

MARTA SANZ

*La lección
de anatomía*

NUEVA VERSIÓN

PRÓLOGO DE RAFAEL CHIRBES



Una mujer se queda desnuda para que los demás la miren. La midan. Su cuerpo es el texto en el que se ha escrito su biografía. La mano derecha es más grande que la izquierda porque es la mano con que la mujer agarra, escribe, acaricia, desenchaja la tapa de los botes de legumbres. Antes, a la mujer su abuela le da unos azotazos en el culo. Va al colegio y se forja un pequeño corazón competitivo. Nada como si fuera un besugo. Ama desesperadamente a su madre y la salva de morir en un ridículo incendio. Canta desgañándose *Pájaro Chogüí* y se hace amiga de muchas niñas y mujeres, y del niño más gamberro de octavo de egebé. Desprecia a las asistentes y va cada noche a los cines de verano. Para seducir se aprieta las carnes ridículamente como si su cuerpo fuera el de otra persona. Bebe, fuma, se pone mala y tiene miedo de sus alumnos. Se manifiesta. Se casa. Trabaja de ocho a ocho. Miente y dice la verdad. Como casi todo el mundo. Cumple cuarenta años. Se queda quieta. Reclama el derecho a dejar de complacer. El derecho a la lentitud.

La lección de anatomía es una novela autobiográfica, de aprendizaje, escrita con el sentido del humor y el colmillo retorcido de la novela picaresca: el pudor no tiene que ver con el contenido de lo que se cuenta morfologías del pene, pelos del pubis, la primera menstruación, sino con el hecho de saberlo contar. 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?) que no explota la singularidad de la voz en primera persona, sino que la acerca a su comunidad anulando la distancia entre el nosotros y el yo, dentro y fuera, ser y parecer, porque, como decía Vonnegut parafraseando a Wilde, «somos lo que aparentamos ser, así que deberíamos tener cuidado

con lo que aparentamos ser». Las lecciones de anatomía terminan convirtiéndose en lecciones de geografía e historia, y quizá la percepción de los cuarenta años como lugar desde el que echar la vista atrás sea un acto elegiaco, un signo de madurez en un mundo peterpanesco o una conducta forzada por el envejecimiento prematuro al que nos somete el cambio de era y la obsolescencia electrodoméstica.

Segunda oportunidad a esta *La lección de anatomía*, que ha sido revisada, reestructurada y ampliada por Marta Sanz.

Índice de contenido

Prólogo

Aprender a leer el reloj

Primera parte. Vallar el jardín

Segunda parte. Los gusanos de seda

Tercera parte. Desnudo

Agradecimientos

PRÓLOGO

La aparición de sus tres últimas novelas, *Black, black, black* (2010), *Un buen detective no se casa jamás* (2012) y *Daniela Astor y la caja negra* (2013), además de situar a Marta Sanz en el escalón superior de la literatura española, ha ayudado a entender la trascendencia de *La lección de anatomía* (publicada por primera vez en 2008) como texto que marca un punto de inflexión en su narrativa: libro fronterizo, autobiografía —autorretrato, lo llama la narradora— de cuya anomalía se nos advierte ya desde ese título que remite al célebre cuadro de Rembrandt.

En realidad, el título completo de la pintura de Rembrandt es *La lección de anatomía del doctor Nicolaes Tulp*. En ella, el cirujano Tulp muestra a un grupo de colegas el brazo desollado de un cadáver (se trata de un hombre que había sido ahorcado horas antes por cometer un robo con violencia) y les señala la forma en que se distribuyen músculos, tendones y huesos, y les explica la mecánica con que trabajan. En los siglos XVI y XVII (el cuadro es de 1632), la contemplación de autopsias llegó a ponerse de moda en muchas ciudades europeas, y se invitaba a personajes ilustres a que asistiesen a esas clases prácticas. Contemplar las interioridades de un cuerpo humano se consideraba una forma de conocimiento muy conveniente para un hombre culto. Las universidades construyeron lugares especiales en los que se ofrecían estas manipulaciones de cuerpos a la vista del público, y los llamaron teatros anatómicos.

