las memorias de Lillian Hellman, *Una mujer con atributos* (1969), el mismo texto del que Sanz, años atrás, habría extraído una de las citas introductorias de *Farándula*: “El teatro no es mundo natural para quienes ponen en duda lo que quiera que se entienda por glamour” (Hellman en Sanz 2015a: 10). Al mismo tiempo, *Clavícula* conversa con otras obras de la autora, como se hace patente en las frecuentes referencias a Luz Arranz, protagonista *in praesentia* o *in absentia* de su trilogía negra (2010, 2012 y 2020), e, igualmente, dialoga con *El frío* (1995), la primera publicación de Sanz, a la que alude cuando dice en *Clavícula*: “Por segunda vez en mi vida escribo para purgarme y le tengo fe a la posibilidad catártica de la escritura” (2017: 155).

Finalmente, el discurso narrativo de *Clavícula* aparece, de forma simultánea, trufado de referencias a otros textos literarios ajenos a la autora. Desde citas superficiales a autores como Foster Wallace, Carver o Guy de Maupassant, a digresiones más extensas sobre escritores más afines con la práctica literaria de Sanz, como la evocación a Marguerite Duras, cuya cita de *Escribir* (1993) introduce a *Clavícula* y la propia temática de la novela —el dolor—, o las menciones a las autoficciones *La trabajadora*, de Elvira Navarro (2014), una novela con la que la obra de Sanz comparte una misma “inquietud de época”, la de la precariedad de los oficios culturales (Sanz 2017: 35), y *Sarinagara*, de Phillipe Forrest (2004), que, desde una similar actitud vitalista, aboga por “la redención por medio de la cultura, la búsqueda del consuelo en el dolor compartido y en la empatía con los otros, incluso con [...] los que están al otro lado del cristal y no podemos ver” (Sanz 2022: 153). A través de todas ellas, no solo podemos rastrear el itinerario lector y crítico de la autora durante el tiempo de gestación de *Clavícula*, sino que podemos entrever las costuras que tejen al propio cuerpo —texto— de Marta Sanz.¹⁰

4. DIAGNÓSTICO DE UN TEXTO ENFERMO

Las primeras páginas de este trabajo han tratado de reflejar la progresiva generalización, tanto entre la crítica como entre los narradores españoles, de una imagen agotada, abusiva e, incluso, irresponsable de la autoficción. Un diagnóstico que, en mi opinión, resulta, al menos, parcialmente injustificado. En contra de esta visión peyorativa, he escrito desde el convencimiento de que el género bautizado por Doubrovsky en 1977 —que, ya desde sus primeros pasos ofreció títulos tan imborrables como *La tía Julia y el escribidor* (Vargas Llosa, 1977) o *El cuarto de atrás* (Martín Gaité, 1977)— no se encuentra en un callejón sin salida, sino en la senda exploratoria de nuevas y luminosas rutas de la novela posmoderna; en el empeño por encontrar una tercera vía que, sin renunciar a su faceta más experimental, doble la apuesta en su firme compromiso por afrontar en el papel las diferentes precariedades (económicas, políticas, sociales) que cercan a ese sujeto que se lanza a la escritura en primera persona y se expone, con todos

¹⁰ Parte de este itinerario lector aparece recogido en *Enciclopedia secreta. Lecturas en el espejo feminista* (Sanz 2022), que reúne la producción crítica de Marta Sanz, publicada entre 2006 y 2019 en medios como *Mercurio*, *Quimera* y *Babelia*, entre otros.

los riesgos que esto acarrea, ante un interlocutor desconocido. Con el fin de materializar este cambio de aires dentro del género —y advirtiendo que igualmente habría podido elegir cualquiera de los textos referidos de Gabriela Wiener (2014 y 2021), Aixa de la Cruz (2019), Camila Sosa Villada (2019), José Ignacio Carnero (2019 y 2020), Víctor Parkas (2019), Berta Dávila (2019 y 2021), Elizabeth Duval (2020), Almudena Sánchez (2021), Socorro Giménez (2021) o Jaime Rodríguez Z. (2021)—, he optado por abordar el caso de Marta Sanz y su novela *Clavícula*, dada la franqueza de su voz narrativa (ese “pacto sincero” al que he aludido en párrafos anteriores), así como su vocación fraternal, especialmente evidente en el propósito de auspiciar las voces de las mujeres silenciadas por el relato cultural, como se refleja en las historias de Natalia o la niña sin nombre de *Manila City*, que aparecen recogidas en la novela y que aquí se suman a la experiencia de la propia narradora. Dicho esto, quedaría todavía pendiente por responder un interrogante: ¿son autoficciones como *Clavícula* —recorridas por la fragmentación, el hibridismo, el metadiscurso y la duda— textos *enfermos* o, por el contrario, verdaderos diagnósticos para la realidad que nos circunscribe? Aunque habrá que esperar a que el tiempo termine por definir los lindes y el mismo destino de estos incipientes itinerarios, iniciados tras el estallido de la crisis de 2008, quizá la respuesta sobre la validez de estas novelas la pueda encontrar el lector en la sencilla lucidez de nuestra narradora:

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

OBRAS CITADAS

- Alberca, Manuel (1996). “El pacto ambiguo: ¿Es literario el género autobiográfico?”. *Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos*, 1: 9-18.
- Alberca, Manuel (2007). *El pacto ambiguo*. Madrid: Biblioteca nueva.
- Alberca, Manuel (2012). “Umbral o la ambigüedad autobiográfica”. *CLAC*, 50: 3-24. https://doi.org/10.5209/rev_CLAC.2012.v50.40619
- Alberca, Manuel (2017). *La máscara o la vida. De la autoficción a la antificación*. Málaga: Pálido Fuego.
- Ballarín Aguarón, Víctor (2021). “Hombres que no aman. Crítica de *pequeñas mujeres rojas*”. *TURIA. Revista cultural*, 136: 387-388.
- Baños Palacios, Gema (2021). “¿Es el texto un cuerpo y el cuerpo, un texto?: Autorrepresentación y posicionamiento feminista en Marta Sanz”. *Pasavento. Revista de estudios hispánicos*, 9(2): 323-342. <https://doi.org/10.37536/preh.2021.10.2.835>
- Becerra Mayor, David (2015). “Marta Sanz: del realismo a la posmodernidad (contra la posmodernidad)”, in *Convocando al fantasma. Novela crítica en la España actual*, coord. David Becerra Mayor. Madrid: Tierradenadie, 107-159.

- Becerra Mayor, David (2018). "Resumen del año 2017: narrativa española. Un enfoque desde la bibliodiversidad (para seguir viviendo)", *Ínsula: Revista de Letras y Ciencias Humanas*, 856: 2-5.
- Biblioteca Nacional de España [BNE] (2018). Ciclo Encadenados. Sanz y Luis Landero y Marta Sanz. <<https://www.youtube.com/watch?v=TpX162h1UWw>> (1 de mayo de 2022).
- Caballé, Anna (2017). "¿Cansados del yo?". *El País*. <https://elpais.com/cultura/2017/01/06/babelia/1483708694_145058.html> (1 de mayo de 2022)
- Calvo-Revilla, Ana (2021). "Fragmentariedad del yo y semiótica del cuerpo en *Clavícula*, de Marta Sanz". *Rilce. Revista de Filología Hispánica*, 37(3): 1090-1112. <https://doi.org/10.15581/008.37.3.1090-112>
- Carnero, José Ignacio (2019). *Ama*. Barcelona: Caballo de Troya.
- Carnero, José Ignacio (2021). *Hombres que caminan solos*. Barcelona: Random House.
- Casas, Ana (2012). "El simulacro del yo: la autoficción en la narrativa actual", in *La autoficción. Reflexiones teóricas*, ed. Ana Casas. Madrid: Arco Libros, 9-44.
- Casas, Ana (ed.) (2014). *El yo fabulado. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert. <https://doi.org/10.31819/9783954878154>
- Casas, Ana (ed.) (2017). *El autor a escena. Intermedialidad y autoficción*, Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert. <https://doi.org/10.31819/9783954875931>
- Cervera, Rafael (2019). "Marta Sanz: 'El capitalismo maltrata y devalúa el cuerpo de la mujer'". *El Periódico*. <<https://www.elperiodico.com/es/port/ideas/20190530/marta-sanz-entrevista-capitalismo-maltrata-cuerpo-mujer>> (1 de mayo de 2022).
- Colonna, Vicent (1989). *L'autofiction. Essai sur la fictionalisation de soi en littérature*. Tesis doctoral. Lille: ANRT.
- Colonna, Vincent (2004). *Autofiction & autres mythomanies littéraires*. Auch: Tristam.
- Cruz, Aixa de la (2019). *Cambiar de idea*. Barcelona: Caballo de Troya.
- Cruz, Silvia (2017). "Marta Sanz: 'Sin estabilidad económica es imposible tener un proyecto de vida'". *El Español*. <https://www.elespanol.com/cultura/libros/20170328/204230144_0.html> (1 de mayo de 2022).
- Darrieussecq, Marie (1996). "L'autofiction, un genre pas sérieux". *Poétique*, 107: 369-380.
- Dávila, Berta (2019). *Carrusel*. Santiago de Compostela: Editorial Barrett.
- Dobrovsky, Serge (1977). *Fils*. París: Gallimard.
- Duval, Elizabeth (2020). *Reina*. Barcelona: Caballo de Troya.
- Frutos del Tiempo (2017). *Marta Sanz. Razones para hablar del cuerpo —y su Clavícula—*. <https://www.youtube.com/watch?v=_ui6un-K0x8> (1 de mayo de 2022).
- García Montero, Luis (2017). "*Clavícula* de Marta Sanz. El dolor al desnudo". *Infolibre*, <https://www.infolibre.es/noticias/los_diablos_azules/2017/04/07/el_dolor_desnudo_63496_1821.html> (1 de mayo de 2021).
- Gasparini, Philippe (2004). *Est-il je? Roman autobiographie et autofiction*. París: Seuil.
- Gasparini, Philippe (2008). *Autofiction. Une aventure du langage*. París: Seuil.
- Giménez, Socorro (2021). *Casa se busca*. Barcelona: Caballo de Troya.
- Gracia, Jordi y Domingo Ródenas de Moya (2013): 7. Derrota y restitución de la modernidad. 1939-2010, in *Historia de la literatura española*, dir. José-Carlos Mainer. Barcelona: Crítica.

