

LECCIONES DEL “YO”: AUTOBIOGRAFÍA, FICCIÓN Y SUJETO ÉTICO EN MARTA SANZ

Natalia Vara Ferrero *

Ayer soñé que había vuelto a Manderley...
Y yo le dije a la voz de doblaje de Joan Fontaine
que era una perra, una perra mentirosa.
Entonces, como todos los que sueñan me sentí de repente
[dotada de una fuerza sobrenatural...
La voz, tan cursi y comprensiva, del doblaje de Joan
[Fontaine
soñaba sueños extraños.
Aquel pobre hilillo blanco que un día fue nuestro camino
[avanzaba más y más...
Y yo le dije a la voz de doblaje de Joan Fontaine
que era una perra, una perra mentirosa.

Marta Sanz (2010a: 7).

Resumen:

¿Cómo se ha adaptado la escritura autobiográfica a los cambios ontológicos, morales y literarios producidos a principios del siglo XXI? *La lección de anatomía*, la autobiografía novelesca de Marta Sanz, nos ofrece una respuesta subversiva y fascinante. El texto de la escritora española deconstruye diversos modelos (los canónicos de la autobiografía y el *Bildungsroman*) y cuestiona los límites entre realidad y ficción, individuo y sociedad, autor y lector desde el punto de vista del compromiso. Este trabajo, centrado en el concepto de la ética de la autobiografía, se ocupa de la situación del autor, de teorías literarias sobre la autobiografía y la novela de aprendizaje, pero también aborda diversos ensayos y poemas de la escritora con el fin de lograr una mejor comprensión de la propuesta de Marta Sanz.

Palabras clave: Autobiografía, Novela, Poesía, Marta Sanz, *La lección de anatomía*.

Abstract:

How did the autobiographical writing adapt to the ontological, moral and literary changes that took part at the beginning of the 21st century? *La lección de anatomía*, Marta Sanz's novelesque autobiography, offers a subversive and fascinating answer. Spanish writer's text deconstructs different models (canonical autobiography and *Bildungsroman*) and questions boundaries between reality and fiction, person and society, author and reader from an engaged point of view. This essay, centered on the concept of the ethics of autobiography, deals with the situation of the author, literary theories about autobiography and *Bildungsroman* and different essays and poems of the writer in order to have a better understanding of the autobiographical proposal of Marta Sanz.

Key words: Autobiography, Novel, Poetry, Marta Sanz, *La lección de anatomía*.

* Natalia Vara Ferrero es Profesora Ayudante Doctora en el área de Teoría de la Literatura en la Universidad del País Vasco-Euskal Herriko Unibertsitatea. Natalia Vara natalia.vara@ehu.eus Recibido 02/05/2015. Evaluado 09/07/2015.

Introducción¹

Desde que Philippe Lejeune prendió la chispa de la cuestión autobiográfica en 1975 al proponer una definición del género en *El pacto autobiográfico*² y, dos años después, Serge Dubrovsky añadió acelerante a la hoguera crítica proponiendo con el término “autoficción” que los delgados límites que separan novela y autobiografía podía ser transitados por *un sujeto troceado que no coincide conmigo mismo* (en Pozuelo, 2010: 12), lo que podríamos denominar “narraciones del yo” han suscitado un vivo interés desde las más diversas perspectivas. El autor, que resistió al atentado por medio del cual Roland Barthes pretendió arrebatársele el monopolio interpretativo del texto para otorgárselo a un lector libre y soberano, se ha convertido en el centro de un movimiento literario (y editorial) basado en un fuerte auge de la escritura biográfica, escritura paradójica que combina el refugio en el espacio de la intimidad y la exhibición de las miserias más ocultas. Así, su presencia ubicua se ha manifestado *a cara descubierta y con disfraz, de forma arriesgada y comprometida o de manera lúcida y oportunista, en reproducción veraz o ficticia* (Alberca, 2007: 28), de tal manera que aunque no tenemos claro si son los personajes los que anhelas parecerse a su autor o son los autores quienes aspiran a convertirse en protagonistas de sus ficciones, percibimos que el sujeto busca nuevas estrategias de manifestar su subjetividad en la creación artística que lo alejan de la autobiografía más tradicional.

Muchas podrían ser las razones de este mestizaje y todo parece indicar que resulta extremadamente complicado hallar sentido en el equívoco mapa que ha ido trazando la escritura autobiográfica en sus más recientes variantes. Si hay quien se arriesga a una interpretación asegurando que, ante la percepción inestable y esquizofrénica de la realidad circundante, el sujeto posmoderno ha optado por volverse hacia el espejo y sólo encuentra *sentido al narrarse a sí mismo, consciente de que* en la realidad circundante le resulta imposible distinguir *entre verdad y mentira* (Lozano Mijares 2007: 165), otros aseveran que el autor se ha convertido en una pieza más del engranaje literario, transformado en marca de su obra y sometido a su propia imagen, lo que lo ha abocado a supeditarse irremediabilmente a los intereses comerciales de las editoriales (Gullón, 2004; Casas, 2014: 12).

Innumerables son las cuestiones que se abren hoy ante el crítico que, osado o extremadamente inconsciente, se anime a preguntarse exactamente dónde estamos en el panorama de las “narraciones del yo”, por qué hemos llegado hasta aquí y qué sentido tiene la situación actual. ¿Quién es ese “yo” cuyo nombre comparten autor, narrador y personaje, que condiciona la representación y la recepción? ¿Por qué y para qué se constituye como eje de una narración, en su doble vertiente como persona real y personaje ficticio? ¿En este contexto de realidades inaprehensibles nos queda la esperanza de llegar a conocerlo en cualquiera de sus vertientes? ¿Qué implica realizar una narración retrospectiva sobre la propia existencia en el marco de la institución literaria, en el contexto del mercado actual y dirigiéndose a la masa lectora? ¿Por qué estas narraciones o poesías nos dicen con inusitada desfachatez “ese del relato soy y no soy yo, y tú puedes creer lo que quieras”?

Hablamos de relatos que tejen su prosa con materiales heterogéneos, experiencias vividas, consideraciones reflexivas y estrategias propias de la ficción, narraciones que lejos de disimular su naturaleza heteróclita explicitan el código múltiple que manejan y convierten esa hibridación en su seña de identidad; o, mejor dicho, de supuesta identidad, entre quien firma el libro, quien narra la historia y quien la

protagoniza, una relación que perturba no sólo la cuestión de la representación, sino también la recepción, una situación firmemente arraigada en las corrientes artísticas que marcan este comienzo de siglo). Hablamos de que hay vida, múltiples vidas, en la inestable frontera (Gómez Trueba, 2009), un espacio caracterizado por la transgresión, la paradoja y la metamorfosis, un territorio que nunca es inocente y que lejos de conformarse con una única interpretación se puede recorrer por diversos caminos que van de lo ontológico a lo político y moral. Porque, ¿acaso son estas las cuestiones correctas que deberíamos hacernos ante las escrituras del “yo”? ¿Son las que nos permitirán comprender mejor *La lección de anatomía* de Marta Sanz, y trazar los límites entre lo autobiográfico y lo novelesco en el texto? ¿Y sus versos, tan afines a esa voz autobiográfica, qué pueden matizar o añadir? ¿Puede esa batería de preguntas explicar cómo una narración que rememora una vida reconstruye al mismo tiempo la imagen de un sujeto femenino que pasa de niña a adulta en España en la etapa que va de la Transición al comienzo de la Democracia? ¿Un “yo” que ensaya diversas máscaras ante su entorno (o gracias a él, o puede que incluso impulsado por él) y reflexiona sobre ello con la clara intención de desplazar la responsabilidad de su acto de enunciación al acto interpretativo del receptor? ¿O puede que, tal vez, las supuestamente relevantes respuestas que críticos y teóricos nos afanamos en buscar no sirvan de nada puesto que no nos permiten conocer *el precio de los alimentos* (Sanz, 2014b: 99), esto es, la realidad de un mundo sumido una durísima crisis económica, política y moral?