En apariencia, nada más alejado de la escena pintada por Rembrandt y del severo ambiente que la rodea que el teatro literario de idéntico título al que nos traslada el libro de Marta Sanz: su estilo ágil (salpicado de fogonazos brillantes), su inusual habilidad para retratar situaciones y para penetrar en la psicología de los personajes, y su fino oído para capturar la lengua hablada con una vivacidad admirable convierten la escritura de nuestra novelista más en una gozosa representación de vida que en una melancólica o sombría manipulación de seres muertos. El lector acompaña a una niña, a una muchacha llamada Marta Sanz en las diversas etapas de su educación sentimental bien cogido de la mano de una narradora proteica, un camaleón que disfraza su voz con referencias, citas y guiños a la alta cultura con el mismo desparpajo con que la viste reciclando materiales del cubo de la cultura popular: eso que se considera quincalla estética o bisutería literaria: situaciones de folletín, referencias a estrellas o películas de cine, personajes de cuento infantil, canciones pop, marcas de productos comerciales, refranes, expresiones sacadas del argot..., todo ello manejado con una naturalidad asombrosa.

Pero los timbres de alerta de que está ocurriendo algo extraño empiezan a sonar pronto: esa voz que trabaja los materiales de lo que se supone que son experiencias de su propia vida, trazos que le sirven para pintar su autorretrato con una desenvoltura que parece inocencia, resulta que, en cada una de sus observaciones, a cada nueva imagen y en cada nueva pincelada, estimula una creciente desazón en el lector: es como si el texto le aflojara alguna pieza que parecía bien trabada dentro de sí mismo, como si algo, en el texto, lo fuera desarmando.

A medida que avanza en la lectura, crece en él la sospecha de que no hay un ápice de inocencia en lo que le cuenta esa voz que lo irá enredando sin remedio antes de que tenga la oportunidad de descubrir que se encuentra entre las manos de una astuta novelista —nota el filo de las lar-

gas uñas— que urde su bien calculada narración desde un denso cañamazo de referentes literarios, y, sobre todo, desde una posición muy meditada de lo que significa el hecho mismo de contar. Una bruja dispuesta a comérselo vivo, mientras le cuenta su primera infancia en Benidorm, niña torpe que no sabe atarse los cordones de los zapatos, frecuentadora de sesiones nocturnas en cines de verano (*No desearás al vecino del quinto*, *Desde Rusia con amor*, *La caída de los dioses*), que informa al curioso lector de su temprano descubrimiento de que la belleza femenina es compatible con la sumisión y con el sufrimiento amoroso en la triste historia de su tía Maribel; o de que está convencida de que lo más alto a lo que puede llegar una mujer adulta es a musa de artista (suena bien), a enfermera o a cajera de supermercado; una muchachita que canta el *pájaro chogüi* (*qué lindo es, qué lindo va*) y trastabilla en una charca de asquito, curiosidad y deseo persiguiendo sus primeros besos con saliva y lengua, o cuando avanza en sus conocimientos de fisiología femenina en las no siempre gratas lecciones que le brinda el propio cuerpo.

Pero, a esas alturas, ya hace rato que el lector se ha dado cuenta de que está leyendo el viaje autobiográfico de Marta Sanz como si fuera una novela. Y, además, sospecha que el libro ha sido escrito para que la gente lo lea precisamente así, como novela. Primero, porque, al contrario de lo que suele ocurrir en las autobiografías, la protagonista no es un autor que reclama su cenotafio en el jardín de la historia. Ni siquiera se molesta en solicitar la complicidad del que lee, ni en demostrar que tiene razón en lo que piensa o que ha sido más buena que otras. Sospecha, sobre todo, porque, a través de la maraña de vivencias más o menos intrascendentes, la narradora lo ha metido en un tsunami literario en cuyo seno el «yo» que sonó a pataleta reivindicativa de una ingenua dispuesta a contar su cuento en primera persona (¿no será narcisismo?), en realidad es una herramienta que trabaja en la construcción de un sólido sujeto

narrativo —digamos que Marta Sanz construye con metal a Marta Sanz— más próximo de la tradición picaresca (*Lazarillo*, *Guzmán de Alfarache*, *Tom Jones*), que de los libros de memorias de niñas aplicadas que se miran desde la benevolencia comprensiva de la edad adulta.

