

Sherezade en el búnker, un cuento pandémico de Marta Sanz

Katiuscia Darici
Università degli Studi di Torino

Me refiero a los males que se padecen dentro de la casa y también al ejercicio de la escritura que ahora mismo practico. Como un deporte de riesgo
Marta Sanz, *Clavícula* (2017)

1. Introducción

Al observar la cultura más allá de sus códigos, cartografías y fronteras, o sea, no solo en su perspectiva estática, sino también en sus momentos de tensión, la pandemia por Covid-19 puede considerarse un “evento culturalmente explosivo” (Leone, 4) que, al madurar tensiones en el sentido más amplio de la palabra, ha abierto paso a la producción de textos nuevos, si no en la forma, en el contenido. En 2020, la vida de todos los individuos, unidos por una experiencia común a escala global, un “acontecer electrificante de algo que se rompe, se interrumpe, vuelve a empezar, acaba” (Baricco, 51), se vio afectada por una enfermedad, o su amenaza, y todo lo que conllevó en términos de miedo e incertidumbre y, en los casos más graves, trauma.¹ Todo eso, junto con el encierro forzado durante un periodo variable según cada país,² ha proporcionado vivencias que para muchos escritores han pasado a ser material narrativo, a menudo de tipo autobiográfico pero no exclusivamente (véase, por ejemplo, el caso de los *Relatos de confinamiento*, tratados por Greco).³

Entre los textos literarios de concienciación sobre las circunstancias del confinamiento y sus consecuencias destaca *Sherezade en el búnker*, de Marta Sanz (2020b). En este cuento la autora bucea en un tema delicado, el de las relaciones afectivas durante el confinamiento, a la vez que pone de relieve el poder de la literatura como auxilio en los momentos difíciles. En particular, pone el foco sobre la violencia dentro de las cuatro paredes del hogar.

Una de las consecuencias del confinamiento, de hecho, fue el aumento de los casos de violencia de género, pues el aislamiento “crea las condiciones idóneas para que los elementos de la violencia de género se potencien” (Lorente-Acosta, 141). Sin embargo, en una época en la que las narraciones sobre la pandemia tienden a ser relatos realistas, Sanz toma en este caso el camino contrario y emprende una ficcionalización del confinamiento en una operación literaria apta a visibilizar un tema tan preocupante como realista, la violencia de género. El resultado es una concienciación sobre un tema social candente y, al mismo tiempo, una reflexión sobre la estructura y la tradición del cuento narrado por una mujer (como el mismo título referido a Sherezade sugiere) o, más en general, sobre la fabulación y el rol tradicional de la mujer en la familia.

Tras ensalzar la poética de Sanz vinculada a su compromiso con las cuestiones de género y como forma de intervenir en el mundo, se propone una exposición del cuento de Marta Sanz en sí mismo (su estructura y contenido). A continuación, se procederá a una reflexión sobre los significados del cuento destacando la elección de la célebre

¹ Sobre los costes psicológicos de la cuarentena, cf. Brooks *et al.*

² En España el estado de alarma duró entre el 15 de marzo y el 21 de junio de 2020 (100 días).

³ En un ensayo provocador, Alessandro Baricco da la vuelta a la cuestión y afirma que la Pandemia (por Covid-19) es en sí una narración mítica que hemos creado nosotros “después de entrar en posesión de [...] un motor narrativo de tracción total, donde cualquiera –cualquiera– puede producir historias” (44).

Sherezade, protagonista y narradora de *Las mil y una noches*, para abordar el tema de la violencia de género durante el confinamiento.

2. Marta Sanz, o de la literatura como forma de intervenir en el mundo

Marta Sanz representa “una de las voces narrativas más relevantes de la producción literaria contemporánea” (Ros Ferrer 2020, 227). Su poética, inicialmente de corte realista, en los últimos años se ha ido concentrando en cuestiones de género (Ros Ferrer 2020, 228) desde una postura declaradamente feminista y, en lo que refiere a la forma narrativa, recurriendo a la escritura autobiográfica.⁴ Sin embargo, aun cuando se expresa a partir de lo íntimo, “insiste en escribir desde la conciencia de género” (López-Gay, 182) y cuando habla de su propio cuerpo o narra de sí misma lo hace con la idea de que “lo importante no es la idiosincrasia personal, lo individual, lo singular o lo excéntrico, sino la idea de que lo personal, lo individual, lo singular y lo excéntrico solo tienen sentido en lo común” (Sanz en Ros Ferrer 2014, 262). En otras palabras, tal como declara en una entrevista con Isabelle Touton, su objetivo es realizar una “intervención en la sociedad, más allá de lo estrictamente personal” (Sanz en Touton, 85). Al fin y al cabo, como narra en *Clavícula*, “cuando escribimos no podemos olvidarnos de cuáles son nuestras condiciones materiales”. (Sanz 2018, 50). Sanz no solo cree que “todos los textos son autobiográficos” sino que, además “la autobiografía es la consagración de la realidad [...] y no las costuras para convertirla en un relato” (Sanz 2018, 50).

En sus libros, de hecho, hay una constante sororidad y una atención hacia la sociedad en su conjunto. Las dos cosas, esto es, la atención hacia lo general y la conciencia social, adhieren a una manera de considerar la literatura “como forma de conciencia de la vida y como capacidad de nombrar y de intervenir en el mundo” (Sanz 2014a, 148). De ahí deriva necesariamente una libertad de expresión sin tapujos y un estilo que consiste en “hablar de la tripa que se me ha roto” (Sanz 2018, 50), que se podría resumir con “escribir feo de lo feo” (Ros Ferrer 2014, 263) y con el que se ha ganado el apodo de “escritora de lo desagradable” (Blanco Medina, s/p). El objetivo de Sanz, de hecho, es

crear narradores que permitan hablar de lo incómodo. Contar lo que falta ser contado y pensado. Hablar de la china en el zapato. Este es el rasgo de honestidad intelectual que hace de la producción narrativa de la autora un proyecto éticamente comprometido con su presente (Ros Ferrer 2014, 257).

Y eso significa resistirse a la tendencia del mundo en que vivimos, un mundo “ñoño” en el que “se valora el forro rosa de los cuadernos y los vídeos de gatitos en YouTube” (Sanz 2018, 108). En otras palabras, la suya es una postura crítica hacia la “cultura del consenso” (Sanz 2014a, 132) y sin duda en contra de la cultura hegemónica. En el ensayo crítico *No tan incendiario* la escritora expresa sus perplejidades sobre la sociedad en la que vivimos, que es paradójicamente más libre que en el pasado y, sin embargo, no favorece el desarrollo de sujetos críticos. Sanz lamenta el hecho de que la cultura hoy en día responda a características de “comercialidad, rentabilidad, legibilidad” (2014a, 130) y, como no, de “corrección política” (2014a, 130 y 132-133). De hecho, se adhiere más a un concepto de ocio y entretenimiento y acoge a escritores que no incomodan a nadie y hasta llegan a autocensurarse para que se les acepte en el mercado editorial (Sanz 2014a, 131). Según Sanz se trata de una postura inaceptable. Por eso, en la misma línea de compromiso social que se ha descrito, se inserta su necesidad de “escribir de lo que le duele” (Ferrel; Sanz 2019, 27). Con esta expresión se refiere a la violencia sistémica u objetiva teorizada por Slavoj Žižek, es decir, esa

⁴ Para un panorama de la trayectoria literaria de Marta Sanz, cf. Cerullo.

violencia que la sociedad y las instituciones ejercen sobre nosotros y que ya no percibimos porque se nos presenta como invisible al formar parte de nuestra normalidad. Es el nivel cero de la violencia a partir del cual solo percibimos la violencia subjetiva, considerada “como una perturbación del estado de cosas «normal» y pacífico” (Žižek, 10).

