

## UNA ESPAÑA VACIADA, PERO REPLETA DE FANTASMAS: REVIVAL NEOGÓTICO RURAL EN *CARCOMA*, DE LAYLA MARTÍNEZ Y *EL AGUA* DE ELENA LÓPEZ RIERA

Montserrat García Rodenas  
Georgetown University

**Resumen:** Este artículo explora y reivindica la figura de las abuelas españolas contemporáneas, cuya doble persecución y repudio —como sujetos precarios y rurales— las empuja a aliarse con el entorno geográfico y emplear rituales siniestros para su propio beneficio y valerse de forma autónoma. A través del análisis de *Carcoma* (2021), la primera novela de ficción de Layla Martínez (Valencia, 1987) y *El agua* (2022), la ópera prima de la directora Elena López Riera (Orihuela, 1981), se examina cómo ambas producciones escritas, dirigidas y protagonizadas por mujeres de la generación Y —o *Millennials*—, emplean recursos del gótico femenino y del género fantástico para indagar en historias familiares traumáticas y complejas que suceden en espacios que deberían ser seguros, pero para ellas se han vuelto hostiles e inhóspitos. En ellos, los fantasmas del pasado acechan, persisten y son los rituales domésticos de la España vaciada —entendidos como costumbres profanas perpetuadas en el tiempo— los que junto a la fe tradicional se convierten en los únicos asideros de libertad a los que estas protagonistas femeninas se logran aferrar para obtener justicia, agencia y reparación.

**Palabras clave:** neogótico rural, trauma, aislamiento, espectralidad, sincretismo, fantasía

Desde que en 2016 Sergio del Molino publicase *La España vacía: Viaje por un país que nunca fue*, un ensayo sobre el descenso demográfico de las zonas rurales de España, son muchos los focos (académicos, económicos, políticos y periodísticos) que han apuntado a las posibles causas de despoblamiento rural que el autor describe. No cabe duda de que el vaciado peninsular es resultado de decisiones políticas y económicas globales centralizadas en las grandes urbes que han ido erosionando notablemente el acceso de las áreas rurales a servicios culturales, sanitarios y educativos, redes de transporte y otras infraestructuras. Es lo que Edward Soja acuña como “geografías endógenas injustas” pues las zonas rurales son desatendidas mientras las nuevas construcciones y servicios benefician de manera desigual a los grupos dominantes normativos —masculinos, urbanos, blancos, clase media-alta— (82). Esto no solo se cuantifica en los datos de decrecimiento de población que refleja anualmente el Instituto Nacional de Estadística,<sup>1</sup> también ha generado una serie de percepciones y representaciones en el imaginario colectivo español.<sup>2</sup> Por un lado, se ha retornado a la romantización nostálgica del mundo rural, visto como un refugio de autenticidad, tranquilidad y conexión con la naturaleza donde se exaltan valores como la sencillez, la comunidad y la tradición. *Feria* (2020), de Ana Iris Simón y *Un hipster en la España vacía* (2020) de Daniel Gascón serían solo un par de ejemplos recientes que se inclinan por esta visión. Pero, por otro lado, se ha gestado una imagen estereotípica de lo rural en asociación con el atraso de maneras cómicas, como en la película *Que se mueran los feos* (Nacho G. Velilla, 2015) o la teleserie *Historias de Alcafrán* (Moisés Ramos, 2020), pero también lastimosas, de paisaje agredido y alterado por la mecanización como ocurre en *Alcarràs* (Carla Simón, 2022) o *Suro* (Mikel Gurrea, 2022). Este tipo de retratos no hace sino alimentar sentimientos de pérdida de las particularidades medioambientales y exclusión simbólica de las comunidades rurales en un escenario marcadamente capitalista y globalizado.<sup>3</sup>

Para contribuir a este debate sobre el efecto que el abandono del mundo rural ha tenido en el imaginario colectivo de los españoles, este artículo explora y reivindica la figura de las abuelas españolas contemporáneas a través de sus nietas de la generación Y —o *Millennials*—, (el grupo demográfico definido por aquellos nacidos entre principios de la década de los ochenta hasta principios de los 2000). Las abuelas de los *Millennials* en España pertenecen a lo que se llama Generación Silenciosa, nacidas en torno a la Guerra Civil española (1936-1939). En un escenario de posguerra, dichas mujeres se vieron marcadas por un doble silenciamiento de género y clase —como sujetos precarios y rurales— que, en algunos casos, las empujaba a aliarse con el entorno geográfico y los rituales siniestros para su propio beneficio y valerse de forma autónoma. A través del análisis de *Carcoma* (2021), la primera novela de ficción de Layla Martínez (Valencia, 1987) y *El agua* (2022), la ópera prima de la directora Elena López Riera (Orihuela, 1981), se examina cómo ambas producciones escritas, dirigidas y protagonizadas por mujeres, emplean recursos del gótico femenino y del género fantástico para indagar en historias familiares traumáticas y complejas que suceden en espacios que deberían ser seguros, pero se han vuelto hostiles e inhóspitos.