Un autorretrato en el que, de acuerdo con las estrategias de corte picaresco, lo que entretiene, divierte, admira, emociona, indigna, nos hace reír, o nos humedece el lacrimal, todo eso que alguien podría confundir con ganga anecdótica o sentimental —ornamentación del relato de una muchachita que descubre la vida—, se nos revela como material con el que armar un artefacto que conviene manejar con sumo cuidado, porque resulta altamente peligroso: el ingenio, la brillantez de la escritura, la vistosa piqueta verbal, se complican en una estrategia que tuerce o desvía los requerimientos de la convención, y pone al descubierto las trampas que se esconden detrás de las palabras de uso cotidiano, incluidas las que guían a una mujer por la geografía de su propio cuerpo (cuánta importancia tiene siempre el cuerpo en las novelas de Marta Sanz, un cuerpo fisiológico, despojado del cansino vestuario retórico con que lo bombardean desde todos los bandos. En este libro, acabará mostrándolo desnudo: el cuerpo, el suyo).

En la pluma de la Sanz el tópico que se cuela alegremente, como sin querer, sale malparado, y nos enseña el forro de su chaqueta, y la metáfora lleva veneno en su caramelo, y el cargamento de recursos estilísticos no es una forma de entretenernos amenizando el texto (que también lo hace, el libro es muy divertido; no sé si ya lo he dicho: a trechos hilarante), sino un modo de desazonarnos. Marta Sanz mantiene a cierta distancia los materiales con los que trabaja. Los mira de reojo. Los somete a una desviación con respecto a lo que indica el catálogo de instrucciones de uso: se apodera de ese ángulo de libertad, la siempre imprevisible desviación de la vertical que se produce en la caída de cualquier cuerpo, lo que Epicuro llamaba el

clinamen, ese concepto que tanto le gustaba a Marx como relato del margen de actuación del hombre en el pesado caminar de la historia.

La escritora no para de exigirle al lector ejercicios de torsión, lo fuerza a empatizar con una mirada tan implacable como inesperadamente permisiva (o liberadora, o transgresora), frente a la de esa «gente que acude a misa vestida de domingo y que lleva una vida recta como el filo de una navaja, gente con todas las virtudes menos la de la elasticidad». Ante los defensores de la vertical implacable, Sanz reivindica ciertos derechos: por ejemplo, el derecho a equivocarse, porque sabe que la que «no va a equivocarse nunca es la que no sabe que se equivoca», como dice de un personaje de *Animales domésticos*, la novela que publicó en 2003. Y, cómo no, reclama el derecho de mentir —«el privilegio de mentir», dice ella—, porque le «parece inmoral someter al ser humano a una prueba en la que la mentira es imposible». La mentira puede ser salvavidas del que está a punto de ahogarse ahí abajo, es también uno de los valores omnipresentes en toda novela picaresca: son los policías y los inquisidores quienes te levantan la voz y la porra para que digas la verdad. Las mismas letras tiene el sí que te salva que el no que te condena. Hay que negarlo todo ante esa gentuza. Mentir. ¿Se acuerdan? Está en nuestros clásicos. En Cervantes. Y, desde luego, la mentira es también un derecho sagrado cuando llega el momento de encubrir nuestra propia estupidez, nuestras limitaciones. Nos asiste el derecho a tender un velo de pudor, e incluso un manto de prudencia, entre otras cosas para que no detecten esas deficiencias nuestras los del departamento de recursos humanos y nos pongan de patitas en la calle.