Para llegar a visibilizar la violencia sistémica (objetiva), la escritora toma como punto de partida un dolor personal (autobiográfico, subjetivo). En este sentido, un dolor físico como el que padece en *Clavícula* (2017) (y que se diagnosticará como menopausia, no sin antes experimentar lo que a ella le parece una falta de comprensión por parte de los profesionales acerca de su caso) funciona de pretexto para reflexionar sobre el dolor de las mujeres en general, pues muchas veces los médicos no se toman en serio su sufrimiento. Por una parte, Sanz reivindica⁵ y se queja del dolor que padece aún sin diagnosticar (2018, 86), por otro, se da cuenta de que a su alrededor hay otras mujeres enfermas (de cáncer, por ejemplo, o endometriosis) que sufren injusticias médicas parecidas a la suya. Sanz se encarga de relatarlas para tomar partido por las mujeres que se encuentran en su misma situación y que no reciben la pertinente consideración médica, aquellas a las que consideran no creíbles:

Somos tantas las locas. Tantas. Natalia se queda embarazada y pare a un hijo precioso. Le ponen una lavativa, le aprietan el vientre, le hacen una episiotomía, le dan puntos. Lo normal. Después empiezan a llegar 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 se encuentra cada vez peor. Le recetan ansiolíticos. Pero ella no se los toma porque sabe que no está nerviosa. Reivindica que está enferma (2018, 96).

Reivindicarlo es una acción acertada porque, al cabo de tres años, los médicos se dan cuenta de que Natalia efectivamente está enferma, no loca: se encuentra en un estado precanceroso debido a una infección causada por una costura mal hecha del corte y una hilacha de venda que se le quedó dentro (Sanz 2018, 96). En el ensayo literario *Éramos mujeres jóvenes*, se ofrece una visión subjetiva en torno a los “lugares comunes [...] prejuicios y tabúes que rodean los usos amorosos del posfranquismo y la democracia españoles” (Sanz 2016, s/p). Con el fin de descontextualizar el amor de su ámbito tradicional, el de “la casa, el hogar, la familia, la alcoba del prostíbulo” (Sanz 2016, s/p), y procurando “trascender el caparazón de [...] [su] autobiografía” (Sanz 2016, s/p), Sanz aborda un tema compartido con toda una generación de mujeres (amigas nacidas en las décadas de 1950 y 1960 a las que interpela, nombrándolas corifeas⁶) para que todas juntas se empoderen, al fin.

Pasaré el micrófono a un grupo de generosas corifeas y sus palabras servirán de contrapunto, corrección y reafirmación de mis propias reflexiones. [...] Ellas, mujeres nacidas entre finales de la década de los cincuenta y comienzos de la de los setenta, son mis imprescindibles corifeas, amigas pródigas que se han

⁵ El uso del verbo reivindicar no es casual y se refiere a la supuesta situación de privilegio del que gozan las mujeres del primer mundo y que por alguna razón debería “tapar[les] la boca” sobre lo que les duele (Sanz 2019, 27).

⁶ Según el DRAE, “Del lat. coryphaeus, y este del gr. κορυφαῖος koryphaîos ‘jefe, jefe del coro’”, en su primer significado “corifeo” es una “persona que es seguida por otras en una opinión, una ideología o un partido”.

prestado a contestar a las preguntas de un diccionario muy indiscreto (Sanz 2016, s/p).⁷

Así, la relevancia del cuerpo se propone como herramienta para reconfigurar los roles de género tradicionales (Ros Ferrer 2020, 235), y a menudo arroja luz sobre el legado patriarcal presente en la construcción cultural del cuerpo femenino y la presencia de formas de violencia sobre el mismo. En el caso de *Daniela Astor y la caja negra* (2013), novela que otorgó a Marta Sanz “un lugar central en el campo literario” (Ros Ferrer 2020, 227),

la inclusión del tema del aborto en la trama de la novela señala el cuerpo femenino como el lugar en el que se inscribe la violencia física y simbólica de todo un sistema [...]. El cuerpo de las mujeres como texto; el cuerpo femenino como el lugar físico en el que se inscribe la historia y la geografía, como espacio en el que se condensa la analogía de lo histórico y lo biológico (Ros Ferrer 2020, 238).

2. Entre el “maravilloso confinamiento” y “la guerra”. El imposible idilio del búnker

Todos los males del ser humano vienen de no saber estar en reposo en una habitación.

Pascal

Al principio pensé que nuestra vida en el búnker sería idílica.

Marta Sanz, *Sherezade en el búnker* (2020)

Anteriormente, Sanz había puesto en tela de juicio el tópico de la casa y la familia como refugio, al menos una vez, en su novela *Animales domésticos* (2003) (Cerullo, 105), mientras que la vida claustrofóbica en un ambiente cerrado, el de un hospital psiquiátrico, caracteriza la trama de su primer libro, *El frío* (1995). Se señalan, asimismo, otros dos relatos autobiográficos del confinamiento: el primero, titulado *Jugar a los neandertales* (2020c), se publicó en un dossier de la revista de la Universidad de México, que reúne una selección de textos de escritores, redactados entre el 28 de marzo y el 30 de junio de 2020. El segundo, *Parte de mí* (2021), es un diario peculiar, que funde lo verbal y lo visual: se trata de la versión transmedial de sus publicaciones en Instagram del 17 de abril al 31 de diciembre de 2020, publicada en formato libro por Anagrama.⁸

En *Sherezade* la casa se presenta como un búnker, por su doble función de refugio y “fortín [...] para protegerse de bombardeos” (DRAE). No se afirma que dentro de la casa haya paz (y esa omisión no es casual). En cambio, se sugiere que fuera está la “guerra”, en alusión a las numerosas metáforas de la guerra para referirse a la pandemia:

Abro el balconcito del búnker; en realidad, nuestra casa es un piso normal, pero le llamamos búnker desde que llegó el confinamiento que dejó de ser una expresión de mala novela distópica para convertirse en lo cotidiano (párr. 9).

⁷ Como apuntan Javier Sánchez Zapatero y Raquel Reyes Martín, es evidente la referencia a los “usos amorosos” de Carmen Martín Gaité (5).

⁸ La cuenta oficial de Instagram de Marta Sanz, @msanzpastor7, fue hackeada a finales de 2021. La editorial Anagrama informó a los lectores de lo acontecido por medio de una “story” en la misma plataforma, explicando que a partir de ese momento la escritora se retiraría de la red social.

Baste con pensar, por ejemplo, en el discurso a la nación del Presidente francés Emmanuel Macron del 16 de marzo de 2020, en el que, anunciando la emergencia sanitaria y las medidas para contenerla, pronunció la frase “Nous sommes en guerre” (estamos en guerra) apuntando como enemigo a la Covid-19 (Sardiña). Según Sabucedo *et al.*, frente a una situación inesperada y extraordinaria, es preciso ofrecer un “marco conceptual para interpretar la realidad” para que la población considere aceptables y ponga en práctica las medidas de confinamiento y distanciamiento impuestas por los gobiernos (618-619). La metáfora sirve entonces de “dispositivo retórico” apto a convertir lo ajeno, lo desconocido, en conocido (Sabucedo *et al.*, 618-619). Merece, sin embargo, tener en cuenta que el uso de la metáfora bélica, del todo normalizada en el vocabulario tanto de los medios de información como de la gente común,

resulta problemática porque si bien evoca imágenes, como resistencia o heroísmo, de connotaciones positivas, también remite a otras, como enfrentamiento, obediencia o enemigo, que denotan conflicto. Por otra parte, tampoco está claro por qué ante una situación de emergencia sanitaria no se recurre a otros marcos más relacionados con el cuidado, la empatía o la solidaridad (Sabucedo *et al.*, 619).