- Iglesia, Anna Maria (2019). "Ana Casas: 'La figura del intelectual está en crisis; ya no tiene relevancia'". *Letra Global*. <https://cronicaglobal.elespanol.com/letra-global/la-charla/ana-casas-figura-intelectual-tesis-relevancia_226605_102.html> (1 de mayo de 2022).
- Kaiser Moro, Andrea (2018). "El derecho al aullido: corporalidad y lenguaje en *Clavícula* (Sanz, 2017)". *Feminismo/s*, 31: 189-203. <https://doi.org/10.14198/fem.2018.31.09>
- Lecarme, Jacques (1984). "Fiction romanesque et autobiographie", in *Universalis*. Encyclopaedia Universalis. París: Encyclopaedia Universalis, 417-418.
- Lecarme, Jacques (1994). "Autofiction, un mauvais genre?", in *Autofictions & Cie*, ed. Serge Doubrovsky y Jacques Lacarme. *Ritm*, 6: 227-249.
- Lejeune, Philippe (1975). *Le pacte autobiographique*. París: Seuil.
- Literatura Andaluza en Red (LAR) (2018). Marta Sanz y Antonio Orejudo "La Transición vista desde la literatura actual". <https://www.youtube.com/watch?v=_zmQiXhx7a8> (1 de mayo de 2022).
- Marías, Javier (2020). "La cruzada contra la imaginación". *El País Semanal*. <https://elpais.com/elpais/2020/02/24/eps/1582551572_971559.html> (1 de mayo de 2022).
- Martín, Daniel (2017). "Marta Sanz: ¿Dónde está el límite de estar loca o cuerda?". *El mundo*. <<https://www.elmundo.es/cultura/2017/08/08/5988c95a268e3e59158b45a0.html>> (1 de mayo de 2022)
- Martín Villarreal, J. P. (2020). "Contra la 'verdad': '4.48 Psychosis' y 'Clavícula' como narraciones femeninas del dolor, la locura y el suicidio". *Pasavento. Revista de estudios hispánicos*, 8(1): 59-74. <https://doi.org/10.37536/preh.2020.8.1.685>
- Museo de la Evolución Humana [MEH] (2017). La escritora Marta Sanz presenta en el MEH su última novela *Clavícula*. <<https://www.youtube.com/watch?v=yULeoLI0Mgo>> (1 de mayo de 2022)
- Mora, Vicente Luis (2019). *La huida de la imaginación*. Valencia: Pre-Textos / Ayuntamiento de Valencia.
- Naval López, María Ángeles (2019). "Memoria de la Transición en la novela española de los 2000", in *Historia cultural de la Transición*, ed. Carmen Peña. Madrid: Catarata, 98-117.
- Portela, Edurne (2017). "*Clavícula* de Marta Sanz: una poética de la fragilidad". *La Marea*. <<https://www.lamarea.com/2017/03/22/clavricula-marta-sanz-una-poetica-la-fragilidad/>> (1 de mayo de 2022).
- Pozuelo Yvancos, José María (2017). "*Clavícula*: Marta Sanz, la crisis del cuerpo". *ABC*. <https://www.abc.es/cultura/cultural/abci-clavricula-marta-sanz-tesis-cuerpo-201704040044_noticia.html> (1 de mayo de 2022).
- Reig, Rafael (2006). *Manual de literatura para caníbales*. Madrid: Debate.
- Revista Leemas de Gandhi (2018). Entrevista con Marta Sanz. <<https://www.youtube.com/watch?v=pFpS7BJI5p0>> (1 de mayo de 2022).
- Rodríguez Fischer, Ana (2017). "*Clavícula* de Marta Sanz. En cuerpo y alma". *El País*. <https://elpais.com/cultura/2017/04/17/babelia/1492447344_938096.html> (1 de mayo de 2022).
- Rodríguez Z., Jaime (2021). *Solo quedamos nosotros*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