En este libro, la Sanz aspira a algo más que autorretratarse: trabaja en una literatura de intervención que obliga al lector a ponerse en el sitio en el que no quiere estar, porque desde allí acaba viendo lo que nunca debería ver, eso que, una vez descubierto, te parece tan evidente que ya no

puedes quitártelo de encima. Su finísima capacidad de observación le permite llevar a cabo la tarea que le pedía Proust al verdadero artista: someter al espectador —al lector— a ciertas maniobras desagradables del modo en que lo hace el oftalmólogo, unas cuantas manipulaciones en el punto de vista que, una vez concluidas, le permiten al paciente contemplar de un modo nuevo cuanto tiene alrededor. En el aparente desparpajo de la narradora se esconde una complicada labor de zapa, o de vivisección: es el escalpelo del doctor Sanz-Tulp en acción, mostrándoles a los privilegiados espectadores —algunos de ellos le pagaron al pintor Rembrandt para aparecer en el cuadro— el mecanismo que mueve el brazo por debajo de la engañifa sonrosada de la piel. La maquinaria a palo seco. En este caso se trata de afinar la mirada, capacitarla para que descubra y descifre la cantidad de mensajes camuflados en la vagina de una mujer, en su sometido cogote de fregona, todas esas órdenes escritas en su cráneo de tozuda enamorada (pobre tía Maribel).

Aplicar el escalpelo al lenguaje, diseccionarlo, descubrir el asqueroso gusano que lleva dentro, ese policía de tráfico que te empuja a una clase o a otra, a un sexo o a otro (eres la que friega, la que espera, la bobita que cree en el destino y no en la historia, ¿quién eres? Tienes ese espeso palimpsesto que otros han escrito sobre tu cogote). Sacar a la luz el mecanismo (sí, otra vez la maquinaria a palo seco) que pone en marcha eso que se empeñan en llamar «vida sentimental e íntima» y «no es más que el rescoldo perverso de los entramados económicos y sociales». Afinar la vista y, por supuesto, aguzar el oído. Nuestra particular profesora Marta Higgins (¿se acuerdan de *My Fair Lady*. Oohhhh, profesor Higgins?) pega el oído para detectar en el habla de cada cual eso que llaman su destino y es su historia, su sumisión de clase, condena a encadenarse al mostrador de la carnicería, o a manejar la máquina registradora del supermercado (profesiones que, cuando maduras, descubres que

no forman parte del «súmmum de los oficios» de la humanidad). Son las voces que se desenfocan en la distancia del autorretrato, porque pertenecen a todos esos «buenos chicos que se rasuran el vello de los pectorales y beben zumos con vitaminas [y] se quedarán a mitad de camino en la barriga de un taller o detrás de la barra de un bar en el que se preparan las mejores paellas de la costa mediterránea».

Tremenda carga de violencia la que guardan en su interior las palabras nuestras de cada día. Y su revés de silencios: perversidad del foco en el retrato, que difumina a discreción. Las palabras que hemos almacenado sin saber, y las que nos han grabado sin que queramos: «Nos quedaríamos sorprendidos al afeitarse la cabeza de cualquier asistente, de cualquier mujer, y comprobar la cantidad de textos que se entrecruzan sobre la piel de sus cráneos, ocultos por el pelo, como manuales de dramáticas instrucciones». Más derechos reivindicados por Sanz: el derecho a saber descifrar todo ese palimpsesto, aunque duela mucho: «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 respuntes. Me alegro de que me dejaran enterarme de todo». Descifrar es construir el lenguaje inconveniente. En el empeño cuenta la novelista con una legión de predecesores dispuestos a auxiliarla, desde Rabelais y *La Celestina* a Diderot, Pilniak y el Gombrowicz de *Ferdydurke*.

Rasgar con el escalpelo la piel de las palabras, porque ahí dentro está todo. Incluso cuando mienten, o, sobre todo, porque mienten y ocultan. El mundo entero está metido en ellas: viejos cuentos, novelas, películas, música de altos vuelos y pájaros *chogüí*, noticias de prensa, tangos, folletines, bisutería, el azul de mar en Benidorm, la soberbia del que gana y la humillación del que pierde, la ropa (¡ah!, la ropa, cómo vistes, cuidado: eres lo que representas), el pintalabios, los polvos Ajaxy las paellas: un diccionario que