No cabe duda sobre el hecho de que el confinamiento fuera una medida necesaria de contención del virus. Sin embargo, mientras unos asumieron el mensaje, que se acaba de describir, como la urgencia de defenderse contra la amenaza de algo asimilable a un evento bélico, otros, como el filósofo Bernard-Henry Lévy observa y critica, se clasificaron como

paladines del confinamiento, esas mujeres y hombres que, en sus blogs, confesaban que nunca habían sido tan felices ni tan libres desde que se habían encerrado en casa y estaban mano sobre mano, casi inmóviles, en su habitación y siguiendo el fluir del tiempo (69).

Para estos, el confinamiento pareció algo maravilloso, un parón general desde el cual reflexionar sobre la destrucción del planeta y el problema climático, los efectos desastrosos de la globalización (Lévy, 63-64), pero realmente, al tratarse de “dichosos de zonas acaudaladas” (Lévy, 64) se convirtió en un momento para dedicarse a “cultivar su jardín” (Lévy, 64) o hacer bizcochos con sus hijos y saludar a los vecinos durante la hora de los aplausos. Lévy critica a todos los que vivieron el encierro como una “invitación a reencontrarse con la felicidad con las pequeñas cosas, con la delicia del tiempo que no pasa, la alegría de los gestos cotidianos reaprendidos y, sobre todo, por la oportunidad de resetear su vida y aprender a escucharla” (Lévy, 64). Sanz no se expresa de manera tan explícita. Al fin y al cabo el suyo es un cuento, pero sí en la mención a todos los “ingredientes” que harán del confinamiento un momento para estar bien, si no disfrutar, es posible vislumbrar una referencia afín a la de Lévy. El tema no es que sea bueno o malo hacer todo esto. Es malo si uno lo hace convenciéndose que se está empeñando en un acto de ascetismo según el principio pascaliano del saber estar en reposo en una habitación sin hacer nada, mientras lo que está haciendo realmente es pasarlo bien. Lévy, de hecho, subraya cómo la dura prueba en sentido pascaliano tenía el objetivo de enfrentarnos con nuestra finitud y hacernos conocer “el vértigo y el dolor infinito de esa nada” (65). La prueba pascaliana consistía, de hecho,

en no hacer absolutamente nada: [...] nada de absurdos pasatiempos [...], de aperitivos por videoconferencia con una cervecita, de fotos de uno mismo sin

hacer nada en la misma cuenta de Instagram donde, la semana antes, uno subía selfies de vacaciones (Lévy, 65).

El auténtico problema es que no se trata de cuán felices fueron los confinados privilegiados, sino de relatar, sobre, todos los demás. De alguna forma, según Levy, declararse feliz en el confinamiento

parece un insulto a los que no tenían casa donde confinarse; a las personas sin hogar de la plaza de la República,⁹ donde las organizaciones benéficas repartían comida caliente a destajo; a las personas sin papeles de la Puerta de Aubervilliers; a los migrantes; a los más pobres entre los pobres que, sí, tienen hogar, pero tan precario que –de las favelas de Río de Janeiro a las barriadas de Johannesburgo– solo aspiraban a salir de allí (67-68).

La atención de Marta Sanz se dirige de alguna forma en la misma dirección que la de Lévy, aunque concentrada en la preocupación por las mujeres confinadas en situaciones de peligro personal. Con su cuento pretende sacar a la luz el imposible idilio del búnker, la paz inexistente en esa jaula dibujada en la portada del libro,¹⁰ que reproduce a dos pájaros con el pico abierto en actitud entre agresiva, claustrofóbica e implorante de ayuda.

4. Sherezade en el búnker: el principio del cuento

The principle of freedom [...] was born male.
Orsetta Giolo (2021)

Sherezade en el búnker es un cuento de diez páginas escasas no numeradas (doce, con el paratexto) dividido en catorce párrafos, fruto del “trabajo desinteresado”¹¹ de Marta Sanz que lo cedió gratuitamente a Anagrama. La editorial, a su vez, lo puso a disposición del público, también en forma gratuita, a través de su página web y de la de las mayores plataformas de venta de libros en marzo de 2020, en formato EPUB.

En la página web de la Editorial Anagrama, el texto se acompaña de un breve vídeo de YouTube que nos abre la puerta a la casa misma de la escritora, en el marco de una iniciativa espontánea surgida a raíz del confinamiento y denominada #yomequedoencasaleyendo, bajo cuyo hashtag se han reunido en la red social lectores y profesionales del mundo del libro. Sentada en su sofá, en una habitación llena de libros donde, tras un “ya” (pronunciado supuestamente por Chema, su marido, el mismo que está grabando) Sanz pronuncia su mensaje a la vez que su gato empieza a moverse desde la derecha hacia ella, encuadrada en un plano medio. En el lenguaje cinematográfico se trata de un plano considerado típicamente narrativo, que encuadra al sujeto por la cintura y deja ver algo del entorno. Aquí, aparte del gato, se aprecia un espacio de interior con el que los lectores irán familiarizándose durante los numerosos

⁹ Se hace referencia a los 450 migrantes y a la gente sin hogar que se acamparon en la Plaza de la República de París por no tener otro refugio de urgencia durante la pandemia. A todos ellos prestó asistencia la organización “Médicos sin fronteras”. En noviembre de 2020 se procedió a una evacuación forzada y violenta de los mismos por parte de la policía (Médicos sin fronteras, 25/11/2020, <https://www.msf.es/actualidad/francia/violento-desalojo-policial-unos-450-migrantes-acampados-la-plaza-la-republica>).

¹⁰ En el cuento, se hace referencia a la casa como “pajarera” (Sanz 2020b, párr. 7). Las citas al cuento se harán indicando el número de párrafo, al faltar la numeración de las páginas.

¹¹ Paratexto inicial, a cargo de la editorial, que agradece a la escritora y a todos los que han hecho posible la publicación del texto.

directos (por Zoom e Instagram, principalmente) que la escritora concederá a lo largo del confinamiento. En el mensaje audiovisual, Sanz aclara que *Sherezade*

aborda en clave paródica y un poquito vitriólica los extremos a los que pueden llegar las relaciones afectivas en el confinamiento y, al mismo tiempo, intenta ser una especie de canto a los poderes salvadores y cariñosos y conversadores de esa literatura que nos ayuda a superar los momentos difíciles (Sanz en Anagrama).

En el incipit de *Sherezade* se definen brevemente las expectativas de la protagonista, una mujer que vive con Federico, su marido, y el gato Rovira: “Al principio pensé que nuestra vida en el búnker sería idílica” (Sanz 2020b, párr. 1). Sigue una descripción de la zona de confort, donde se mencionan los bienes que harán del confinamiento una época sin restricciones alimentarias: hay “conservas vegetales y de pescado, el congelador a rebosar de carne blanca” (Sanz 2020b, párr. 1). La expectativa pinta un cuadro no exento de momentos amenos, gracias a los hielos para el gin tonic, mencionados como parte del “kit de supervivencia” para enfrentarse a un largo periodo de encierro en casa. Aparece aquí el primer guiño irónico, esto es, la mención al papel higiénico. Frente a la amenaza de una pandemia y a los pronósticos de un confinamiento, los habitantes del primer mundo (muchos europeos y, al parecer, estadounidenses en mayor medida), de hecho, compraron papel de baño de forma exagerada y compulsiva.¹²

Del 2 de marzo al 2 de mayo, las ventas de papel higiénico aumentaron un 71% tras el último año, convirtiéndolo en el artículo más comprado en las tiendas de alimentación de todo el país [EE.UU]. Y las ventas podrían haber seguido aumentando si no fuera por los estantes vacíos, tanto en la vida real como en Amazon. Junto con Estados Unidos, la guerra por el papel higiénico también se dio en Noruega, Hong Kong, Singapur y Australia (Tuku, s/p).