Dos ediciones de un ¿mismo? texto: comparación del umbral peritextual

El año 2014 fue el momento en el que *La lección de anatomía*, una narración marcadamente autobiográfica que si bien había despertado cierto interés en la crítica no había tenido un gran impacto, volvió a ser noticia en los suplementos culturales españoles. Anagrama, que desde 2010 había empezado a publicar las novelas negras de Marta Sanz (*Black, black, black* y, dos años después, *Un buen detective no se casa jamás*), ofreció una segunda oportunidad al magnífico relato de la escritora, en lo que supuso un certero paso adelante en su carrera narrativa. La primera edición del texto había visto la luz en 2008 en RBA, en la colección de narrativas. Seis años después, un texto corregido, parcialmente modificado, con una nueva portada, dos nuevos capítulos, un apartado final de agradecimientos muy explícito y un significativo prólogo vio la luz en otra editorial, en un movimiento que resituó tanto al texto como a la autora en el panorama literario español. Y es que difícilmente un narrador hispanohablante puede encontrar un espacio más adecuado para publicar sus textos que Anagrama, una editorial de larga trayectoria, con un catálogo amplio y cuidado y un sabio manejo del marketing, que desde la década de los ochenta ha agrupado en la colección “Narrativas hispánicas” a algunos de los escritores más prestigiosos del panorama literario en español. Este fue el lugar en el que *La lección de anatomía* volvió a ver la luz en 2014.

El cambio editorial, la modificación de la estructura del texto y el añadido de dos capítulos y distintos cambios en los elementos “peritextuales” (Genette, 1989), así como una nueva “visibilidad” en el mercado hispano, propician que el análisis del texto comience por su vertiente más material, pues esta resulta inseparable de la cuestión fronteriza que determina esta aproximación, que pretende arrojar claridad sobre las relaciones que establecen los binomios realidad/ficción y novela/autobiografía. Partiendo del convencimiento de que toda obra literaria constituye un texto, no debería obviarse que los textos y las voluntades de los autores pueden variar a lo largo del tiempo (Juan Ramón Jiménez y Jorge Guillén constituyen casos paradigmáticos de la literatura española). Es más, el texto literario, en tanto que libro, se convierte en un *texto*

socializado (Arroyo Redondo, 2014: 65) que presenta un formato físico determinado que ofrece abundante información a los lectores y que cobra sentido, precisamente, cuando entra en contacto con sus receptores. *La lección de anatomía* muestra cómo los elementos “peritextuales”, que el lector medio inconscientemente minusvalora cuando acomete la lectura de un libro, constituyen *un umbral de preparación para la lectura*, afianzando en el receptor *ideas previas sobre cómo debe interpretar esa obra* (Arroyo Redondo, 2014: 65). En el caso de este relato autobiográfico, la nueva edición de 2014 propone un “umbral” distinto del que proponía la edición de RBA en 2008 y esa hábil modificación afecta directamente a su adscripción como “narrativa del yo” y a los signos que recibe el lector.

La portada de la primera edición de *La lección de anatomía* traza tanto un jugoso guiño interartístico como un juego metarreflexivo, de tal manera que la identidad múltiple del texto que tenemos entre manos se hace rápidamente evidente. Sanz toma el título para su narración de uno de los más conocidos cuadros de Rembrandt, *La lección de anatomía del Doctor Nicolael Tulp* (1632), imagen que, sorprendentemente, no es la que el lector encuentra en la portada del libro. En lugar del lienzo en el que el doctor Tulp explica la musculatura del brazo humano a un grupo de cirujanos gracias al cadáver de un reo que ocupa el centro del espacio pictórico, lo que se muestra ante los ojos del lector es la imagen de una joven desnuda, acostada en actitud despreocupada sobre un diván en una habitación vacía. En definitiva, ese lector es invitado (o, al menos, empujado) a evocar el retrato en grupo de Rembrandt, que se alude pero se escatima a su mirada, y a cambio la portada le muestra un fragmento de un cuadro de Balthus, *La habitación* (1952-1954), una de las inquietantes imágenes de adolescentes que componen la obra del pintor franco-polaco. Mas la imagen que se ofrece ni siquiera aparece completa, pues significativamente falta un destacado elemento del cuadro original: una figura femenina que, con expresión hosca, retira las cortinas de un gran ventanal, en un gesto doble que permite la entrada de la luz, una luz que ilumina la desnudez de la otra figura, permitiendo que pueda ser observada desde el exterior. Esto es, en un provocador juego de alusiones y omisiones pictóricas, el inocente lector se encuentra sometido a un desafío: el desnudo de la portada es visible gracias a un sujeto ausente de la imagen (significativamente, el último capítulo de la narración se titula “Desnudo” y es un autorretrato del cuerpo de la narradora) y el título del relato remite a un retrato en grupo, que representa la teatralización de una autopsia en un teatro anatómico (Chirbes, 2014: 8), y en el que dos de los personajes (el que desde la posición más alejada sostiene la lista con los nombres de todos los presentes y el que se encuentra más cerca del espectador) miran fijamente a quien los observa desde exterior. Nuevamente, el lector deberá buscar respuestas en el texto: en el último capítulo del relato de su vida, la narradora se tomará la libertad de señalar que *el contemplador no podrá evitar* mirar su retrato pues, al fin y al cabo, hallará una correspondencia, pues *soy yo la que le está mirando* [Sanz, 2014a: 357]).

Este juego de alusiones en la portada, no apto para lectores indolentes, ha sido alterado en 2014, pues aunque el título se mantiene, el fragmento del cuadro de Balthus se sustituye por una fotografía, un retrato de Marta Sanz que se encuentra muy alejado de su imagen habitual (si observamos la solapa interior, observaremos rápidamente las diferencias). Una imagen en primer plano de una joven, sin ropa ni accesorios, con el pelo recogido y maquillada (especialmente, unas pestañas que se extienden teatralmente en la parte inferior de los ojos), que mira intensamente al espectador explotando un juego de identidad que se insinúa, pero sin volverse inequívoco. La comprobación de la identidad de la muchacha únicamente se podrá realizar al confirmar en el propio texto que la fotografía procede del archivo personal de la autora [2014a: 6].

La modificación de la portada, que ahonda en la ambigüedad del estatuto de realidad o ficción por el que se desliza el relato, tiene su correlato en el texto que ocupa la contracubierta. Tres son los motivos que se desarrollan sintéticamente en la primera edición: la autora actúa como forense rembrandtiana de sí misma en un texto afín a diversos géneros, ficticios y no ficticios (novela, novela de aprendizaje, confesión, autobiografía); se anuncia que se van a deshacer distintos tópicos sobre la condición femenina y, en último lugar, se reivindican tanto el derecho a reflexionar como a no complacer. La alusión pictórica se pierde en la reedición de Anagrama, pero lo que en lugar de extraviarse se intensifica es la identificación del texto como relato fronterizo. Arranca la contracubierta de la segunda edición con un sumario de algunos de los acontecimientos destacados de la narración para dar paso a nuevas consideraciones genéricas que, esta vez sí, ponen el dedo en la llaga (*El lenguaje expulsa al relato del espacio de la obscenidad ramplona y del morbo para darle otro sentido: el de una autobiografía novelada o una novela autobiográfica [¿el orden de los factores altera el producto?]* [2014a: contracubierta]), continúa subrayando el doble valor del relato como documento reflexivo y pedagógico, para concluir explicitando que lo que tenemos entre manos es una texto *revisado, reestructurado y ampliado* (2014a: contracubierta).

Los lectores poco avisados que no hayan reparado en que están ante una segunda edición, no podrán llamarse a equívoco ante el relevante prólogo de un Rafael Chirbes, Premio Nacional de la Crítica (2007 y 2014) y Premio Nacional de Narrativa (2014), que cumple con algunos tópicos prologales clásicos (Arroyo Redondo, 2014: 70): sitúa a la autora en el panorama literario español, guía la interpretación del texto en distintas direcciones, interpreta las intenciones autoriales y hasta las posibles consecuencias que estas pueden tener en el lector y, de un modo muy relevante, incide aún más en la ambigüedad genérica del texto, desplegando las posibilidades de distintos contratos de lectura. Lúcido como acostumbra, Chirbes cierra el prólogo dirigiendo su atención hacia la representación, poniendo de manifiesto que ante las distintas direcciones que va a tomar el texto, al lector se le va a desafiar a descubrir *qué se oculta bajo la máscara de la metáfora* (2014: 14). El interés de los “Agradecimientos” (Sanz, 2014a: 359-360) se desliza de los elogios al prologuista y el reconocimiento al editor Jorge Herralde, hasta la última frase de la autora, que concluye señalando significativamente que tras las modificaciones de esta segunda edición *el cuerpo del desnudo ya está por fin completo. Sin amputaciones* (2014a: 360).