ha nutrido con su papilla a ese personaje de cuento que se llama Marta Sanz, creado por una novelista que se empeña en descubrir la textura de la máscara que la oculta y del alien que la coloniza: lo que creyó que le servía como bien de uso, pero que era, sobre todo, valor de cambio, parte de la representación. Cuarenta años de palabras que se han convertido en fantasías, deseos, miedos, aspiraciones y renunciadas. Y toda esa violencia que esconden, la que tapa, entierra y extermina: se vuelve invisible la niña Rosi, la emigrante murciana, la que, con ese acento tan vulgar, dice que su «heehmana Caahmen se lo limpia tó». Nuestra Marta Sanz, protagonista de su autorretrato, la echa a empujones del cuento. También se aparta entre temerosa e irritada de Antonia, la fregona que supura fealdad y pobreza (vienen a ser lo mismo), tiene brazos como morcones y un hijo sádico: hay unos cuantos individuos de los que nuestra Marta Sanz de novela, o de autorretrato, huye despavorida, porque siente asco o miedo, personas que no iban a ser personajes, porque a nadie le resulta rentable su trato, la convivencia con ellos no multiplica tu valor de cambio, son mero valor de uso: limpian, se afanan, reparan, tazan piezas de carne, hacen trabajos que te vienen bien, pero ellos no están. La lucha de clases («inclemente», la llama la narradora Sanz) «tiene que ver con la invisibilidad y con los estratos geológicos, con la tierra que somos capaces de echar por encima de lo que no queremos ver». Es que es aún peor: «las víctimas molestan». El escalpelo las saca a la luz, las devuelve a regañadientes de Marta al cuento, porque en el fondo se trata siempre de eso: elegir los materiales con que contamos nuestro propio cuento, el que resulta acorde con la representación, con la máscara; se trata, sobre todo, de descifrar el sentido de ese mensaje al que condenan los finales de cuento, el que dice que los protagonistas fueron felices y comieron perdices. La cosa está en saber qué diablos son esas perdices que nos vamos a comer. Qué se oculta bajo la máscara de la metáfora.

«El ser humano es su máscara», dice Marta Sanz en el último capítulo del autorretrato. Acabada la lección, que fue repaso de un catálogo de máscaras, en el teatro anatómico literario ya solo queda mostrar lo que había debajo de ellas: el cuerpo, la pura carne desnuda. Se aprestan narradora y protagonista de *La lección de anatomía* a posar para el retrato. Se funden en un solo cuerpo la que ha mostrado con el escalpelo de la escritura —cirujano o guía— la maquinaria a palo seco de esa que, entre las páginas del libro, le ha servido de modelo en el que aprender cómo se compone eso que se llama humanidad y es representación. Ahora, las dos Marta Sanz son ese único cuerpo que vemos libre de cualquier adherencia, lavado de cualquiera de los mensajes escritos en la superficie de su piel. Es una mujer que tiene cuarenta años, se ha puesto de frente, ha separado un poco los brazos y, según dice, está preparada para una medición. El lector no va a medirla. La contempla, privilegiado espectador de palco en el teatro anatómico, contundente. Lee su autorretrato y piensa que esa mujer trabaja las palabras con soltura, con la ligereza con que un malabarista hace saltar entre sus manos unas cuantas naranjas. Con eso que parece naturalidad pero que es esfuerzo.

RAFAEL CHIRBES,
31 de enero de 2014

A mi madre, ensimismada y pródiga

Parresia (del lat. *parrhesía*) f. Figura retórica que consiste en decir cosas aparentemente ofensivas, pero que, en realidad, encierran una lisonja para la persona a quien se dicen.

MARÍA MOLINER, *Diccionario de uso del español*

No decir yo cuando se trata de uno mismo no es solamente perjudicial para la higiene personal del escritor; es también, por el hecho de no anunciar los vínculos que le unen a sus personajes, una manera de traicionarlos, de abandonarlos, de cortarles sus auténticas raíces (...).

Cobardía frente a lo social y a su censura. Sumisión a esta *tercera persona que nace en nosotros*, como escribió el señor Deleuze. *La literatura solo empieza*, escribe en el tono docto y perentorio de nuestros pequeños papas de universidad, *cuando nace en nuestro interior una tercera persona que nos desposee del poder de decir Yo*. Chorradas.

CHRISTOPHE DONNER, *Contra la imaginación*