El género gótico se ocupa tradicionalmente de las incursiones del pasado en el presente por medio del tropo del fantasma, que siempre apunta no a lo que ya ha sucedido en el pasado, sino a lo que está por venir (Spooner, 12). Por su parte, Eve Sedgwick propone el neogótico como un retorno a lo reprimido que, además, entiende los elementos de terror y lo fantasmagórico como tropos para representar el trauma personal olvidado y/o silenciado (vi). De este modo, la historia del pasado —personal y nacional— persigue a las abuelas protagonistas en el presente y en el futuro (en sus nietas) pues estas se convierten en herederas de los fantasmas del pasado y el tratamiento que estos han sufrido. Sobre estos fantasmas del pasado, Avery Gordon señala que no han de referir exactamente a una persona muerta o desaparecida, “it

1. Según datos recogidos por el INE en 2020, cerca de un 16% de la población española vive en entornos rurales, en una superficie que supone el 84% del territorio nacional. Las comunidades autónomas con mayor población censada en municipios rurales, con un 30% a un 50% de su total de habitantes, son: Extremadura, Castilla – La Mancha, Castilla y León y Aragón. En la primavera de 2024 anunciaron que el partido político “La España Vacía” se presentaba a las elecciones europeas bajo la coalición ‘Existe’ que agrupa a más de 100 pequeños partidos como ‘Teruel Existe’, ‘Soria ¡Ya!’, ‘Cuenca Ahora’, ‘Aragón Existe’, ‘Ahora Decide Zamora’ y ‘Jaén Merece Más’.

Para consultar la información completa, visitar la web: El Ministerio de Agricultura, Pesca y Alimentación. “La población de las áreas rurales en España supera los 7,5 millones de personas.” La Moncloa., 27 dic. 2021, [www.lamoncloa.gob.es/serviciosdeprensa/notasprensa/agricultura/Paginas/2021/271221-areas-rurales.aspx](http://www.lamoncloa.gob.es/serviciosdeprensa/notasprensa/agricultura/Paginas/2021/271221-areas-rurales.aspx). Acceso 10 may 2023.

2. Algunos de los datos más alarmantes sobre la despoblación aparecen recopilados en: Marín, José Luis. “Radiografía de la España vacía.” Ctxt.es | Contexto y acción, 26 nov. 2019, [ctxt.es/es/20191127/Politica/29578/despoblacion-espa%C3%B1a-vacia-ine-mapa-jose-luis-marin.htm](http://ctxt.es/es/20191127/Politica/29578/despoblacion-espa%C3%B1a-vacia-ine-mapa-jose-luis-marin.htm). Acceso 12 abr. 2023.

3. *Postmodern Paletos* y *The Construction of Space and Place in Franco's Spain* (1953–1970) de Nathan E. Richarson, así como Isolina Ballesteros en el artículo “Éxodo rural, migración e inmigración en el cine español” son algunas de las recientes contribuciones que repasan cómo se ha ido retratando lo rural en el cine español, desde la comicidad de los estereotipados paletos de los años 50-60 hasta las olas de migrantes de los últimos años.

can lead to that dense site where history and subjectivity make social life" (8-9). Esta idea es apoyada por Wendy Brown, quien añade que los fantasmas del pasado obedecen a la necesidad de que el trauma reprimido en el inconsciente salga a la superficie y sea resuelto en aras de un futuro determinado (145). El hecho de que los espectros del pasado impregnen el presente también es compartido por Spooner, quien concluye que: "Gothic is, as they have argued, about the return of the repressed, or the combined pressures of returning history and constrictive geography, or the privileging of surface over depth, or anachronistic survivals of the past into the present" (155). Con esto en mente, este artículo estudia cómo acechan, persisten e inspiran los fantasmas del pasado y los rituales domésticos de la España vaciada en el presente de sus protagonistas femeninas.

Spooner señala entre las peculiaridades del gótico una cierta fascinación por el espacio: "Gothic in the twentieth century, then, is bound up with an interrogation of the crucial elements of revenant history and claustrophobic space that have always been defining features of the Gothic" (45). Así, el páramo manchego de *Carcoma* y el río Segura de Orihuela se convierten en una suerte de Comala patrio, un mundo escindido en el que el presente se ve acechado constantemente por el pasado, y se sitúa la posibilidad de dialogar con él mediante el vínculo abuela-nieta. A diferencia de Comala, dichos lugares no son ficcionales, son puntos geográficos concretos y verosímiles que configuran un microcosmos opresivo que violenta la cotidianidad de las protagonistas. Dichos emplazamientos reales tienen la finalidad de que los acontecimientos narrados resulten creíbles y también más impactantes pues, como Roas sugiere, frente a la literatura gótica que prioriza mundos exóticos y lejanos, el género fantástico permite que el lector/espectador reevalúe su concepto de lo imposible a partir de lo familiar y de sus propios códigos de realidad (*Behind* 15-16). Este nexo intergeneracional se refuerza, como se analizará a continuación, a través de elementos comunes que involucran a las jóvenes adolescentes protagonistas *Millennials* y a sus "silenciadas" abuelas, a destacar: la ausencia de figuras paternas y masculinas, los rituales sincréticos y supersticiones, y la íntima conexión entre la naturaleza, el pueblo rural y la casa familiar.