Este fenómeno también se puede interpretar como una metáfora: ante un miedo primario, todo el mundo intenta proteger su parte más vulnerable y, de manera irracional, almacena papel higiénico porque “hoy en día no hay quien se pueda imaginar vivir sin él” aunque vivimos sin él hasta hace pocos años y todavía hay zonas del mundo donde la gente está desprovista de él (Charles & Horvat, s/p). Llama la atención, también, el hecho de que todo lo que se nombra pinta una situación adscribible a una pareja confinada en el primer mundo y de clase privilegiada. El gato Rovira también tendrá comida más que de sobra. La vida cómoda se complementa asimismo con “canales de televisión sintonizados perfectamente [y] [...] conexión a internet” (Sanz 2020b, párr. 1). Tampoco faltan los entretenimientos: libros “que nunca habíamos tenido tiempo de leer” y parchís.

Sin embargo, muy pronto la situación da un vuelco y en ese momento es cuando se plantea el núcleo temático del cuento, que radica en la violencia del marido hacia la mujer. El idilio, de hecho, se rompe con un “Ya no puedo más” que Federico pronuncia añadiendo enseguida que la culpa de todo la tiene ella. A partir de allí, puesto que hacer como si no se enterase no sirve de nada, la mujer reacciona “como si llevase instalado

¹² De este fenómeno da cuenta también Antonio Muñoz Molina, en su diario de la pandemia *Volver a dónde*: “Iba por la calle y recibí un mensaje de Elvira desde Sevilla: «La gente se ha vuelto loca comprando en los supermercados». Pero un rato después paré junto a un Carrefour y no vi nada anormal. Vi algo más allá a un hombre que empujaba un carrito lleno de cosas y llevaba en equilibrio un paquete gigante de papel higiénico” (30).

un chip” (Sanz 2020b, párr. 1) y arranca el cuento al estilo de Sherezade, de *Las mil y una noches*: “Había una vez”...

Antes de ahondar en los significados del cuento de Marta Sanz, merece la pena profundizar en los orígenes del personaje de Sherezade.

4.1 Sherezade, *storyteller* por antonomasia y defensora de las mujeres

Antes de protagonizar el cuento de Marta Sanz, Sherezade es la protagonista de *Las mil y una noches*, una recopilación de cuentos de la tradición oral en farsi que entró en nuestra tradición en el siglo XVIII a través de una traducción árabe del siglo IX.¹³ *Storyteller* por antonomasia, Sherezade se salva de la violencia machista por contar cada noche un cuento al sultán persa Shahrayar. La violencia del sultán, que se desencadena tras sufrir una traición por parte de su mujer y por asistir a distintos engaños de otras mujeres hacia sus maridos,¹⁴ se dirige, de hecho, al género femenino en su conjunto, cuando, de vuelta de un viaje para ver a su hermano, Shahrayar se convence de que hay que eliminar la presencia femenina de la faz de la tierra como venganza contra la afrenta sufrida personalmente y por creer que ninguna mujer es fiable.

Al llegar a palacio, Shahrayar requirió la presencia de su visir el padre de las dos doncellas Shahrasad¹⁵ y Dinarsad para ordenarle que decapitara a su mujer, aunque fue él mismo, Shahrayar, quien entró en el serrallo a buscarla para entregarla al visir. Mientras el visir cumplía las órdenes, Shahrayar entró en el harén con la espada desenvainada y cortó la cabeza a todas las esclavas. Además, prometió que cada noche tomaría una doncella y al amanecer la mataría para así eliminar de una vez por todas la perfidia femenina. “No quedará ni una joven sobre la faz de la tierra”, se dijo (*Las mil y una noches*, 21-22).

La importancia de Sherezade consiste en hacerse cargo de la defensa de todas las mujeres del reino, rogando a su padre, el visir, que la ofrezca como esposa al sultán sanguinario. No obstante las tentativas de convencerla a cambiar de idea, Sherezade insiste, afirmando: “Quiero intentar acabar con esta injusticia, y si no lo consigo por lo menos moriré con la dignidad de haberme sacrificado por las que ya han perecido” (*Las mil y una noches*, 22). Una vez acabada la noche con el sultán, mandan llamar a Dinarsad para que Sherezade pueda despedirse de su hermana antes de ser ajusticiada. Dinarsad le pide que cuente una historia y así comienza la lucha por la supervivencia de Sherezade (hecha de cuentos, noche tras noche) que tendrá final feliz, pues acabará con la eliminación del propósito inicial del sultán.

Es importante destacar que *Las mil y una noches* es un ejemplo temprano de narración enmarcada, en la que la historia principal sobre Sherezade es contada por un narrador desconocido y funciona precisamente de marco que contiene los demás cuentos, la mayoría de los cuales son cuentos de hadas contados por la misma Sherezade. Cada relato surge del anterior y está introducido repetidamente por una

¹³ “The very existence of the *Nights* was unknown in western Europe until [Antoine] Galland began to publish his translation in 1704 (even though, (...), individual stories from the *Nights* had been included in medieval and Renaissance story collections” (Irwin, 42).

¹⁴ Se trata de la mujer de su hermano y la mujer del genio que el sultán Shahrayar encuentra en el bosque mientras, junto a su hermano, vaga en busca de alguien que haya sido víctima de la misma afrenta (*Las mil y una noches*, 19-21).

¹⁵ Se conserva aquí la transcripción del nombre de Sherezade tal como aparece en la edición de *Las mil y una noches* consultada. Lo mismo se hará en el caso de citas de otros libros.

expresión que, aunque no sea el tradicional “érase una vez”,¹⁶ remite a la apertura típica de los cuentos: “Cuentan, Majestad, que...” (*Las mil y una noches*).

Como destaca Adriana Cavarero, en un ensayo sobre filosofía de la narración,

on one side lies the sultan, as the symbol of a masculine position of misogyny and cruelty. On the other side lies Scheherazade, as the symbol of a feminine knowledge capable of giving the lie to the misogynist prejudice, and capable of overcoming its violent effects (Cavarero, s/p).

Sin embargo, aún más importante es la peculiaridad de Sherezade en el conocimiento de la “womanly art of narration” (Cavarero, s/p) que nos recuerda a la figura de la *storyteller* de género femenino: “old witches and wise wet-nurses, grandmothers and storks, fates and sibyls, can be encountered at every stage of the literary imagination to attest to the sources and the feminine practices of narration” (Cavarero, s/p).

Como la Sherezade de *Las mil y una noches*, la protagonista de Sanz está encerrada en un espacio doméstico del que no hay previsión de salir en breve. Las dos, transmisoras de una “accumulated wisdom” (Warner 1995, s/p) que se encuentra en los cuentos mismos y que se ha ido transmitiendo a través de los siglos, se defienden de un peligro que es a la vez subjetivo (el riesgo real de que las maten en cualquier momento) y objetivo, sistémico, esto es, el prejuicio que origina la violencia contra las mujeres por el solo hecho de serlo.

Veamos a continuación cómo la Sherezade del siglo XXI consigue renovarse siguiendo la misma tradición de los cuentos de hadas en general y de la Sherezade “primigenia”, la de *Las mil y una noches*.

4.2 Sherezade, en los orígenes del poder encantador del narrar

Como se lee en un estudio general sobre los cuentos de hadas,

First, a fairy tale is a short narrative, sometimes less than a single page, sometimes running to many more, but the term no longer applies, as it once did, to a novel-length work. Secondly, fairy tales are familiar stories, either verifiably old because they have been passed on down the generations or because the listener or reader is struck by their family resemblance to another story; they can appear pieced and patched, like an identikit photofit (Warner 2018, s/p).