Los últimos elementos peritextuales con los que tropezará el lector no sólo han permanecido invariables en el proceso de reedición, sino que señalan la naturaleza híbrida del relato por medio de la ironía y el equívoco. Un juego triádico es el que establece la dedicatoria, *A mi madre, ensimismada y pródiga* (2014a: 17), pues señala en un mismo gesto a uno de los posibles referentes extratextuales, a uno de los receptores que la autora tuvo en cuenta en su proceso escritura y atrae el interés del lector sobre el personaje y la persona de la madre. Este homenaje filial da paso a los dos epígrafes, textos cuya función problematizan aún más si cabe la cuestión del referente externo, el discurso y el estatuto ficcional. A la definición de “parresia”, contradictoria figura retórica en la que lo que se aparenta es lo contrario de la verdad, en un juego de ofensas que encubre alabanzas y que enlaza con los referentes de la dimensión extratextual, le sigue un provocador texto de Christophe Donner que arremete contra la imaginación en literatura y reivindica la “verdad” como la materia de la que debería nacer la escritura (2000: 62-63). La ambigüedad, que se ha intensificado notablemente en la reedición de *La lección de anatomía* queda, pues, más que servida en el dispositivo peritextual.

Autobiografía: del “yo” como verdad o ficción al sujeto ético

José María Pozuelo Yvancos abordó en *De la autobiografía. Teoría y estilos* el difícil desafío de taxonomizar, descodificar y tratar de explicar el complicado panorama que a lo largo de las últimas décadas había planteado la teoría literaria en su aproximación a la escritura autobiográfica. Si bien reconocer las señales que permiten identificar un discurso autobiográfico, aquel que se constituye en autor y objeto del enunciado, no implica excesivas dificultades (sucede cuando *cuando quien dice yo narra su vida pasada, el que fue y ha sido durante años, como la verdad y construye un discurso autenticador, el autobiográfico, que pretende ser leído como la verdadera imagen que de sí mismo testimonia el sujeto, su autor* [Pozuelo Yvancos, 2006: 24]), el problema se vislumbra al abordar las respuestas críticas que se han formulado para tratar de explicar la enorme variedad de “narraciones del yo” que han ido aflorando desde la Modernidad. Frente a la propuesta de quienes entienden toda escritura autobiográfica como un indiscutible ejercicio de ficcionalización del “yo” (tanto en relación con su identidad como con su autointerpretación), se erige la de aquellos que rechazan la existencia de un estatuto ficcional en la escritura autobiográfica, aunque admiten que este tipo de textos puede hacer uso de procedimientos propiamente novelescos, y de hecho lo hace cada vez con más asiduidad (Pozuelo Yvancos, 2006: 24).

La primera corriente permite hacer frente a la crisis de la referencialidad del lenguaje al señalar como inequívoca la naturaleza ficcional del género autobiográfico y supondría la anulación, casi desde antes de su nacimiento, del más reciente debate sobre la autoficción (Alberca, 2007; Casas, 2014). Esto es, anularía el supuesto enigma al que nos lanza *La lección de anatomía* (¿autobiografía novelada o novela autobiográfica?), asumiendo que toda escritura autobiográfica se inscribiría en la práctica entre los géneros literarios (tal y como Wellek y Warren reclamaban en la temprana *Teoría literaria* [1966: 30-31], al señalar la ficción como rasgo indispensable del texto literario), vaciando de sentido el “pacto autobiográfico” de Lejeune, pues cualquier noción de verdad y la identidad autor/narrador/personaje se convertiría en un imposible encubierto por un espejismo. Se trata de una situación que Manuel Alberca ha juzgado con dureza:

Decretar de manera oportunista y simplificadora que escribir autobiografías es hacer ficción, porque la verdad absoluta es inasequible al hombre, es sin duda menos comprometido que arrostrar los desafíos de una escritura que aspira a ser veraz o, cuando menos, es el resultado de una grave confusión. [...] de ese modo, y por la misma razón, se podría decretar que todo es autobiografía, pues si es imposible establecer comparaciones y distinciones, todo es uno y lo mismo (2007: 46).

El oscuro callejón sin salida en el que desemboca el laberinto retórico y deconstruccionista escasas luces arroja sobre un texto (y una obra) como el de Marta Sanz, que se niega explícitamente a explotar *la singularidad de la voz en primera persona, sino que la acerca a su comunidad anulando la distancia entre el nosotros y el yo* (Sanz, 2014a: contracubierta), en un ademán crítico y comprometido que supera una concepción evasiva y exclusivamente metaliteraria de la literatura, para reivindicar la no ruptura con lo extraliterario, en un intento claro de incomodar al lector y reivindicar una visión de la literatura ni inofensiva ni inocua:

No pretendo dibujar escenas del Apocalipsis. Todo lo contrario. Propongo, desde la literatura, una actitud en las antípodas de la resignación: ver, oír y no callar. Tomar conciencia de las trampas en las que todos los días caemos y, aún así, intentar no callarse ni debajo del agua. Resistirse a una felicidad falsa, ñoña, estúpida, complacida y complaciente. Resistirse a bestsellerizarse y procurar no morir. Romper, desde los libros, las lunas de los escaparates del mercado editorial y de una ideología que nos corta las alas con el rostro amable de quien nos las estuviera dando. [...] Hay que dejar de pedir perdón por tener una visión trascendente de la literatura (2007a).

Una doble perspectiva teórica parece no sólo adecuada, sino también deseable, para abordar ese desafío que encaramos al tratar de descubrir qué territorio del espacio fronterizo de la ficción y la realidad ocupa *La lección de anatomía*. Consideraremos, por un lado, la adscripción genérica del texto, atendiendo al concepto de género, a su naturaleza en equilibrio entre la estabilidad ideal y la materialización cambiante, y a su conexión con el contexto en el que surge y en el que es descodificado e interpretado por el receptor. Por otro lado, tendremos en cuenta que la superación de ciertos escollos críticos requiere, en ocasiones, de una nueva formulación de problema al que nos enfrentamos (Pozuelo Yvancos, 2006: 56) que nos permita dejar a un lado lo que parecía ser la cuestión clave (el enfrentamiento entre realidad y ficción) para enfocar perspectivas más acordes con lo que el propio texto exige, en este caso, las relaciones del sujeto con los “otros”.

Al subrayar la importancia del autor y el lector de la autobiografía, Elizabeth Bruss se sitúa en una perspectiva pragmática que permite considerar este tipo de “escritura del yo” a caballo entre su posición en la institución literaria y el tipo de recepción que este género encuentra en los lectores de un contexto histórico determinado. La autobiografía, pues, se asume como un género extremadamente maleable, que ha adoptado formas externas diversas a lo largo de la historia, aunque responde a una serie de normas que se mantienen estables y que garantizan cierta unidad al conjunto:

Regla nº1. Un autobiógrafo representa un doble papel. Él es el origen de la temática y la fuente para la estructura que se encontrará en su texto [...]
Regla nº2. Se afirma que la información y hechos relatados en conexión con el autobiógrafo han sido, son, o tienen el potencial para ser el caso [...]
Regla nº3. Si lo que se relata puede desacreditarse o no, si puede volverse a formular o no de algún modo más generalmente aceptable desde otro punto de vista, el autobiógrafo da a entender que cree en lo que afirma (Bruss, 1991: 67)