#### **"Nietas del agobio": o cómo sobrevivir y reparar el olvido a partir de los remedios y rituales de las abuelas**

En el mercado editorial español reciente, el cómic *Estamos todas bien* de Ana Penyas (galardonado con el premio nacional del cómic 2018); el ensayo autobiográfico *Tierra de mujeres* (María Sánchez, 2019); y novelas como *Vozdevieja* (Elisa Victoria, 2019); *Listas, guapas, limpias* (Anna Pacheco, 2019); *Las maravillas* (Elena Medel, 2020); *Los nombres propios* (Marta Jiménez Serrano, 2021); o *Panza de burro* (Andrea Abreu, 2020) tienen en común una autoría femenina y joven que reivindica las figuras de las abuelas. El retrato que se hace de ellas, propiciado por el vínculo entre las jóvenes autoras y sus propias abuelas, sea desde el plano ficcional o autobiográfico, reclama y pone en valor el rol de estas mujeres de avanzada edad. Sánchez, en la obra anteriormente citada, explica:

Porque pensaba en mis abuelas y en todas las mujeres de los pueblos. En sus casas. Con las puertas abiertas, con los zaguanes siempre encendidos. Unas pendientes de las otras, cuidándose entre ellas. Cruzando sus calles con las ollitas calientes, con cestos llenos de huevos y verduras, con el pan bajo el brazo. Compartiendo. Sin necesidad de buzones ni de pegatinas. Sin necesidad de que alguien piense como original e innovador algo que es tan primario y que llevamos tan dentro: el afecto y los cuidados hacia los que nos rodean. El apego y la atención. La comunidad y sus vínculos. (47)

Esta reivindicación de Sánchez surge tras observar la falta de atención hacia las mujeres rurales desde sus propios referentes culturales, encontrando grandes ausencias de género en los documentales de Félix Rodríguez de la Fuente, entre las novelas castellanas de Miguel Delibes o los relatos de Julio Llamazares. En contrapunto con sus homólogos masculinos, sobre los que giran las tramas de importantes narrativas de recuperación histórica como *Soldados de Salamina* (Javier Cercas, 2001); la trilogía de novelas *La guerra perdida* (2012) de Jordi Soler; o las insólitas peripecias de Pedro Urraca, “el cazador de rojos”, el abuelo franquista de Loreto Urraca que protagoniza *Entre hienas* (2018), parte de esta generación de mujeres ha carecido de reconocimiento. Mientras que en las obras citadas los abuelos reciben atención como héroes triunfales de la guerra civil española, exiliados políticos, o víctimas silenciadas por la derrota ideológica, las abuelas parecen ocupar una posición secundaria de infatigables cuidadoras, como Sánchez observa en las mujeres de su pueblo. Este rol se cumple fielmente en la representación televisiva de abuelas como Herminia, interpretada por María Galiana en la serie de televisión Española *Cuéntame cómo pasó* (2001-2023). Sin embargo, las abuelas aquí analizadas, lejos de ejercer un rol tradicional como el de Herminia, ser dulcificadas o justificadas, no son representadas como simples ángeles del hogar. Se describen abuelas malvadas, viles, malhabladas e insoportables, presas de una especie de ‘fiereza’ que parece tolerarse tanto a los infantes como a los ancianos. Abuelas con su propia historia y también sus propios dramas y carencias, caracterizadas por una suerte de crudeza. Estas mujeres serán tildadas de “salvajes” según la definición de Jack Halberstam pues actúan bajo “... la negativa a someterse a la regulación social, la pérdida de control, la falta de control, lo imprevisible” (25). Como tal, escapan de la autoridad masculina y representan aquello cuya naturaleza no se puede dominar. Los rituales domésticos de los que son conocedoras las convierten en portadoras de conocimientos ancestrales y ejercen de chamanas, sanadoras y hechiceras. Prácticas sincréticas que, tanto en la novela de Martínez como la película de López Riera, conllevan a la marginación de estos personajes por parte del resto de la comunidad, convirtiéndolas en lo que René Girard denomina como “chivos expiatorios” (266).<sup>4</sup>

Decía Germán Labrador, al referirse a la búsqueda de libertad durante la transición española que “los jóvenes de 1977 son los ‘hijos del agobio y del dolor’” (430). Labrador tomaba esta metáfora del título del segundo álbum del grupo sevillano de rock progresivo *Triana*, liderado por Jesús de la Rosa Luque y que fue lanzado, precisamente, en el año 1977. Los jóvenes de esa época crecieron en un país cuya identidad e historia se encontraban indefinidas. Lo mismo sucedía con sus perspectivas de porvenir, a las que se enfrentaron desde una situación de partida estructuralmente compleja. Se podría hablar, por tanto, de cómo las hijas de esos “hijos del agobio” constituyen un grupo de narradoras de origen humilde que han accedido a la esfera letrada y cultural de un país ya globalizado y democrático. Ellas escriben, filman e ilustran, como en el caso de Penyas, discursos reivindicativos en torno a la figura de las abuelas. Posiblemente, como Isabelle Touton sugiere, estas narradoras, motivadas por la ley de memoria histórica y los movimientos de luchas sociales como el 15-M, las mareas ciudadanas y asamblearias, y el 8-M, buscan reconocimiento a los logros de aquellas que les precedieron (1). Ya sea a través de una lente autobiográfica que busca la reparación y la justicia en su propio árbol genealógico, o desde la admiración que las autoras les profesan, estas “nietas del agobio” reivindican en sus obras a esa generación de abuelas de la generación silenciosa.