Sherezade en el búnker responde a la característica de la brevedad. También lo hace por lo que refiere al tipo de narraciones: por un lado, se trata de historias “familiares”, o sea, que forman parte de la memoria de un pasado compartido por Sherezade y Federico, o bien de un presente que están viviendo juntos; por otro lado, la imaginación recurre a ejemplos verificables o, por decirlo de otra manera, que tienen al menos un elemento de realidad. Entre las historias “familiares”, están las que se refieren de manera directa a su situación de vida conyugal (párr. 6), luego a la Covid-19: “somos las primeras víctimas de una dolencia desconocida” (párr. 8). La enfermedad vuelve a ser mencionada en otro cuento (párr. 12) y, con referencia a *La peste* de Camus, en el párr. 13. Entre los ejemplos de cuentos “verificables” o que tienen al menos un elemento de realidad, y también los que forman parte de una tradición narrativa, cabe

¹⁶ El uso de la expresión “érase una vez” o “había una vez” (traducción del francés “Il était une fois”) es posterior a *Las mil y una noches*, pues su difusión se debe a Charles Perrault, quien la usó por primera vez en 1697 en *Les Contes de ma Mère l'Oye* (traducidos en castellano como *Los cuentos de mamá ganso* o, también, *Cuentos de la mamá oca*).

mencionar el de la muerte de Chaikovski por cólera (párr. 2), el de cuando el Presidente de Estados Unidos quiso comprar Groenlandia (párr. 11); y además, aquí se podría incluir el cuento de Nefernefernefer,¹⁷ la cortesana egipcia (párr. 10); también, el de las mujeres que “se recluyeron en una casa, en un jardín, donde pasaban el tiempo contándose historias” que remite a la tradición del *Decamerón* de Boccaccio (párr. 13).

De los catorce párrafos de los que se compone *Sherezade en el búnker*, seis empiezan con la expresión típica de la narración de cuentos “Había una vez...” (pero, en total, la fórmula aparece once veces). Para conservar una estructura parecida a la de las *noches*, donde se nombra al narratario (o destinatario del cuento), en *el búnker*, a la fórmula inicial, también se añade al narratario, Federico. En los dos casos se trata de hombres violentos, que tienen poder, real o simbólico, sobre la mujer, la cual utiliza su sabiduría para vencer la fuerza y el prejuicio masculino. En el búnker, la Sherezade de Sanz, de manera igual que en las *noches*, recurre a la “feminine matrix of the tale” (Cavarero, s/p), pues, desde siempre, tanto en el este como en el oeste del mundo, “women tell stories: there is always a woman at the origin of the enchanting power of every story” (Cavarero, s/p). Por eso parece correcto afirmar que Sherezade se sirve del arte, considerado típica e intrínsecamente femenino, de narrar (Cavarero, s/p). En el cuento de Sanz, a diferencia que en las *noches*, el primer párrafo, considerado como unidad narrativa independiente, funciona como historia marco. El segundo párrafo, que es posible considerar como primera narración enmarcada o microrrelato, se abre con “Había una vez, Federico...” y se cierra con “Había una vez un rey...”¹⁸

Dentro de este intervalo entre el comienzo de un cuento y del siguiente, Sherezade consigue impedir el primer estallido de ira que se anuncia con la violencia verbal de Federico: “Tú tienes la culpa de todo”. Con el primer cuento, aunque sea para defenderse, Sherezade toma la palabra. Por eso, se puede afirmar que su narración responde a una de las peculiaridades que caracterizan los cuentos, o sea, ofrecer a las mujeres “an opportunity [...] to exercise their wit and communicate their ideas” (Warner 1995, s/p). Además, hace recurso a un registro irónico, del que tampoco los cuentos tradicionales están exentos y que, en la época del confinamiento, ejerce de

antídoto natural contra [...] [la opresión, la enfermedad, la pobreza, el abandono, la injusticia], una manera de sobrevivir a lo sombrío que [...] es tan importante como el agua y la comida. Si pierdes el sentido del humor, pierdes tu humanidad y tu capacidad para sentir compasión por los demás (Charles & Horvat, s/p).

Consigue, al mismo tiempo, rebajar el tono literario, como suele pasar en los cuentos populares, para introducir el tema de la enfermedad:

Había una vez, Federico, un músico que murió durante una epidemia de cólera. Se llamaba Chaikovski, y sus composiciones dan un miedo que te cagas. A él también lo exterminó una modalidad de diarrea (Sanz 2020, párr. 2).

¹⁷ En el siglo XX, se narra la historia de la figura de Nefernefernefer en la novela histórica *Sinuhé, el egipcio* (1945) del escritor finlandés Mika Waltari (1908-1979). La narración se remontaría a un relato egipcio del siglo XIV a.C. titulado *Historia de Sinuhé*.

¹⁸ También se remite al *Decameron* (párr. 13) y al topos del “corazón comido” presente desde la Edad Media durante muchos siglos en las literaturas occidentales, orientales y nórdicas, que se basa en el triángulo amoroso. Más frecuentemente se trata de un marido que asesina al amante de su mujer y le da de comer a ella el corazón del fallecido. En Sanz, la elección de este tema, bajo una variación según la cual esta vez el corazón de una esposa es arrancado y echado a los perros cazadores por parte del esposo, representa un cuento “ejemplar” para prevenir “las esposas que se rebelaban contra su matrimonio” (párr. 13).

La mención a Chaikovski confirma también la vinculación al canon de referencia: al parecer, antes de ser libreto, *El lago de los cisnes* encuentra sus orígenes en los cuentos de tradición oral junto a la ópera *Rusalka* de Antonín Dvořák y al ballet *El pájaro de fuego* de Michel Fokine (Warner 1995, s/p.)

Tal como la Covid está fuera del búnker, la narración aleja la amenaza directa y real, aun cuando la nombra. El peligro de la enfermedad se desliza así dentro de las cuatro paredes a través de la narración de Sherezade, siendo desactivada de su componente peligrosa gracias al uso de la ironía. Esta también desempeña otra función, la de desterrar a la protagonista, la narradora misma, de ese olimpo de hadas, reinas y princesas de los que los cuentos están repletos, al nivel de un ser humano que padece gases intestinales. En su primer cuento, de hecho, Sherezade no es otra que la mujer de Federico, frenado en su momento de ira por el relato escatológico de ella. Normalmente, “tan fina, tan elegante, tan señora” (párr. 2), Sherezade consigue “frena(r) en seco” a su marido gracias al factor sorpresa que si, por una parte, recuerda a otra de las características de los cuentos, la metamorfosis (Warner 1995, s/p), por otra, sin duda, se sirve de la estrategia del suspense para salvarla.

Scheherazade knows that the suspension of a tale belongs to the genuine art of storytelling. She therefore runs no real risk when faced with the bloodlust of her husband. The logic of the tale defeats the misogynist desire for revenge. Constitutively suspended at the end of the story, the development of the tale overcomes the desire of the listener up until its irresistible conclusion (Cavarero, s/p).

Antes de que sea necesario comenzar otro cuento, Sherezade alimenta a Federico con dos tazas de caldo al reconocer que ella es “la persona en quien [él] más confía” (párr. 2). Se trata de una manera de sugerir que la violencia de género “is embedded in enduring patterns of kinship and marriage” (Merry, 2) y se enlaza fuertemente con una responsabilidad de cuidado por parte de las mujeres en el marco familiar. De hecho, tradicionalmente,

female responsibility is constructed around [...] the principle of [...] the female ethic of care: women are considered responsible [...] for the degree of happiness and wellbeing they are able to produce—in the private sphere, first and foremost, but also in the public sphere (Giolo, 11).