¿Qué es lo que sucede si tenemos en cuenta las reglas propuestas por Bruss en el análisis de *La lección de anatomía* de Marta Sanz? El lector lo que encuentra es un relato narrado en primera persona con un tono a medias entre la confesión y la autocrítica, emitido por un personaje femenino irónico, incisivo e irreverente al que conocemos en su infancia (antes incluso de su nacimiento, pues el parto se convierte en un momento especialmente relevante para entender su carácter y decisiones) y al que decimos adiós al cumplir los cuarenta, tras un capítulo en el que se autorretrata, minuciosamente, desnuda, e insiste en mirar directamente al receptor. Un relato en el que memoria y discurso seleccionan, organizan y estructuran las claves de una vida, desde el nacimiento en Madrid, el traslado y la infancia vivida en el “paraíso vallado”

de Benidorm y su vuelta a la capital para afrontar allí la adolescencia y el comienzo de la madurez. Esa narradora que retrata a familiares, amigos y conocidos, que analiza atenta lo que le ha pasado a ella, pero también a otros, se llama Marta Sanz Pastor, aunque también responde a otros nombres (*Martita, Marta, Martinillo* o *Demelza, plato de lentejas, caballo* [2014a: 71 y 187]) y durante su infancia hubiese preferido hacerse llamar con un rimbombante nombre inventado que *era una mezcla de realidad y ficción como casi todos los productos del arte: me llamaba Marta Armonía Libertad* (2014a: 85). La Marta Sanz que protagoniza *La lección de anatomía* coincide con la autora en muchos detalles que el receptor puede comprobar con un rápido vistazo al universo de Internet: nace durante la dictadura, crece en Benidorm, se licencia en Filología Hispánica y se doctora con una tesis sobre literatura española, es profesora y conferenciante e incluso su descripción física encaja con la que la protagonista nos ofrece en el último capítulo. Sin embargo, esa protagonista que nos narra su vida, al tiempo que reflexiona sobre ella para extraer enseñanzas, para reírse o avergonzarse de cómo fue, también siembra pronto en el relato las trampas que hacen tambalearse las reglas propuestas por Bruss. Así, en el apartado en el que narra su infancia, alude a una afirmación de Kurt Vonnegut que, ladinamente, irá recordando al lector a lo largo de su narración: *en su novela Madre Noche escribe algo así como que hay que tener mucho cuidado porque uno es finalmente lo que parece ser. Como la memoria me flaquea, cojo el libro de la estantería y compruebo que el verbo elegido por Vonnegut no es 'parecer', sino 'aparentar'* (2014a: 57)³.

La problematización del estatuto autobiográfico o novelesco del texto se filtra en diversos capítulos o fragmento, pero se hace realmente explícita en dos momentos que un lector atento no debería dejar pasar por alto. El primero de ellos enlaza el aprendizaje de la lectura con el nacimiento del “yo”. En el capítulo “El parto de mi madre”, la narradora enlaza el relato que su madre hace de su nacimiento, con una reflexión sobre la capacidad de su progenitora para narrar y las consecuencias que esto tiene sobre ella: es probable que provocaran su negativa a ser madre, pero es casi seguro que impulsaron su aprendizaje del arte de la narración, de ese mismo arte que ahora la lleva a reconsiderar su pasado y a transmitírselo al receptor. Ahora bien, si las de la madre son *narraciones realistas* [pues se trata de] *una firme defensora de lo verídico y de lo verosímil en la ficción* (Sanz, 2014a: 31), la narradora desplaza su interés del primer término que utiliza para caracterizar esos relatos (“lo verídico”) al segundo término (“lo verosímil”) de tal manera que en el discurso que trata de lo real la ficción no sólo encuentra cabida, sino que se convierte en elemento imprescindible (*Mi madre tiene un concepto moral del relato en el que no cabe la mentira: en el mío, mentir es un ingrediente básico* [2014a: 62]; la relevancia de esta reivindicación queda subrayada por la circunstancia de que insiste en sus versos en que: *Nosotras también tenemos derecho a la vida/ Las perras que mienten./ Y las que llevan bozal* [2014a: 34]. La carga de dinamita final que hace saltar por los aires la comprensión de la autobiografía como género basado en la oposición verdad-ficción, se sitúa en las páginas finales de “Los gusanos de seda”, la segunda parte del relato y que se centra en los años de adolescencia del personaje. Reflexionando sobre una de las relaciones de amistad que determinan esa época, la narradora sintetiza la clave de lectura del libro y la base del pacto de lectura que propone a su receptor: *No importa que sea verdad lo que pasó. No me interesan los datos más exactos, las acciones comprobables, sino lo que perdura de las muchas cosas que sucedieron* (2014a: 246). Lo verdaderamente importante, por lo tanto, no es la fidelidad a una memoria que se sabe inexacta y defectuosa, sino el peso de verdad de aquello que se ha vivido, que se ha experimentado y que no se somete a una mirada nostálgica, sino a una visión lúcida de la literatura que asume que *es tan difícil*

aprehender el yo como no aprehenderlo (2014b: 105). En definitiva, es lógico que desde una perspectiva como la que propone Marta Sanz, volvamos la vista sobre la propuesta de Elizabeth Bruss para estar de acuerdo con ella en que:

La autobiografía como nosotros la conocemos depende de las distinciones entre la ficción y la no ficción, entre la narración empírica o retórica en primera persona. Pero estas distinciones son artefactos culturales y podrían ser tomados de forma diferente, como ciertamente lo fueron una vez y podría ser que lo volvieran a ser, causando la caída en desuso de la autobiografía o al menos, su reformulación total (1991: 66)

La consideración sobre la naturaleza y la función de los géneros literarios no es ajena a la escritora, quien en un heterodoxo ensayo sobre la literatura como es *No tan incendiario*, reivindica que los géneros son construcciones formales ideológicas que *están ahí para ser subvertidos –más que utilizados –en la convicción de que el mundo no está bien hecho y hay que rebelarse contra los géneros que lo codifican y lo legitiman* (2014b: 91). Parece evidente que, en el caso de la autobiografía, Marta Sanz está pensando en rebelarse contra un modelo canónico, el de aquellos personajes que deciden contar su vida, tomándose a sí mismos como objetos de la narración, porque se creen dignos de la memoria de los hombres, que ejercen de testigos de sí mismos y que consideran a los demás comparsas de la posición central que ocupan, esto es, individuos con una fuerte conciencia de su identidad, deseosos de contar una vida diferente de la de los demás (Gusdorf, 1991: 10). La *ejemplaridad* subyacente a este concepto de lo autobiográfico choca con una concepción de la literatura inseparable del compromiso con el receptor, que prefiere sacrificar la fidelidad para garantizar la verosimilitud (Sanz, 2014b: 107) del texto en el que el “yo” se sirve de sus vivencias para reflexionar sobre lo que lo conecta a su entorno en un momento determinado de la historia. La noción de *ejemplaridad* difícilmente puede hacer frente a un “yo” que no duda en admitir en unos versos de *Perra mentirosa: siempre acabo por ser/mi peor enemiga* (Sanz, 2010a: 25).

La finalidad ética que parece inseparable del cambio de perspectiva que trae el nuevo realismo a cierta corriente de la literatura española del final del siglo XX y principios del siglo XXI (Florenchie, 2014: 8) desemboca en el particular caso de Marta Sanz (Simó, 2014: 8) en el deseo de cuestionar el modelo de autobiografía que propone el mercado literario actual. Esta revisión implica alejar las “narraciones del yo” de la rememoración de la destacada vida de sujetos convencidísimos del interés que ostentan y reformularla gracias a un “yo” que explicita las tensiones que mantiene con un entorno sin el que no se puede entender, envuelto en una cotidianidad aparentemente calmada, desideologizada e igualitaria que recubre violencias simbólicas y reales. Es, tal vez, la propuesta de Ángel Loureiro la que mejor nos permite comprender por qué y cómo la autobiografía novelesca (o novela autobiográfica) de Marta Sanz supone una novedosa concepción ética y ontológica del género que se presenta como heredera de aquellas “narraciones del yo” que fueron alumbrando las plumas de exiliados como José María Blanco White, María Teresa León, Juan Goytisolo y Jorge Semprún.