En el caso de *Carcoma* y a través de las voces femeninas de sus dos protagonistas, se alternan en cada capítulo dos narradoras sin nombre cuyos testimonios se suceden y que, como se clarifica desde el inicio, se están unidas por parentesco. Abuela y nieta viven solas y aisladas en una casa vieja en la sierra de Cuenca y, a medida que transcurre la narración, se va desentrañando el por qué son las habitantes más despreciadas y

4. La expresión chivo expiatorio o cabeza de turco alude a lo descrito en el capítulo 16 del Levítico en el que se ofrece al macho cabrío para la expiación de los pecados. René Girard expone acerca de esta expresión que “designa la ilusión unánime de una víctima culpable, producida por un contagio mimético, por la influencia espontánea que los miembros de una misma comunidad ejercen los unos sobre los otros”; “la resolución de la violencia por sustitución” donde la víctima inocente “es el precio del apaciguamiento general alejada del sentido bíblico del mismo” (Citado por Federico Schaffler, 266 )

señaladas del pueblo. La abuela explica que la casa en la que habitan fue construida por su padre, al que describe como un vividor y un aprovechado de las mujeres más vulnerables del lugar. Nombra a Adela, la primera e inocente novia a la que engatusó con regalos y falsas promesas, pero “cuando Adela estuvo dentro de la trampa, la cerró con llave” (35). Similares técnicas de manipulación parece que empleó con Felisa, María, y Juana hasta conocer a su madre, de la que también se dice que abusaba físicamente. Estas mujeres maltratadas y víctimas inocentes de un sistema patriarcal, rural y clasista, no tuvieron escapatoria hasta que, como narra la abuela, ella ya “dejó de pedir a los santos y empezó a hablar con las sombras” (41). Así la abuela se configura como una suerte de “bruja” local que atrae y repele al mismo tiempo al resto de habitantes del pueblo. Algunos de estos rituales son descritos por ella misma, y asegura que los vecinos: “empezaron a venir también a preguntar por remedios y yo les daba las dos o tres hierbas que sabía y les decía una verdad y una mentira pa aliviar” (91). La abuela, una mujer marginada, pobre y rural sin ningún tipo de poder adquisitivo ni simbólico en la sociedad, recurre a la piel de un gato muerto, los atados con pelos obtenidos de un peine, o las hierbas que crecen del jardín trasero de la casa para dejar atrás —al menos parcialmente— su condición de sujeto pasivo marginal. La sanación y la videncia se convierten en los últimos asideros de libertad e individualidad que le quedan a la abuela para sobrevivir en un entorno hostil. Eva Lara Arberola, en su estudio sobre la figura de las brujas y hechiceras en la literatura española asegura que estas fueron víctimas de la misoginia patriarcal y tan admiradas como temidas por sus conocimientos, a lo que añade:

Las brujas simbolizaban el caos de un mundo que se estaba transformando. Se les atribuían todos los males de la sociedad, como hambrunas, pestes, enfermedad, mortandad infantil y libertinaje sexual. Por esto, suponían un desafío al orden establecido. Hay que tener en cuenta, eso sí, que estas féminas no realizaron los terribles actos que se les imputaban. Muy pocas practicaron la magia. Generalmente, fueron un chivo expiatorio, aunque no se puede afirmar que no encarnaran, en ocasiones, la rebeldía de la que se las acusó. (76)

Por su parte, Silvia Federici señala en *Calibán y la bruja* (2010) que las mujeres se convirtieron en “brujas” accidentales, pues eran “la encarnación de un mundo de sujetos femeninos que el capitalismo no ha destruido” (22). En relación con esta brujería en entornos rurales, David Punter y Glennis Byron apuntan que la novela gótica emergió en Gran Bretaña en el siglo XVII a medida que la sociedad rural comenzaba a industrializarse y el capitalismo y la mecanización comenzaban a perturbar las ideas sobre la naturaleza y la condición humana (20). Aunque en España hubo que esperar hasta el romanticismo para asistir a la eclosión del género, en los siglos siguientes, la razón y las teorías científicas ensombrecieron este fenómeno literario. Los sucesos fantasmagóricos y la capacidad de experimentar el terror se intelectualizaron bajo lo que Edmund Burke acuñó como “sublime”, que en su obra *Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757) define como:

Whatever is fitted in any sort to excite the ideas of pain, and danger, that is to say, whatever is in any sort terrible, or is conversant about terrible subjects, or operates in a manner analogous to terror, is a source of the sublime; that is, it is productive of the strongest emotion which the mind is capable of feeling. (39)

Una de las imbricadas emociones sublimes que los lectores de *Carcoma* han de interpretar hace referencia a la ausencia masculina. Históricamente, como investiga Lara Arberola, las mujeres acusadas de

brujería o hechicería eran “pobres, solteras o viudas, poco sociables, antifemeninas e inmorales, que suelen estar solas, o a menos, sin compañía masculina” (136). En el caso de *Carcoma*, se relata cómo el abuelo sufrió una muerte prematura, mientras que el padre de la narradora anciana (y bisabuelo de la narradora joven), conocedor de todos los secretos y rincones de su propia obra arquitectónica, se escondió entre los tabiques de la habitación principal de la casa para evitar ir a la contienda cuando la Guerra Civil irrumpió en España. De este modo, en un momento vital en el que se movilizaban a los hombres adultos para ir a luchar al frente, él evitó ser reclutado forzosamente.<sup>5</sup>