Consideraciones como estas y otras que se mencionarán en el próximo apartado, se infieren en las descripciones de Sherezade que, mientras se defiende de los ataques de violencia, también cocina, pone música, desinfecta tarareando (párr. 3), provee a las necesidades sexuales de Federico (párr. 3) y todo lo hace en función del bienestar de él y por conservar su propia integridad física en igual medida. Su deber es doble, pensar en el otro y, solo después, pensar en sí misma. Este orden de prioridades resulta evidente en el párrafo 6, cuando ya ha contado cuatro cuentos: “inmediatamente he sabido que debía pensar deprisa. Por mí y, sobre todo, por él”. En el cuento cinco, Sherezade se autorretrata junto a su marido en la situación que están viviendo:

Había una vez, Federico, un esposo y una esposa que vivían felizmente en su casa. Un día el esposo sufrió una especie de ataque que le condujo a la incorrecta percepción de que lo blanco era negro y lo negro blanco. (párr. 6).

Come se ve, Federico aparece totalmente desresponsabilizado frente a sus acciones. “El pobrecito no tenía la culpa” (párr. 7), se repite poco después. Sin duda debe de ser por una enfermedad que tuvo, algo en el cerebro, un cáncer quizás.

Fue quitarle un cacho del cerebro –espongiforme- y Federico empezó a verlo todo claro. Entendí que quería escaparse de mi vida, deshabitar nuestra pajarera, ausentarse [...] de este territorio que ahora, además, se ha empequeñecido a causa del confinamiento (párr. 7).

Y repite, otra vez, que él no es responsable y llega a encontrar una excusa en la violencia sistémica. Quizás le haya pasado algo como lo que les pasa a veces a las mujeres con las negligencias médicas. Tal vez, “le hubieran dejado dentro [del cerebro] unas tijeras o una gasa estéril que le estaban agriando el carácter y no le dejaban valorar el auténtico significado de nuestro amor verdadero” (párr. 7).

5. Los cuentos son verdaderos: contar un cuento para describir la realidad

Las ficciones son verdad
Marta Sanz, *Monstruas y centauras* (2018)

En el desarrollo de un proyecto de recopilación de los cuentos populares italianos que confluía en el libro *Cuentos populares italianos* (1956), Italo Calvino declaró que “Los cuentos son verdaderos” [*le fiabe sono vere*]. Con esta declaración pretendía decir que los cuentos

son, tomados en conjunto, con su siempre reiterada y siempre diversa casuística de acontecimientos humanos, una explicación general de la vida, nacida en tiempos remotos y conservada en la lenta rumia de las conciencias campesinas hasta llegar a nosotros; son un catálogo de los destinos que pueden padecer un hombre o una mujer, sobre todo porque hacerse con un destino es precisamente parte de la vida: la juventud, desde el nacimiento que a menudo trae consigo un augurio o una condena, al alejamiento de la casa, a las pruebas para llegar a la edad adulta y la madurez, para confirmarse como ser humano. Y en este exiguo diseño, todo: [...] y sobre todo la sustancia unitaria del todo —hombres, bestias, plantas y cosas—, la infinita posibilidad de metamorfosis de todo lo que existe (1956, s/p).

Además, los cuentos hablan de las cosas que experimentan los seres humanos, “poverty, scarcity, hunger, anxiety, lust, greed, envy, cruelty, and of all the grinding consequences in the domestic scene and the larger picture” (Calvino en Warner 2018, s/p). La magia y la maravilla que el cuento expresa, “open ways of recording experience while imagining a time when suffering will be over. Fate will be changed; perpetrators overcome” (Calvino en Warner 2018, s/p).

De forma similar, en su ensayo feminista *Monstruas y centauras*, Marta Sanz declara que “las ficciones son verdad” (2018, 16) con referencia a “cómo [las mujeres] metabolizamos la cultura que se nos hace bola” (2018, 16) esto es, reivindicando y luchando a través de la ficción. A este propósito menciona, entre otras, a la Colometa, protagonista de *La plaça del diamant* de Mercè Rodoreda (1962), “casada [...] con un hombre que le hace daño” (Sanz 2018, 16) y subraya la importancia, como mujeres, de “recolectar nuestros relatos y a la vez aprender a releer los relatos de los hombres con los que nuestra mirada y nuestra voz han sido alfabetizadas” (Sanz 2018, 17).

Según Pascale Peyraga, los cuentos de hadas impregnan el imaginario de Marta Sanz hasta el punto de que sería posible afirmar que su escritura expresa su visión del mundo a través de unas cuantas invariantes, líneas temáticas y códigos cognitivos pertenecientes a este género (118-119). Peyraga hace referencia a todo este material narrativo que subyace en las narraciones de la autora como “material féérique”

[literalmente, *material de hadas*]. Antes de escribir *Sherezade*, Sanz realizó una transposición paródica de *Blancanieves* acompañada por un reportaje fotográfico de Clemente Bernad, sin que las dos obras (literaria y fotográfica) guarden relación argumental.¹⁹ El texto se inserta en la colección *Te cuento...* que tiene entre sus objetivos el de “entretenir une relation directe avec des événements d’actualité” (Peyraga, 121). En este caso la actualidad del tema radica en la maternidad y, más en general, en las presiones a las que están sometidas las mujeres por ser mujeres y estar a la altura de las expectativas que las afectan por parte de la sociedad, una de las cuales, desde luego, es la de “estar obligada[s] a perpetuarse en los hijos de los hijos de los hijos de sus hijos” (Sanz 2014b, 13).

A raíz de lo dicho hasta aquí, no ha de sorprender que Sanz elija las formas del cuento para describir la realidad de una mujer maltratada durante el confinamiento. Además, pensándolo bien, existen cuentos de hadas que se desarrollan en un drama familiar (Warner 1995, s/p). De hecho, detrás del oro y purpurina que salpican y enriquecen las vicisitudes de príncipes y princesas, se oculta un trasfondo de “vivid and familiar circumstances” (Warner 2018, s/p) que remite a un contenido de tipo realista.

Es así como en tan pocas páginas y entre un cuento y el otro, Sanz puede tratar de la mística de la feminidad, o sea el principio según el cual, dentro del sistema de valores patriarcales y obedeciendo a un principio de naturaleza, las mujeres llegan a la realización personal, ocupándose de los demás en el entorno familiar (Giolo, 13-14) y de actividades consideradas como típicamente femeninas (coser y bordar *petit point*, como se menciona en el párr. 3).²⁰ Sherezade lo afirma sin lugar a dudas: “estoy encerrada por la siguiente razón filantrópica: para alimentar a mi familia” (párr. 5). Sin embargo, añade: “lo he pasado muy mal aquí dentro” (párr. 5). Aquí es donde se abre la grieta, que el arte de la fabulación permite, de decir las cosas tal como están, de denunciarlas, pues normalmente las mujeres calladas resultan más seductoras: “A Fede le causa tanto mal mi voz dentro de sus tímpanos, que quizá debería someterme a esa operación de perros que consiste en cortarles las cuerdas vocales para que no ladren”, cuenta Sherezade (párr. 9). En todo el cuento de Sanz, se hace referencia al prejuicio hacia las mujeres en la esfera personal y en lo social: mejor si se quedan calladas, pero si hablan, sus palabras no surgen de un libre pensamiento sino de los patrones masculinos que las mantienen atadas:

Federico, ¿estarás tú detrás de mis palabras? ¿me estarás manipulando las cuerdas vocales telepáticamente de modo que yo diga lo que tú quieres oír para aliviar este encierro? Sin que yo me dé cuenta, me mueves a través de algún aparato inalámbrico. Qué listo eres, Federico (párr. 13).