Loureiro modifica la concepción del problema de la escritura autobiográfica al reivindicar que este género debería ser comprendido como *an ethical act* (2000: 58), resultado de un compromiso del escritor con la sociedad en la que escribe (Pozuelo Yvancos, 2006: 56) y que es la receptora natural de su texto. Loureiro parte de una perspectiva innovadora, profundamente comprensiva con la naturaleza poliédrica del género:

Neither a true expression of the writing subject nor a mere textual construction deprived of any referential power, autobiography might be best apprehended not as re-production of a life but as act that is at once discursive, intertextual, rhetorical, ethical, and political. In the end it could be said that all autobiographies are actually heterographies, pervaded as they are by different guises and disguises of the other (2000: 4)

La autobiografía se resitúa, por lo tanto, en el espacio que va del “yo” a lo colectivo, en un equilibrio entre la identidad del sujeto y las tensiones que ese proceso progresivo autoformativo suscita en su relación con la comunidad; una situación que se explicita en un juego casi metarreflexivo en la escritura lírica de la autora:

Si mi vida interior no existe,
adquiero el derecho a hablar de mí misma, [...]
Cada vez que se la cuento al enemigo,
estoy fuera de mí,
hablando de vosotros (Sanz, 201: 13)

La lección de anatomía incide en esa relación de interdependencia entre sujeto y el “otro”, en un doble movimiento que combina la rememoración de cómo el “yo” fue construyéndose en relación con su entorno con la reflexión analítica que lleva a cabo desde su posición como sujeto adulto y reflexivo. La Marta narradora recorre con minuciosa atención y una mirada penetrante cómo las relaciones mantenidas con los otros (especialmente, las otras) la van moldeando y convirtiendo en lo que ha llegado a ser, sin dejar a un lado la influencia que ella ha ejercido sobre los demás⁴. El texto divide el análisis en las tres etapas fundamentales de la existencia (infancia, adolescencia y madurez) y otorga primacía a las relaciones mantenidas con su entorno femenino, comenzando por la madre y terminando con sus suegras. Desde una perspectiva de género que va del individuo femenino al colectivo, para volver a este y convertirse en un vaivén incesante, desfilan ante la atenta mirada del lector abuelas, tías, profesoras, amigas, compañeras de trabajo y simples conocidas, no como meras comparsas, sino como engranajes fundamentales de una concepción de la autobiografía que defiende que *the “I” is not an originating, autonomous self-consciousness; on the contrary, it begins in a ethical relationship with the other* (Loureiro 2000: 6). Sanz se aleja de visiones idealizadas e irreales de la feminidad en todas sus facetas y muestra, llegando incluso a regodearse casi perversamente en los claroscuros de las relaciones, los sometimientos, los chantajes y la violencia emocional e intelectual que se puede ejercer sobre una mujer a lo largo de su andadura vital.

La primera parte de esta autobiografía novelesca, centrada en los primeros años de la existencia de la protagonista, resulta especialmente significativa para entender esta nueva concepción del género autobiográfico. En un relato que entreteje los acontecimientos con las valoraciones que inserta obsesivamente una narradora que desde su posición nunca abandona la meditación y el juicio sobre lo sucedido, se nos relata aquello que se ha escogido recordar y lo que se ha vuelto memoria propia gracias al relato de los “otros”: la determinante influencia que tuvo el relato del parto por parte de la madre en la pequeña Marta y en su negativa a la maternidad (*El día que mi madre me habló de la experiencia de su parto decidí que nunca tendría hijos* [2014a: 27]) o su papel decisivo en su vocación de narradora (*las narraciones realistas de mi madre [...] consiguieron que gracias a mi madre aprendiese a contar* [2014a: 31]); el contacto con

la abuela o la herencia genética determinan alguno de los rasgos que el “yo” identifica en su propia personalidad (*Constaté lo mucho que me parecía a mi abuela Juanita porque, ante el conflicto, yo hubiera actuado de la misma forma* [2014a:40]); y de la mano de figuras femeninas de la familia, como sus tías, aprende sobre los conflictos y sometimientos que conllevan las relaciones sentimentales (*Yo, que no aprendí nada de los errores de mi tía Maribel, que no me parezco a ella [...] también tropecé en su piedra, pero no me despeñé por el barranco* [2014a: 53]).

Particularmente significativo resulta la maliciosa y sagaz rememoración que la narradora hace de la primera parte de su etapa escolar, retratando a una niña indefensa inmersa por primera vez en un pequeño microcosmos femenino con sus propias leyes. Resulta especialmente relevante porque sienta las bases del juego de multiplicidades que se establecerán en las diferentes facetas de la personalidad de la protagonista. La visión anticonvencional de la escuela, despejada de cualquier halo nostálgico y caracterizada como una cerrada y jerárquica colectividad de alumnas y profesoras, dominada por el disimulo, la manipulación y el clasismo, pone en evidencia que en el relato de la vida difícilmente se puede separar la identidad del sujeto de las máscaras que se verá obligado a adoptar para incorporarse a la sociedad. Ante un sistema pedagógico que sienta las bases de las clases entre las alumnas (las profesoras favorecen a las niñas del pueblo frente a las que vienen de fuera, las inteligentes y las nativas ocupan las primeras filas mientras las demás se difuminan en las últimas filas), la pequeña Marta asume que lo primordial es la mentira, la reinención de sí misma, de sus circunstancias (los padres de la protagonista son denominados despectivamente por el entorno escolar como el *sociólogo* y la *frívola* [2014a: 61]), tanto desde el discurso que la retrata como desde las acciones que la caracterizan (*yo procuraba subrayar la veracidad de mis relatos y de mi extraordinario carácter emprendiendo acciones concretas* [2014a: 64]), de tal manera que pueda ocupar una posición de poder con respecto a sus compañeras y sus profesoras.

La máscara no es por lo tanto la construcción discursiva que se lleva a cabo en la autobiografía, el tropo figurativo y des-figurativo que propuso Paul De Man (1991: 16), los disfraces y su uso ante los “otros” conforman parte de la identidad del sujeto, funcionan como estrategias de conservación que permiten que viva y sobreviva entre los demás. La máscara de la niña formal, repipi y dominante que la niña Marta ensaya en primaria se reajusta con la llegada al nuevo colegio de Madrid, una sociedad mixta, más moderna, que confirma la imposibilidad de encajar en un único rol (*salgo votada como la chica más apreciada de la clase. He sido rebelde y estudiosa. Hembra y varón. Dulce y agresiva. Empollona y gimnasta. Juguetona y adusta* [2014a: 187]). Este juego de rostros cambiantes alcanza su máximo esplendor con la entrada en la edad madura y en relación con el otro sexo (*Por una vez lo consigo. Soy Lana Turner, Lizabeth Scott, Barbara Stanwyck, Veronica Lake, Joan Bennet –mi envidiada mujer del cuadro–. Soy Jessica Lange, Kathleen Turner, Sharon Stone y Linda Fiorentino. Soy una vampiresa y me como a los hombres* [2014a: 260]), de tal manera que esa dimensión teatral del sujeto en su vida en sociedad continuará y llevará a la narradora a concluir, en el último capítulo, que el *ser humano es su máscara* [2014a: 354]⁵.

Vivir, como escribir un relato autobiográfico, no es más ni menos que *performar* [Loureiro 2000: 20] distintos rostros. Esto es, desde el punto de vista de Marta Sanz, la escritura autobiográfica debe encararse desde la renuncia a su dimensión ontológica, el discurso de rememoración de su vida no abre la posibilidad de conocer cuál es realmente la identidad que se esconde tras ese “yo” que ensaya, descarta y se aferra a diferentes imágenes y disfraces. *No me importan la esencia o el perfume* (Sanz, 2010a: 17), dirá en sus versos, convencida de la imposibilidad de descender hasta unas

honduras del “yo” que no son fiables. Especialmente significativos en este sentido resultan breves fragmentos como “Disfraces”, en el que la niña trata de deprimirse y no sólo acaba interesándose sobre todo por la imagen física que ofrece tras el llanto, sino también por la reacción alarmada que suscita en su madre; o “¿Sopermi?”, en el que la alabanza y el reconocimiento de una profesora argentina con la que comparte los sinsabores de la carrera académica se entretajan con la crítica a la falsa bondad que emana de sí misma y los suyos. Con un ademán escéptico que se hace rotunda negativa en el último capítulo, “Desnudo”, Sanz rechaza que el relato retrospectivo de su existencia la pueda liberar de *imposed self-images*, permitiéndole reencontrarse con lo que otros escritores y críticos del género han considerado *their true identities* (Loureiro 2000: 12): el acto de desnudarse (literal y metafóricamente), no nos conduce a la identidad esencial, pues es probable que tal concepto ya ni siquiera pueda ser concebido en una realidad como la actual.