La abuela cuenta que su madre, embarazada y tras años de maltratos y burlas, tras una conversación con las sombras decidió dejarlo morir ahí mismo de inanición: “Tapó con ladrillos y argamasa el pequeño hueco que quedaba” (43). Así, emparedado entre los tabiques de la casa e ignorando sus mínimos reclamos de agua y comida, ejecutó su venganza: “que sufra de muerto lo que debería haber sufrido de vivo” (86). De este feroz modo consigue “liberarse” del yugo patriarcal en el hogar en el que la narradora anciana nació cinco meses después. Por su parte, el padre ausente de la narradora joven es una figura sin ningún peso en la novela. No obstante, añade una capa de misterio al relato el hecho de que no queda claro si ella es realmente su hija o es hija ilegítima de uno de los miembros de los Jarabo, la familia terrateniente del pueblo.

Resulta entre cómico y macabro que el espectro que acecha la casa familiar, el de un pasado traumático, se yuxtaponga a la omnipresencia en el relato del fantasma del bisabuelo, de un anciano maltratador atrapado en las propias paredes que construyó para escapar del evento histórico más relevante de España durante el siglo XX. Su creación arquitectónica, convertida en un espacio doméstico hostil y claustrofóbico para las protagonistas femeninas, parece cobrar vida, respondiendo a lo fantasmal. La casa de *Carcoma* se mueve, cruje, susurra y perturba la cotidianidad de las habitantes de la morada desde el comienzo de la novela. Como asegura la nieta al llegar allí: “Cuando crucé el umbral, la casa se abalanzó sobre mí [...] esta casa hace que se te caigan los dientes y se te sequen las entrañas” (9). Estos atributos fantásticos son herederos de la literatura gótica anglosajona femenina de finales del siglo XIX. A este respecto Anthony Vidler observa:

The house provides an especially favored site for uncanny disturbances: its apparent domesticity, its residue of family history and nostalgia, its role as the last and most intimate shelter of private comfort sharpened by contrast the terror of invasion by alien spirits. (17)

Además del hogar familiar como lugar específico en el que hallar los espectros del pasado, la novela y la película se localizan en entornos rurales de provincias medianas. Raymond Williams en *El campo y la ciudad* tildaba las diferentes percepciones alrededor de la vida urbana y rural como construcciones ideológicas y culturales que tienden a reducir el campo a un lugar de simplicidad y pureza, y a señalar la ciudad como un centro de progreso y sofisticación, aunque también de corrupción y decadencia (323). Esta restricción espacial estereotipada guarda relación con el nacimiento de la literatura gótica, pues como Punter y Byron señalan, surgió en Gran Bretaña en el siglo XIX, una época en que las sociedades agrícolas comenzaron a industrializarse y el capitalismo emergente condujo a una creciente sensación de aislamiento y alienación. Esto sirvió para que las críticas feministas de la segunda ola como Ellen Moers (1977), Ann Richter (1977) y Sandra Gilbert y Susan Gubar (1979) trazaran un paralelismo entre la literatura gótica femenina y la opresión patriarcal en espacios interiores y domésticos.

5. Se estima que alrededor de 1,7 millones de hombres fueron reclutados por el bando republicano y unos 1,2 millones con el ejército franquista. La inmensa mayoría no eran voluntarios: solo los militantes políticos ofrecieron sus servicios voluntariamente; la gran masa restante fue movilizada. El reclutamiento dependía más de la geografía que de la ideología: si un hombre, generalmente por debajo de los 40 años, vivía en una zona tomada por los rebeldes después del 18 de julio era más que probable que formase parte del ejército franquista, y si vivía en una zona bajo el control de la República, en el Ejército Popular.



Cuestiones como la reclusión, la subyugación patriarcal y la jerarquía vertical son experiencias de poder, clase y género que van más allá de la esfera privada y familiar, por lo que el revival neogótico que se analiza en *Carcoma* y *El agua* trasciende del domicilio de las protagonistas al entorno rural. Como Patricia García plantea, la experiencia urbana ha renovado el tropo de las casas encantadas, las brujas y lo fantasmagórico, expandiendo su alcance más allá del hogar (88). Aun así, la novela concentra la mayor parte de su acción en el interior de la vivienda, pues conecta a las mujeres protagonistas con su pasado a la vez que las hace prisioneras, como si estuvieran congeladas en el tiempo pues, como observan Punter y Byron, el hogar es ambivalente y funciona como refugio y condena:

... a place of womb-like security, a refuge from the complex exigencies of the outer world; it can also —at the same time, and according to a difference of perception— be a place of incarceration, a place where heroines and others can be locked away from the fickle memory of ‘ordinary life. (261-262)