De hecho, la violencia machista consiste en controlar el cuerpo, la voluntad y los pensamientos de la víctima (Portas Pérez, 22-23). Ya en *Monstruos y centauros*, Sanz había llamado la atención sobre su propio “recóndito machismo” y la “asunción de un modelo [masculino] que me perjudica” (2018, 22). Por eso hay que seguir luchando, para “acabar con ese óxido franquista que corroe la moral pública y privada” (Sanz

¹⁹ Si bien, como dicho, las fotografías de Clemente Bernad no completan ni complementan el cuento de Marta Sanz, su publicación en el mismo libro tiene carácter de denuncia y de visibilización de un tema que atañe a las mujeres. Se trata de la resistencia de las mujeres saharauis “contra la ocupación militar, cultural y económica de su territorio por el régimen feudal marroquí” (Clemente Bernad en Sanz 2014b, 45).

²⁰ El principio de naturaleza, sobre el cual Simone De Beauvoir contribuyó a una toma de conciencia gracias a su libro *El segundo sexo* (1949) establecía la separación de los ámbitos según el género: la dimensión social pertenecía al hombre mientras que la privada, interior, a la mujer (Testoni, 142).

2018, 22) y hace que las mujeres padezcan una violencia que es económica (véase la brecha salarial), sistémica y “machista contra el cuerpo de las mujeres” (25).

6. Conclusiones. Final “feliz”

Somos cuerpo. Y esa es nuestra diferencia. Nuestro cuerpo es susceptible de ser golpeado, roto, abierto en canal por la sencilla razón de *ser*

Cristina Fallarás, *Ahora contamos nosotras*, (2019)

En palabras de José María Pozuelo Yvancos, “Marta ha encontrado la mejor manera de ser una escritora política: ser lenguaje como se es un cuerpo” (359). Es, de hecho, a partir de la conciencia de tener un cuerpo que se desarrolla su poética, la búsqueda de una voz propia libre de las expectativas marcadamente masculinas que la sociedad impone, la lucha para dar voz a todas las mujeres y definir su identidad a través de las necesidades y sufrimientos de sus cuerpos, el cuerpo como lugar en el que se imprimen los acontecimientos. Y finalmente, la autobiografía para reivindicar la voz silenciada de un yo que es el de todas las mujeres. En este sentido Sherezade es a la vez tanto la protagonista de *Las mil y una noches* como un modelo que “makes the intellect and narration an instrument of redemption and existential redemption” (Lucenti, 73). La Sherezade de la tradición y la de Marta Sanz se mueven en el mismo terreno de exposición personal al riesgo para salvar a todas las mujeres que vendrán después. De hecho, según Sanz,

la literatura es un espacio de resistencia porque, para ser entendida, rompe el cristal de la literalidad. Bajo el ornato o el exabrupto hay otra cosa, un residuo que se nos queda en el cuerpo. La palabra literaria se nos queda en la carne bajo la tinta de esos tatuajes que pretenden corregir el paso de las horas. Dice una cosa a través de otra y activa nuestro pensamiento. Queremos saber qué hay detrás. La literatura construye conciencia crítica porque nos saca de nuestras casillas o nos reafirma en nuestras casillas: hay casillas y pensamientos previos que son extraordinarios. La pipa de Magritte no es una pipa, es la representación de la pipa y esa representación es un modo de adoptar posiciones, casi siempre contracturadas, frente a lo real. Porque no estamos conformes y lo natural no nos lo parece. Porque sopesamos, martillo en puño, normalidad y sentido común. Yo escribo porque sigo pensando que escribir no tiene nada que ver con la comunión de las almas, sino con establecer una conversación en el espacio público. A través del texto y la escritura. Tejer redes vinculantes. Cicatrices. Aún existen lectoras que no me piden argumentos comerciales –rentabilidad emocional, flexibilidad, estiramiento, bienestar gastro-cólico...– para leer un libro. Tengo miedo de las cajas de cartón que me sonríen y de que mi padre sea un elfo. Resisto porque lectura y escritura son actos cada vez más extemporáneos, cada vez más urgentes, de crueldad y amor (2020a, s/p).

El espacio de resistencia, entonces, tiene que crearse tanto en lo particular, dentro de las relaciones de pareja, como en lo sistémico, pues se trata sin duda de un fenómeno estructural que tiene que ver, a nivel profundo, con el tipo de organización de nuestra sociedad (Porta Pérez, 9). “La raíz de esta clase de violencia se encuentra en la propia configuración tradicional de la familia” (Porta Pérez, 24) puesto que “la Ley se puede convertir en un brazo más del poder patriarcal” (Porta Pérez, 19) a través de una lectura

reduccionista que solo victimice a las mujeres, no poniendo el foco en el maltratador y, no por último, no teniendo en consideración el marco patriarcal. Allí, de hecho, es donde se regulan las asimetrías entre hombres y mujeres (Porta Pérez, 18) que repercuten en la vida personal pero también social, o sea, en las relaciones familiares y en el trabajo (Sanz 2018).

El cuento de Sherezade representa un espacio de resistencia y vindicación privilegiado para despertar las conciencias. Sherezade no quiere ser una víctima en la medida en la que el serlo mantiene el foco en ella y no en el problema que hay que resolver y en el maltratador que hay que castigar (Sanz 2018, 36-37). Por eso cuenta su cuento y reivindica su derecho a la palabra, aunque sea fabulada. Sin embargo, en parte para respetar las estructuras de los cuentos, en parte para denunciar una triste verdad (que difícilmente la situación cambiará), *Sherezade en el búnker* termina con el establecimiento de una situación de partida, más calmada.

Rovira ronronea. Vivimos los dos nuestra preciosa enfermedad crónica. El encierro vuelve a ser confortable y cálido. Federico me achucha: “Querida, tú siempre sabes cómo hacer para que yo me sienta bien”. Así es Fede: como un spot. Toda mi imaginación está a su servicio. Siempre lo voy a cuidar. “¿Saco el parchís, te preparo un sándwich?”, ofrezco, solícita. Entonces el me sonríe. Yo le tiendo la copa de coñac y le enciendo un puro chupándolo bien con mi boca de fresa y mi lengua fantástica. Aunque se nos ahúme el búnker, no nos cabe en el pecho ni en el do una mayor felicidad (párr. 14).

Como todo cuento que se respete (Warner 1995), en el último fragmento Sherezade cierra con un final “feliz”. Sin embargo, se trata de un espejismo: la pajarera sigue en las mismas condiciones de antes y la tranquilidad es algo efímero.