Sin embargo, la escritura de *La lección de anatomía* no es un vano ejercicio de recuento de poses de un “yo” que no considera su existencia lo bastante importante como para renunciar a conocerse. La autobiografía, en manos de Marta Sanz, se convierte en un ejercicio subversivo de reformulación del género, lo que implica una firme renuncia a bucear en la memoria en busca de su identidad y al compromiso de ser fiel a la realidad y a la supuesta verdad. Por medio de esta narración, la autora reivindica una autobiografía menos encorsetada por el “yo” y sus vivencias, y a cambio ofrece un relato en el que lo importante es lo que queda de auténtico de las relaciones del sujeto con los otros y en cómo esa vivencia se comunica y se vuelve compromiso al volverse discurso narrativo:

La lección de anatomía era una autobiografía de un personaje completamente vulgar, la historia de mi vida desde el nacimiento hasta los 40 años. No era el autorretrato ególatra de una escritora. Lo que quería era reflexionar sobre la Historia y la gente común. Me interesa la literatura que habla de la normalidad, de las cosas comunes, mayoritarias, pero enfocándolas desde una perspectiva en la que esa normalidad suene, tenga razones y causas. Procuero hacerme preguntas sobre lo que se da por sentado, sobre lo sencillo, porque es lo que está más preñado de complejidad (Sanz en Sainz Borgo, 2011: 60)

Así pues, la autobiografía ética que propone este texto supone un acto de responsabilidad por parte de la autora y de reordenación de los valores que determinan al género. En consecuencia, se renuncia al proceso cognoscitivo que tradicionalmente ha caracterizado a un discurso en el que se trataba de desvelar la identidad más honda del emisor para sustituirlo por una narración inquisitiva y desmitificadora, así como un discurso reflexivo y comprometido en el que se investigan las conexiones que atan al “yo” con los “otros”, un discurso más fidedigno que la vida que se relata, pues su objetivo no es sino convertirse en relato útil para el “otro” que es el lector.

La autobiografía se convierte en un gesto de compromiso ético, una nueva atalaya desde la que revelar no sólo cómo se configura una vida, sino también una nueva posición para entender cuál es el papel de la literatura, el arte, la sociedad y el propio autor. El relato autobiográfico se transforma en ámbito de diálogo, del “yo” como un ente que surge en relación con el “otro” en el pasado (durante el proceso formativo que ha configurado su vida) y que cobra nuevo sentido en relación con el “otro” en el futuro (algo que se explicita en el último capítulo, cuando se mira directamente al espectador)⁶. La dimensión figurativa de la narración del “yo” que

emerge de la figura de la prosopopeya se vuelve inseparable de otra figura, la del apóstrofe, en esta propuesta autobiográfica dialógica que se vuelve respuesta a y responsabilidad hacia el “otro” (Loureiro 2000: 23).

Autobiografía novelesca: tras los pasos del *Bildungsroman*

El desconcierto cognoscitivo y la difuminación de los referentes estables que caracterizaron la Modernidad parecen haber empujado al sujeto hacia el espejo, pero su reflejo no ha salido indemne. La imposibilidad de la autobiografía como proceso ontológico que conduce sin desvíos al encuentro con la identidad del “yo” ha favorecido que se hayan ensayado distintas estrategias, estrategias que recorren las posibilidades discursivas que van desde la inmersión subjetiva en la intimidad hasta la exploración lúdica de perspectivas desenfadadas e irónicas. La concreción del género autobiográfico se abre desde las últimas décadas del siglo XX a nuevas fronteras, su espacio se amplía, dejándose colonizar por discursos digresivos, estrategias que fragmentan, reordenan y reorganizan el relato (Casas, 2014: 10), volviéndose, en definitiva, permeable a relaciones con otros géneros que lo hacen reconsiderar sus límites y los rasgos que han caracterizado su identidad. Por esa razón no es de extrañar que entre las diversas realizaciones del género que se han ido formulando en las últimas décadas, la autobiografía novelesca o la novela autobiográfica se hayan perfilado como algunas de las opciones más atractivas para el escritor actual.

Sin embargo, ¿qué sucede con el desafío que la contracubierta de *La lección de anatomía* lanza al lector, al obligarlo a preguntarse si el *orden de los factores altera el producto* (2014a)? ¿Podemos considerar este relato un espacio de hibridación perfecta, a la misma distancia de la frontera autobiográfica que de la novelesca? Resulta evidente que lejos del perfecto equilibrio, muchas son las posibilidades de gradación con las que nos encontramos. Manuel Alberca determina que la novela autobiográfica presenta una forma novelesca en la que el autor fácilmente puede detectar una *marcada inspiración autobiográfica*, de tal manera que aunque se convierte en expresión del “yo” busca al mismo tiempo responder a una *necesidad de ocultación* (2007: 103-104) del escritor. Sin embargo, no siempre la naturaleza novelesca de la narración consigue hacer sucumbir al enunciado autobiográfico. En el otro extremo, uno que en realidad no es tan lejano, se situarían los relatos autobiográficos que, llevando a cabo una narración retrospectiva de aquello que se ha vivido, hacen uso de los recursos que les ofrece la novela en su propio beneficio, para inclinar la balanza de la narración hacia algún subgénero narrativo en particular. En definitiva, el autor hace uso del privilegio de la transgresión con el que se ha encontrado en la Posmodernidad para abrir el relato de su vida al molde narrativo que escoja.

La lección de anatomía es, por lo tanto, una autobiografía novelesca que elige formularse como un relato de aprendizaje o *Bildungsroman*. Pero, lógicamente, no se conforma con lo que el molde tradicional de este subgénero novelesco propone, lo reformula de acuerdo con su condición de “narración del yo” ética y comprometida, pero también a partir de su voluntad de subvertir los moldes genéricos. La escritora elige no romper con la clásica ordenación cronológica en la narración de las distintas etapas de la vida de ese “yo”, y aunque la lógica causa-efecto parece sobrevolar el aprendizaje percibimos diversas fracturas, se insertan sucesos aislados y desconectados del resto que únicamente alejándose del relato cobran sentido para el lector (“Momos en el tanatorio” pero, sobre todo, “Insomnios” y “No quise ser” constituyen buenos ejemplos). La narradora recorre en su relato los ritos y episodios clásicos del *Bildungsroman* (se retrata el hogar, se repasa la educación, se radiografían amistades y

amores) centrada en examinar desde el presente de la enunciación *el conflicto entre el héroe y el mundo* (Rodríguez Fontela, 1996: 92). No obstante, Sanz no quiere dejar nada al azar: la resolución de ese conflicto no es armónica, aunque sí paradójicamente feliz, un desenlace que se explicita ya en el primer capítulo del libro, que ni siquiera está incluido en la primera parte, “Vallar el jardín”, porque no corresponde a la infancia, sino al presente desde el que el “yo” reconsidera su periplo vital. Se trata de un fragmento reflexivo, que se sitúa cronológicamente al final del relato autobiográfico, y en el que se contrastan los anhelos por aprender que la pequeña Marta, como todos los niños, manifestó (aprender a leer el reloj, a atarse los zapatos, a coser y a manejar los números) y la maravillosa revelación que eso supone, con la situación del presente del sujeto, que evalúa desde la madurez los resultados de ese proceso para concluir: *Lo he olvidado todo menos mi propio orgullo herido y la desilusión de mi madre por mi torpeza y lentitud* (2014a: 22). Esto es, el lector rápidamente desmonta la estrategia propia del relato de aprendizaje gracias al oxímoron que se le ofrece en el primer capítulo (se le va a mostrar el desaprendizaje de lo aprendido), pues ni siquiera se mantiene la ilusión de un final armónico y utópico, en el que el sujeto puede alcanzar la armonía con su entorno. La estrategia propia del *Bildungsroman* queda, pues, desmontada pues sabemos desde el principio que ese proceso de formación ha tenido como resultado que la Marta adulta decida olvidar aquello que con tanto interés aprendió y que tanta presión ha sumado a su proceso de maduración. No obstante, tal vez este sea uno de los pocos *Bildungsroman* en los que el protagonista pueda decir que va *alcanzando la felicidad* (2014a: 22), pues es con el olvido voluntario de todos aprendizajes como el sujeto consigue liberarse de las ataduras y disfraces que lo han acompañado en su devenir.