Hay una galería de autoras contemporáneas que emplean los lugares espectrales y embrujados como *topoi* narrativo en sus obras. Erica Durante nombra, entre otras, a la mexicana Fernanda Melchor, la ecuatoriana Mónica Ojeda, y las argentinas Mariana Enríquez y Dolores Reyes. Sería entendible que Martínez, posiblemente conocedora y lectora del canon de escritoras góticas anglosajonas como Mary Shelley, los relatos y cuentos de Elizabeth Gaskell e, incluso, Jane Austen, y también las autoras latinoamericanas contemporáneas, bebiera de estas influencias para crear su propia obra. Una inspiración razonable pues, aunque hay elementos del gótico anglosajón que son específicamente locales, el estilo neogótico contemporáneo es ampliamente difundido y comprendido por todo tipo de lectores y espectadores, convirtiéndose así en un fenómeno global. Como Glennis Byron afirma, en la actualidad ni el realismo mágico es exclusivamente latinoamericano, ni el gótico es exclusivamente europeo, urbano o rural. Adicionalmente destaca que:

... the contemporary emergence of these [gothic] motifs is provoked by new kinds of disturbances to identities and borders, and these motifs are familiar and yet unfamiliar, simultaneously global and local. Increasingly detached from any specific historical, social, or cultural ‘origins’, Gothic as it travels nevertheless inevitably incorporates, and necessitates attention to, different historical, social and cultural specificities at the same time as it produces figures of collective fears and traces the outlines of a growing global darkness. (376)

En última instancia, lo peculiar del relato de Martínez no es sólo el tratamiento de lo espectral en la serranía conquense, sino el estilo narrativo: una escritura acelerada, casi sin pausa ni comas. Párrafos desnudos y sin pelos en la lengua (tanto de abuela como de nieta) hilan un ritmo trepidante, semejante al de narraciones orales, que otorga una sensación mayor de crudeza y visceralidad a los hechos referidos. Esta forma de narrar, heredada de la tradición popular y el discurso hablado, funcionan como recursos para infundir terror porque un lector no acostumbrado a este ritmo narrativo se ve avasallado, sorprendido y agotado, y a la vez expectante. La confusión inicial por la alternancia de dos narradoras también queda resuelta por la abuela de *Carcoma*, quien apela directamente al lector con imperativos y se convierte en una fuente de autoridad: “escuchadme a mí que yo os contaré lo que ella se calle, que no habéis venido hasta aquí para oír embustes, me da igual cómo se ponga” (47). Enfrentándose así al relato de su nieta, el empleo de dos voces en *Carcoma* favorece el fin de los relatos de idealización de la víctima femenina perfecta e ideal: no por ser mujeres y pobres las protagonistas son personajes moralmente intachables. Esta

santificación de las mujeres como “víctimas perfectas” es una falacia dañina que apunta a culpabilizarlas o, en cualquier caso, a dudar de su testimonio, ante el más mínimo atisbo de “salirse del molde”, ejemplo del entorno hostil e inseguro en el que el patriarcado demarca al género femenino.<sup>6</sup> Daniele Giglioli al respecto de las víctimas de trauma apunta que estas “está[n] obligada[s] a callar, no ser escuchada[s], a verse privada[s] del poder del lenguaje” (8). Sin embargo, las dos narradoras de *Carcoma* blasfeman, gritan y abrazan el lado tenebroso, perpetuando cierta “maldición” de generación en generación, pues como la abuela transmite:

Esta casa es una maldición, mi padre nos maldijo con ella y nos condenó a vivir entre sus paredes. Y aquí hemos estado desde entonces y aquí seguiremos hasta que nos pudramos y mucho después de eso. (31)

La “maldición” aparece materializada en la casa que, junto al entorno rural, es un lugar de subjetivación en el que las protagonistas se hallan “presas”, vinculadas a un pasado que ni ha desaparecido ni se ha superado. Y, para añadir, además de los espacios opresivos y confinantes, el pasado que las acecha y persigue está ligado a dos familias: los Jarabo y las Adolfinas. Ambas son descritas como estirpes de “señoritos”, provenientes de clases adineradas del terruño para quienes el resto de lugareños han sido servidumbre. Las Adolfinas no existen en el presente de la nieta, puesto que fueron tres hermanas solteras de las que la abuela dice que “se pasaban el día gastándose lo que les había dejado el padre, don Adolfo, que había hecho fortuna en Cuba mercadeando esclavos” (62).

Por su parte, los Jarabo son la familia para la que abuela entró a servir desde los diez a los diecinueve años mientras el abuelo trabajaba de capataz para sus fincas y, para quien la nieta hace servicios del hogar en el presente de la novela. La historia de opresión se repite, y se entiende ideológicamente cuando la abuela puntualiza a propósito de los Jarabo: “que hubiesen traído un médico de Cuenca si tanto les importaba. O uno de Madrid, de esos que conocían de las cenas con el generalísimo” (87). La narración de la abuela alude así sutilmente al pasado colonialista y franquista para hacer entender a la audiencia que el sometimiento va más allá del presente y la esfera laboral, enraizando la historia personal con el contexto ideológico y político nacional. Los Jarabo y las Adolfinas, en contraposición con la pobreza sistémica y estructural de las narradoras, señalan una condición histórica de sometimiento en gran parte de la España rural.