- Rovecchio, Laetia (2017): "Marta Sanz: 'Me interesa una autobiografía que desdiga el tópico de la vanidad' (I)". Pliego suelto. <<http://www.pliegosuuelto.com/?p=24161>> (1 de mayo de 2022).
- Sánchez Zapatero, Javier (2017): "*Clavícula*, de Marta Sanz", Culturamas. <<https://www.culturamas.es/2017/04/20/clavricula-de-marta-sanz/>> (1 de mayo de 2022).
- Sanz, Marta (1995). *El frío*. Madrid: Debate.
- Sanz, Marta (2001). *Los mejores tiempos*. Madrid: Debate.
- Sanz, Marta (2008). *La lección de anatomía*. Madrid: RBA
- Sanz, Marta (2010). *Black, black, black*. Barcelona: Anagrama.
- Sanz, Marta (2012). *Un buen detective no se casa jamás*. Barcelona: Anagrama.
- Sanz, Marta (2013). *Daniela Astor y la caja negra*. Barcelona: Anagrama.
- Sanz, Marta (2014a). *La lección de anatomía*. Barcelona: Anagrama.
- Sanz, Marta (2014b y 2019). *No tan incendiario*. Cáceres: Periférica.
- Sanz, Marta (2015a). *Farándula*. Barcelona: Anagrama.
- Sanz, Marta (2015b). *Cíngunlo y estrella*. Madrid: Bartleby Editores.
- Sanz, Marta (2017). *Clavícula*. Barcelona: Anagrama.
- Sanz, Marta (2018). *Amor fou*. Barcelona: Anagrama.
- Sanz, Marta (2020). *pequeñas mujeres rojas*. Barcelona: Anagrama.
- Sanz, Marta (2022). *Enciclopedia secreta. Lecturas en el espejo feminista*. Zaragoza: Contraseña.
- Sosa Villada, Camila (2019). *Las malas*. Barcelona: Tusquets.
- Traficantes de Sueños (2019). *Feminismo, arte y literatura: nuevas miradas para entender y compartir la realidad*. <<https://soundcloud.com/traficantesdesue-os/feminismo-arte-y-literatura-nuevas-miradas-para-entender-y-compartir-la-realidad>> (1 de mayo de 2022).
- Vara Ferrero, Natalia (2015). "Lecciones del 'Yo': autobiografía, ficción y sujeto ético en Marta Sanz". *RECIAL*, 6(7) <https://doi.org/10.53971/2718.658x.v6.n7.11901>
- Vara Ferrero, Natalia (2018). "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*, 27. <https://doi.org/10.24215/18524478e023>
- Wiener, Gabriela (2015). *Llamada perdida*. Barcelona: Malpaso Ediciones.
- Wiener, Gabriela (2021). *Huaco retrato*. Barcelona: Random House.