Con la constatación de que el fracaso del proceso de aprendizaje que se nos va narrar a continuación es, paradójicamente, lo que ha impulsado a un “yo” por fin dueño de sí mismo a alcanzar la felicidad es como el lector se adentra en la narración, una narración en la que no faltan figuras y tópicos habituales en este tipo de subgénero (diversos mentores y antagonistas, instituciones, viajes, amores [Salmerón, 2002: 60]) ni tampoco la dimensión irónica (Rodríguez Fontela, 1996: 41) de una narradora que relata, evalúa y juzga (y se juzga) sin piedad. Desde el ángulo de la recepción, la manipulación de este subgénero novelesco pone de relieve que *La lección de anatomía* reclama un lector competente, con una amplia formación, abierto a la subversión y al riesgo y dispuesto a mantener los ojos abiertos, alguien que responda al concepto de “persona” que maneja la narradora y que reivindica el derecho a la consciencia:

Soy una hija única que no puede permitirse ser egoísta, porque comparto mis cosas y asumo responsabilidades y, pese a los inconvenientes de la lucidez, me alegro de que nunca nadie me apretara los ojos, como un retalito, y uniera el párpado de arriba y el de abajo con puntadas provisionales, con pespuntes. Me alegro de que me dejaran enterarme de todo. Soy, desde niña, una persona (2014a: 93)

Existe un último aspecto de la novela de aprendizaje que, probablemente, ha tenido un peso determinante en su elección como molde en el que la autora decidió volcar su relato autobiográfico. En este subgénero narrativo, a causa del tipo de relato que se propone, se manifiesta una *finalidad supratextual* (Rodríguez Fontela, 1996: 45), que empuja al lector a identificarse con el héroe protagonista y que hace que su desarrollo como persona se dibuje como una perfecta metáfora de la naturaleza humana. Este rasgo, presente con especial intensidad en el subgénero novelesco que constituye el

Bildungsroman, es probablemente una de las razones que impulsaron a Sanz a hibridar su autobiografía ética, en tanto que narración del “yo” inseparable del “otro”, con un género como el novelesco, *mutante*, *omnívoro* y especialmente propicio para *permeabilizarse* con otros discursos (Sanz, 2014b: 87). No debemos olvidar que, aunque desde otra perspectiva y desde distintas estrategias, la novela es un género que habla de la vida y la realidad desde la perspectiva del nuevo realismo (Florenchie, 2014: 8) que maneja la autora y que tiene los mismos objetivos que la autobiografía ética: el compromiso con el lector en tanto que ser consciente e interrelacionado con “otros”, la voluntad de mirar y hacer mirar lo que ocurre en la sociedad actual y el compromiso de intervenir desde la esfera artística. Lejos ya de anhelos épicos, la escritura autobiográfica encuentra apoyo en la novelesca porque:

Las novelas sirven para hablar de la vida, para que el ser humano retorne a su condición –individualidad en el ámbito colectivo, minuto en la historia, palabra en el discurso, lo íntimo que se construye desde la conciencia y la creencia pública y social, para proyectarse hacia ese espacio compartido y engordarlo o modificarlo con una nueva sensibilidad que es, a la vez, inteligencia–; las novelas sirven para que nos formulemos preguntas que eviten que el horror se vuelva a repetir, preguntas para que el horror sea desvelado (Sanz, 2007b: 28).

Conclusión

La lección de anatomía de Marta Sanz ratifica que las taxonomías genéricas difícilmente pueden contener el panorama de textos con los que se encuentra el lector actual. Si, como señala Elizabeth Bruss, la elección de un género a la hora de escribir tiene como consecuencia directa la explicitación de las intenciones del autor y la determinación de las posibilidades de recepción (1991: 64), la Posmodernidad ha traído a escritores y receptores la libertad propia de los espacios fronterizos, aquellos que carecen de ley y que se levantan contra cualquier intento de instaurarla. Los géneros, sus rasgos y los efectos pragmáticos a ellos asociados parecen haberse convertido en ámbitos de forcejeo, pues con la misma naturalidad con que se aceptan se pueden convertir en blancos de ejercicios de subversión y experimentación. La *naturaleza abierta y multiforme* que ha caracterizado a la novela desde sus orígenes (Gómez Trueba, 2009) parece haberse abierto camino hacia discursos como las “narraciones del yo” que, convertidas en uno de los discursos clave de este comienzo de siglo, han acaparado buena parte de la práctica escritural y de la atención de los teóricos. Las “narrativas del yo” parecen dispuestas a reclamar a los otros géneros de ficción, y especialmente a la novela, todo lo que estos han ido tomando de ella a lo largo de los últimos siglos (Alberca, 2007: 57).

No obstante, ese trasvase no es gratuito ni es fruto de la veleidad de un “yo” ansioso por mirarse al espejo y contemplarse embobado. El sujeto actual resquebraja las fronteras como respuesta a la inseguridad de un mundo que le ha demostrado que nada era tan estable como parecía, y menos los géneros y los discursos que han constituido la institución literaria durante siglos. La fragmentación, el adelgazamiento de los sucesos, la aparición de sujetos inestables, irónicos y escasamente fiables, y una realidad inaprehensible y hostil han dado lugar al ensayo de nuevas formas que puedan no sólo decir algo pertinente, sino también captar la atención de un lector saturado de estímulos y quehaceres. Sumidos en el territorio de la ambigüedad observamos el incansable *afán*

del yo, que se sabe desintegrado por la Posmodernidad, por volver a reencontrarse (Gómez Trueba, 2009) pese al desprestigio en el que lo sumieron Barthes y sus apóstoles. La autobiografía no puede salir indemne de este proceso y se ve obligada a elegir entre dejarse colonizar por la ficción o hacerse con algunos de sus bastiones, moldeando así la figura de:

un escritor reflexivo sobre su trayectoria existencial y también un crítico de la vida transcurrida. [...] Como no se puede cambiar el tiempo perdido, adviene la necesidad de construir un tiempo narrativo capaz de transformar (impulso ético) o de construir de nuevo (impulso semiótico) esa vida, aunque sea a posteriori. [...] volvería a tener sentido la escritura autobiográfica, no ya para reconstruir la trascendencia de lo vivido, sino para construir éticamente un modelo utilizable por otros (Camarero, 2001: 15).

La apuesta por reformular los moldes y hacer uso de recursos propios de otros géneros es la que realiza una Marta Sanz que se acerca a la escritura autobiográfica desde posiciones realistas y convencida de que los discursos literarios, en tanto que *objetos culturales*, son *ideológicos* y no sólo dialogan entre sí, sino que sobre todo *dialogan con la realidad* (2014b: 29 y 34). Este tipo de autobiógrafo, el que la escritora madrileña encarna, decide examinar y cuestionar desde una posición crítica la realidad por la que se mueve, y lo hace desde una marcada conciencia ética que pone en aprietos epistemológicos y morales a unos lectores a los que quiere incomodar y a los que, desde las primeras páginas, les ha dejado claro:

Estoy en casa
Y, no,
Tú y yo
No somos amigos (2010b: 24)