Obras citadas

- Anagrama. “Marta Sanz nos regala *Sherezade en el búnker*, un relato para los días de cuarentena.” 20/02/2020. En línea: <https://www.youtube.com/watch?v=rWIMIpUMJhU>
- Baricco, Alessandro. *Lo que estábamos buscando. De la pandemia como creatura mítica*. Barcelona: Anagrama, 2021.
- Blanco Medina, Eva. “Marta Sanz, la escritora de lo desagradable.” Entrevista en *Icon – El País*. 19/11/2018. En línea: https://elpais.com/elpais/2018/10/29/icon/1540835867_251761.html
- Brooks, Samantha *et al.* “The psychological impact of quarantine and how to reduce it: rapid review of the evidence.” *The Lancet* 395/10227 (2020): 912-920, En línea: [https://www.thelancet.com/journals/lancet/article/PIIS0140-6736\(20\)30460-8/fulltext](https://www.thelancet.com/journals/lancet/article/PIIS0140-6736(20)30460-8/fulltext)
- Calvino, Italo. *Cuentos populares italianos*. Trad. de Carlos Gardini. Siruela, 2014 [1956].
- Cavareto, Adriana. “Scheherazade trapped in the text.” En *Relating narratives. Storytelling and selfhood*. Trad. de Paul A. Kottman. London & New York: Routledge, 2000 [1997]. Ebook.
- Cerullo, Luca. “Narrare oltre il genere. L’universo narrativo di Marta Sanz Pastor.” En Giovanna Fiordaliso, Alessandra Ghezzi & Pietro Taravacci eds. *Le forme del narrare: nel tempo e tra i generi* (II). Trento: Università di Trento, 2017. 101-111.
- Charles, Larry & Srećko Horvat. “Esperanza y humor en tiempos de coronavirus.” En Renata Ávila & Srećko Horvat eds. *¡Todo debe cambiar! El mundo después de la Covid-19*. Rayo Verde, 2021, s/p. Ebook.
- Ferrel, María José. “Marta Sanz: «Escribo siempre de las cosas que me duelen».” Entrevista. *Página siete*, 04/09/2016. En línea: <https://www.paginasiete.bo/letrasiete/2016/9/4/marta-sanz-escribo-siempre-cosas-duelen-108295.html#!>
- Giolo, Orsetta. “Freedom and responsibility of women, between patriarchy and neoliberalism”. *Genius. Rivista di Studi giuridici sull’orientamento sessuale e l’identità di genere* 1 (2021): 1-17. En línea: <http://www.articolo29.it/2022/freedom-and-responsibility-of-women-between-patriarchy-and-neoliberalism/>
- Greco, Barbara. “Pandemic and Literary Creativity: The Spanish Case of *Relatos de Confinamiento*.” En Antonio Cortijo Ocaña & Vicent Martines eds. *Handbook of Research on Historical Pandemic Analysis and the Social Implications of Covid-19*. Hershey (PE, USA): IGI Global. 2022 [2021]. 80-93.
- Irwin, Robert. *The Arabian Nights: a companion*. Harmondsworth: Allen Lane, The Penguin Books, 1994.
- Las mil y una noches*. Trad. del árabe de Dolors Cinca y Margarita Castells. Madrid: Austral, 2013.
- Leone, Massimo. “El bisturi y el pincel: explosión y cultura del cuerpo pandémico.” *CIC: Cuadernos de Información y Comunicación* (2022): en prensa.
- Lévy, Bernard-Henri. *Este virus que nos vuelve locos*. Madrid: la Esfera de los Libros, 2020.
- López-Gay, Patricia. “Marta Sanz.” En *Ficciones de verdad: archivo y narrativas de vida*. Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert, 2020. 179-199.
- Lorente-Acosta, Miguel. “Violencia de género en tiempos de pandemia y confinamiento.” *Elsevier. Revista española de medicina legal* 46/3 (2020): 139-145. En línea: <https://doi.org/10.1016/j.reml.2020.05.005>

- Lucenti, Maria. “Barbie, Sherazade and Alyssa in the imaginary. Analysis of gender representations in cultures.” *Ricerche di Pedagogia e Didattica – Journal of Theories and Research in Education* 15/1 (2020): 71-09. En línea: <https://doi.org/10.6092/issn.1970-2221/10028>
- Médicos sin fronteras. “Violento desalojo policial de unos 450 migrantes acampados en la plaza de la República de París”. 25/11/2020. En línea: <https://www.msf.es/actualidad/francia/violento-desalojo-policial-unos-450-migrantes-acampados-la-plaza-la-republica>
- Merry, Sally Engle. *Gender violence. A cultural perspective*. New York: Wiley-Blackwell, 2009.
- Muñoz Molina, Antonio. *Volver a dónde*. Barcelona: Seix Barral, 2021.
- Peyraga, Pascale. “Les contes merveilleux dans la prose de Marta Sanz: un ADN poétiquement modifié.” En Natalie Noyaret & Isabelle Prat coords. *Narraplus 4 – Marta Sanz 2020*. 116-162. En línea: <http://narrativaplus.org/Narraplus4/Les-contes-merveilleux-dans-la-prose-de-martasanz-PEYRAGA.pdf>
- Porta Pérez, Teresa. “Violencia de género como crimen ontológico.” En Ana Jesús López Díaz ed. *Violencias de género. Persistencia y nuevas formas*. Madrid: Los libros de la Catarata, 2019. 17-28.
- Pozuelo Yvancos, José María. *Novela española del siglo XXI*. Madrid: Cátedra, 2017.
- Ros Ferrer, Violeta, “Contar la transición, o cómo hablar de la china en el zapato.” Entrevista a Marta Sanz. *Kamchatka* 4 (2014): 257-263. En línea: <https://doi.org/10.7203/KAM.4.4409>
- . *La memoria de los otros. Relatos y resignificaciones de la Transición española en la novela actual*. Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert, 2020.
- Sabucedo, José-Manuel, Mónica Alzate & Domenico Hur. “Covid-19 y la metáfora de la guerra.” *International Journal of Social Psychology* 35/3 (2020): 618-624. En línea: 10.1080/02134748.2020.1783840
- Sánchez Zapatero, Javier & Raquel Reyes Martín. “Escribir contra el discurso hegemónico, de la teoría a la acción: *No tan incendiario* y la narrativa de Marta Sanz.” En Cristina Somolinos Molina ed. *Escrituras del cuerpo: Marta Sanz. Olivar* 18/27 e022. 2018. En línea: <https://doi.org/10.24215/18524478e022>
- Sanz, Marta. *No tan incendiario. Textos políticos que salen del cenáculo*. Cáceres: Periférica, 2014a.
- . *Blancanieves*. Fotografías de Clemente Bernad. Madrid: Alkibla Editorial, 2014b.
- . *Éramos mujeres jóvenes. Una educación sentimental de la Transición española*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2016. Ebook.
- . *Clavícula (Mi clavícula y otros inmensos desajustes)*. Barcelona: Anagrama, [2017] 2018.
- . *Monstruos y centauros. Nuevos lenguajes del feminismo*. Barcelona: Anagrama, [2018] 2019.
- . “Crueldad y amor.” *El Salto* 24/02/2020a. En línea: <https://www.elsaltodiario.com/literatura/opinion-marta-sanz-precariedad-escritura>
- . *Sherazade en el búnker*. Barcelona: Anagrama. Online, 2020b.
- . “Jugar a los neandertales.” En Paulina del Collado Lobatón, Guadalupe Nettel & Yael Weiss coords. *Diario de la pandemia. CulturaUNAM. Revista de la Universidad de México*, Marzo 28-Junio 30 (2020c). En línea: <https://www.revistadelauniversidad.mx/articulos/40d935fa-99ad-4d1d-ac3e-2047e0a01421/en-la-covid19>
- . *Parte de mí*. Barcelona: Anagrama, 2021.

- Sardiña, Marina. “«Estamos en guerra sanitaria»: Macron anuncia medidas para enfrentar el Covid-19.” *France24* 16/03/2020. En línea: <https://www.france24.com/es/20200316-macron-francia-coronavirus-medidas-guerra-sanitaria>
- Testoni, Ines. “Dalla storia che salva all’abiezione del materno. Lo psicodramma con donne vittime di violenza domestica.” En Laura Candiotta & Sara De Vido eds. *Home-made violence*. Milano-Udine: Mimesis, 2016. 141-153.
- Touton, Isabelle. “Marta Sanz.” En *Intrusas. 20 entrevistas a mujeres escritoras*. Zaragoza: Letra última, 2018. 85-102.
- Tuku, Kevin. “La demanda de papel higiénico en Estados Unidos se disparó en un 845% durante el confinamiento y esto ha obligado a los fabricantes a repensar su modelo de negocio.” *Business Insider* 25/07/2020. En línea: <https://www.businessinsider.es/papel-higienico-agoto-durante-confinamiento-680939>
- Warner, Marina. *From the Beast to the Blonde. On fairy tales and their tellers*. New York: Vintage, 1995. Ebook.
- . *Fairy tale. A very short introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2018. Ebook.
- Žižek, Slavoj. *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales*. Barcelona: Austral, 2009 [2008].