Bibliografía

- Alberca, Manuel (2007) *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Biblioteca Nueva, Madrid.
- Arroyo Redondo, Susana (2014) “El diálogo paratextual de la autoficción”. En Casas, Ana (ed.), *El yo fabulado. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*. Iberoamericana Vervuert, Madrid/Frankfurt am Main, pp. 65-77.
- Bruss, Elizabeth (1991) “Actos literarios”. En Loureiro, Ángel (Ed.), *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental*. Anthropos, Barcelona, pp. 62-79.
- Camarero, Jesús (2011) *Autobiografía. Escritura y existencia*. Anthropos, Barcelona.
- Casas, Ana (2014) “La autoficción en los estudios hispánicos: perspectivas actuales”. En Casas, Ana (ed.) *El yo fabulado. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*. Iberoamericana Vervuert, Madrid/Frankfurt am Main, pp. 7-21.
- Chirbes, Rafael (2014) “Prólogo”. En Sanz, Marta, *La lección de anatomía*. Anagrama, Barcelona, pp. 7-15.
- De Man, Paul (1991) “La autobiografía como desfiguración”. En Loureiro, Ángel (Ed.), *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental*. Anthropos, Barcelona, pp. 113-118.
- Donner, Christophe (2000) *Contra la imaginación*. Espasa Calpe, Madrid.
- Florenchie, Amélie (2014) “Presentación”. En *Pasavento. Revista de estudios hispánicos* (Monográfico “Últimas noticias del realismo en España”), [On Line], vol. II, nº1, Universidad de Alcalá, Alcalá de Henares, pp. 7-10.
Disponible en:
http://www.pasavento.com/pdf/n3_florenchie_%20presentacion.pdf
(consultado el 28/05/2015).
- Genette, Gerard (1989) *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid, Taurus.
- Gómez Trueba, Teresa (2009) “Hay vida en la frontera: mestizaje entre géneros y ‘novela contemporánea’”. *Insula*. [On Line], nº 754, pp. 2-5.
Disponible en:
http://www.insula.es/sites/default/files/articulos_muestra/INSULA_754.html
(consultado el 28/05/2015).
- Gullón, Germán, (2004) “La novela en España: 2004. Un espacio para el encuentro”. *Insula*. [On Line], nº 688, pp. 2-4.
Disponible en:
http://www.insula.es/sites/default/files/articulos_muestra/INSULA%20688.htm
(consultado el 28/05/2015).
- Gusdorf, Georges (1991) “Condiciones y límites de la autobiografía”. En Loureiro, Ángel (Ed.), *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental*. Anthropos, Barcelona, pp. 9-18
- Lejeune, Philippe (1994) *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Megazul-Endymion, Madrid.
- Lozano Mijares, María del Pilar (2007), *La novela española posmoderna*. Arco Libros, Madrid.

- Pozuelo Yvancos, José María (2006) *De la autobiografía. Teoría y estilos*. Crítica, Barcelona.
- , (2010) *Figuraciones del yo en la narrativa*. Javier Marías y E. Vila-Matas. Cátedra Miguel Delibes y Servicio de publicaciones e intercambio editorial Universidad de Valladolid, Valladolid.
- Loureiro, Ángel (2000) *The ethics of autobiography. Replacing the Subject in Modern Spain*, Vanderbilt University, Nashville.
- Sanz, Marta (2007a), “Ver, oír y no callar” (on line). Disponible en: <http://blogs.publico.es/dominiopublico/73/ver-oir-y-no-callar/> (consultado el 28/05/2015).
- (2007b) *La novela española hacia el nuevo milenio: algunas impresiones*. Centro de Profesores de Cuenca, Cuenca.
- (2008) *La lección de anatomía*. RBA, Barcelona.
- (2010a/b) *Perra mentirosa /Hardcore*, Bartleby Editores, Madrid.
- (2014a) *La lección de anatomía*. Anagrama, Barcelona.
- (2014b) *No tan incendiario*. Periférica, Cáceres.
- Simó, Marta (2014), “Ética y estética en la novela realista contemporánea: de *Miau* (1888) a *Animales domésticos* (2003)”. En *Pasavento. Revista de estudios hispánicos* (Monográfico “Últimas noticias del realismo en España”), vol. II, nº1, Universidad de Alcalá, Alcalá de Henares, pp. 33-56.
Disponible en: http://www.pasavento.com/pdf/n3_simo_3.pdf (consultado el 28/05/2015).
- Rodríguez Fontela, María de los Ángeles (1996) *La novela de autoformación. Una aproximación teórica e histórica al “Bildungsroman” desde la narrativa hispánica*. Edition Reichenberger, Kassel.
- Salmerón, Miguel (2002) *La novela de formación y peripecia*. A. Machado Libros, Madrid.
- Sáinz Borgo, Karina (2011) (Entrevista con Marta Sanz) “La poética de la normalidad da un paso más dentro de lo siniestro cotidiano”. En *Quimera*, nº 326, pp. 58-61.
- Wellek, René y Warren, Austin (1966) *Teoría Literaria*. Gredos, Madrid.

¹ Este artículo forma parte de la investigación desarrollada en el marco de los proyectos «Direcciones estéticas de la lírica posmoderna en España (continuación): La poesía como documento histórico» (FFI2013-43891-P, MINECO) y «Relaciones entre Poesía e Historia en la lírica española contemporánea: la poesía como documento histórico» (EHU14/20, Universidad del País Vasco-Euskal Herriko Unibertsitatea).

² Philippe Lejeune formuló aquella primera aproximación, repetida una y otra vez y base de todas las discusiones sobre el género, de la siguiente manera: *Relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, poniendo énfasis en su vida individual y, en particular, en la historia de su personalidad* (1994: 50). Más tarde, afina incluso más su propuesta cuando la simplifica del siguiente modo: *En mis cursos, comienzo por explicar que una autobiografía no es cuando alguien dice la verdad de su vida, sino cuando dice que la dice* (En Alberca 2007: 66).

³ *En el curso de orientación universitaria vuelven a someterme a un test de aptitudes profesionales y me divierto mucho, consiste en una serie de preguntas, en las que ejerzo el derecho de mentir y construir la imagen de mí misma que considero conveniente. En esta ocasión, me envían unas recomendaciones: los psicólogos me invitan a que estudie arte dramático en la RESAD. Confirmando mi desconfianza en los psicólogos. En vista de que me matriculé en Filología Hispánica y de que me he dedicado a la enseñanza y a practicar una modalidad más de la pedagogía moderna, he llegado a la conclusión de que los psicólogos no andaban desencaminados* (2014a: 176-177)

⁴ En todo caso, no se engaña la narradora: sabe perfectamente que la interacción con ella también ha sido influyente en las identidades o reacciones de los “otros” (*Me gusta pensar que yo fui la causa primera del*

agnosticismo de mi madre [2014a: 28]; *Nuestra generosidad roza lo repugnante. Siento que Claudia tiene la obligación de ser buenita para que la queramos. Que no puede protestar porque todo se le regala y por todo debe estar agradecida* [2014a: 313]).

⁵ La imposibilidad de separar esas dimensiones hace que la escritora, en un ademán claramente metadiscursivo, señale que en *la construcción del yo como ficción literaria y en el uso de la ficción literaria como forma de acotar el yo, tanto en la poesía como en los géneros novelescos, es tan difícil aprehender el yo como no aprehenderlo* (2014b: 105).

⁶ La dimensión dialógica y ética impregna *La lección de anatomía* encuentra una magnífica plasmación en los poemarios de la autora, de la mano de una voz marcadamente autobiográfica y reflexiva. Esta dimensión de su escritura lírica, que no se ha podido abordar en este trabajo con la hondura que hubiera sido deseable por falta de espacio, se hace especialmente evidente en poemas como el siguiente:

Una mujer canta
En un vagón de metro
Tristes canciones de Angola
Que me aprietan el corazón.

Con un altavoz sobre la estructura metálica de un
[carrito de la compra.
A través de su micrófono, la mujer se disculpa.
Perdón, perdón, perdón.
La mujer entona y canta con su voz rasgada,
Tan rugosa,
una bella canción de las costas de Angola.

La mujer tiene el pelo amarillo y la tez oscura.
Lleva un vestido de flores marrones
Y, pidiendo perdón, nos canta
Una melodía incluso muchísimo más triste
Que la torpeza con la que mueve los pies
Mientras se lleva el micrófono a la boca.

¿Quién eligió el maquillaje?

¿Y será cosa de la perra
Que tenga yo el corazón apretado?

Pago una moneda
Para curarme la angustia.

La angustia siempre nos cuesta
Un montón de calderilla.
(2010a: 40-41)