Decía el novelista valenciano Rafael Chirbes en una entrevista concedida en 2014 sobre la cuestión de su novela *En la orilla*: “Yo soy hijo de pobres y el rencor social es lo que más cuesta de curarse”.<sup>7</sup> Este rencor social del que habla Chirbes se simboliza en la novela con la plaga de carcoma que da título a la obra. Si habitualmente este tipo de plaga perfora las superficies de madera y muebles de las casas viejas, esta metáfora describe la descomposición espectral y familiar que ronda sus vidas a la vez que señala el resentimiento acumulado por estas mujeres que no consiguen escapar de su precariedad. Esta impotencia las corroe poco a poco por dentro hasta consumirlas, pues la abuela confiesa:

Yo les maldecía a los parientes, a los guardias civiles, a los curas, a los chivatos, a quien fuese, con todo el odio que había en mis entrañas y en las de la casa porque sabía que el día que los pobres empezásemos a cobrar deudas muchos no iban a tener cochiguera en la que esconderse. (90)

Esta sentencia llena de ira, sin filtros, transmite al lector una sensación de injusticia y rabia que contrasta con la imagen impoluta que ofrece la madre de los Jarabo en las ruedas de prensa, forzando y fingiendo su

6. Sobre la santificación de las mujeres como víctimas se puede consultar los dos siguientes artículos: Serra, Clara. “La víctima, protagonista de nuestro tiempo.” *El País*, 9 oct. 2022, [elpais.com/opinion/2022-10-09/la-victima-protagonista-de-nuestro-tiempo.html](https://elpais.com/opinion/2022-10-09/la-victima-protagonista-de-nuestro-tiempo.html). Acceso 12 de febrero de 2023; Toro, Ana Teresa. “La víctima perfecta.” *Todas*, 13 may 2022, [www.todaspr.com/la-victima-perfecta/](https://www.todaspr.com/la-victima-perfecta/). Acceso 12 de febrero de 2023.

7. “Rafael Chirbes: Tenemos gobernantes que la población ha descubierto que no los representa.” *YouTube*, subido por Producciones Media Naranja, 27 nov. 2014, <https://www.youtube.com/watch?v=LTrLKQCe098&t=6s>. Último acceso: 4 de febrero de 2023.



dicción mientras guarda las formas (controlando que no la desborde la emoción) para ser tomada en serio por las autoridades y que no emerjan juicios externos a su persona. Al respecto dice la nieta:

... si te desmoronas y gritas y maldices y hablas mal y se te cuelan las jotas donde debería haber eses y te comes sílabas que no tenías que comerte nadie te toma en serio. Te tienen pena, dicen ay qué desgracia... (121)

La moderación y la calma se convierten en los valores que definen al sujeto normativo deseable, mientras que cualquier forma de expresión que altere los modales y el decoro se convierte en indeseable, en otredad, en disidencia. Así, el habla coloquial del pueblo manchego es un marcador de clase que acrecienta la distancia entre los Jarabo y las narradoras de *Carcoma*. Por esta razón, cuando el niño pequeño de los Jarabo comienza a hablar por imitación, emulando a las personas que trabajan en el servicio doméstico de la casa, dice la señora de los Jarabo que: “el otro día dijo *mamá ya he comío* y te juro que estuve a punto de irme de aquí...” (énfasis mío, 105). En las relaciones de dominación, Pierre Bourdieu define el “capital simbólico” como el conjunto de recursos, activos o cualidades que una persona posee y que le otorgan reconocimiento o legitimidad dentro de un determinado grupo social (12). Este capital no se traduce directamente en términos económicos, sino que se basa en la percepción y reconocimiento. En este contexto, la distinción lingüística resalta la diferencia entre el habla normativa peninsular, considerada una forma de autoridad y prestigio, en contraste con el dialecto manchego, valorado como rural y marginal. Estos diferentes códigos lingüísticos no solo reflejan la desigualdad en el estatus del hablante, sino que también influyen en las emociones de quienes los usan y perciben. Ejemplo de ello es el rechazo que provoca la elisión de la “d” final en el participio del verbo comer en la señora de los Jarabo.

Las desigualdades que enfrentan con los Jarabo moldean a las protagonistas como sujetos rencorosos, abrumados y poseídos por las reminiscencias de un pasado traumático e injusto del que no pueden, ni aunque quieran, distanciarse. Como Violeta Ros Ferrer valora, *Carcoma* expone: “el relato de una cadena de violencias que, como estratos geológicos, con el tiempo se han ido sedimentando y acumulando unas sobre otras, conformando el lugar asfixiante desde el que el texto se enuncia” (88-89). Este inmovilismo social en el pueblo, históricamente fijado desde el pasado, se describe por ellas: “... aquí nunca ha cambiado nada y cuando se hizo el intento los molieron a palos los destrozaron a golpes les metieron un tiro entre los dientes en medio del monte” (102).

En la novela, además del trauma familiar del pasado sucede un fatídico incidente en el presente que involucra a la narradora joven. La nieta, trabajando como asistente para los Jarabo en un turno de doce horas se ve envuelta en la desaparición del pequeño de la familia. El suceso hizo que el pueblo se llenase de periodistas y que sus vidas estuvieran en boca de todos: “de la vieja dijeron que hablaba sola, que dormía en el arcón que se lavaba desnuda debajo de la parra” (18-19). El sensacionalismo creado en torno a la cobertura mediática diaria del suceso altera por completo el orden y la convivencia local. El acaparamiento de atención por parte de los medios de comunicación sirve de excusa para dar rienda suelta a las rencillas personales acumuladas, los rumores y los temores más irracionales de los vecinos, pues como afirma la nieta:

La mayoría nos cogió asco. También odio, un odio denso que se les pegaba al paladar y se les escurría por las comisuras de los labios mientras debatían sobre nosotras delante de las cámaras. Algunos nos tuvieron lástima y dijeron que estábamos enfermas... (19)

Este asco, odio y malestar que sienten abuela y nieta también es compartido por las protagonistas de la película *El agua*. Ana (Luna Pamiés), la adolescente protagonista que convive con su madre Isabella (Bárbara Lennie), y su abuela Ángela (Nieve de Medina) en la localidad alicantina de Orihuela conforman un mosaico femenino unido por las habladurías y por el río. El Segura, que riega parte de las huertas murcianas y valencianas, también da pie a una leyenda: el agua enamoraba a algunas jóvenes del pueblo e, incluso, se las llevaba consigo. De este modo, la película busca alternar el relato familiar de Ana con los testimonios de una decena de mujeres locales de edad media que hablan directamente a la cámara sobre la leyenda del río. El río Segura es polisémico, es un lugar de ocio y entretenimiento, fuente de vida para la agricultura y ganadería y origen de historias sobrenaturales locales. Como si de un documental participativo se tratara, las señoras dicen sobre el río que “el agua viene porque el río se enamora y como no puede conseguirla la arrastra con él”, “si se enamora de ti, se te mete dentro, si se te mete lo sabrás” (00:12:31-00:13:11). Una señora diferente confiesa que una mujer “cuando bebió el agua comprendió que el río la atraía, se entregó al río, la llamaba”, mientras otra ligeramente más joven dice que querría experimentarlo en su propio cuerpo. Otra de ellas declara que “puedes irte con el río para que no haya desastres y se calme, o plantarle cara y que sea lo que dios quiera” (1:12:10-1:12:24). Además, todas las mujeres que hablan a la cámara son conocedoras de la leyenda de una chica local que se iba a casar y, cuando ya estaba vestida de novia —aunque cada narradora agrega detalles diferentes a la historia, al físico o la apariencia de la chica— desapareció arrebatada por el agua, pues el río no iba a consentir que se casara con un hombre porque era suya. Estas voces de las vecinas de Orihuela configuran la identidad mitológica del lugar. Pasado y presente se funden bajo las distintas voces femeninas que, encuentran en el poder sobrenatural de seducción del río una manera de explicar el fenómeno meteorológico de la gota fría levantina.<sup>8</sup> Es lógico que los vecinos le temen a la gota fría, pues conlleva graves inundaciones como la propia película muestra con diversas imágenes de archivo. Por ejemplo, en el año 1987, el río Segura causó inundaciones debido a las que 10.000 personas estuvieron aisladas en sus casas y muchas otras tuvieron que ser evacuadas de la zona en helicópteros. Las imágenes del pueblo engullido por el agua y las pérdidas humanas y económicas que conllevan construyen el trauma colectivo local del pueblo. A pesar de esto, las mujeres de la zona le temen a la gota fría por otro tipo de daños, más “místicos” y que solo les afecta a ellas pues cuando llueve rememoran la leyenda y temen por sus hijas: las quieren proteger de que “el agua se les meta dentro”.

Debido a la naturaleza impredecible de la gota fría, la fábula de “tener el agua dentro” se convierte en una creencia compartida tanto por los vecinos más ancianos como por los jóvenes. El grupo de jóvenes reconoce que son “cosas de sus abuelas” y que “no se les hace caso porque son historias que dan miedo y prefieren ignorar” (00:42:49-00:43:38). La abuela protagonista, Ángela —cuyo nombre significa “mensajera”— por su parte se muestra capaz de pronosticar la gota fría. Sin necesidad de una confirmación meteorológica, en una escena en la que, antes de que la televisión del bar en el que trabaja Isabella proyecte la predicción del tiempo, ella ya anticipa el impacto y riesgos que las futuras lluvias van a ocasionar en la zona. Ángela, al igual que sucedía con la abuela de *Carcoma*, es una señora aislada de la comunidad a la que, a su vez, acuden los vecinos buscando remedios.

Otra escena muestra a una joven con su bebé recién nacido, que llora sin parar, rogándole ayuda a la abuela. Tras sostener al bebé en brazos, la abuela sentencia que tiene un ‘mal de ojo’ y con vinagre y sal procede a ‘liberarlo’. Esta actuación aparentemente irracional complementa el nexo entre la figura de las brujas y la maternidad que Lara Arberola matiza: “consideradas fuente de vida como comadronas y curanderas, pero también con poder de arrebatarla” (136).

8. Este fenómeno natural causado por condiciones atmosféricas específicas que afecta principalmente a la región de la costa mediterránea española, especialmente en las provincias de Alicante, Murcia y Valencia, se caracteriza por lluvias torrenciales concentradas en un corto período de tiempo, lo que puede causar inundaciones repentinas y graves daños. También se conoce como DANA (sigla de depresión aislada en niveles altos) y es especialmente destructor en otoño en las zonas del Mediterráneo occidental.

Aunque, si hay una fuente de vida universal indudable, esa es el agua y la película se encarga desde el inicio de poner en valor la importancia del río y de la leyenda. La cámara con un plano aéreo invita al espectador a recorrer el cauce del Segura en los primeros minutos de película. La escena siguiente muestra a los jóvenes lugareños reunidos a la orilla del río, fumando y bebiendo, comentando que el río está maldito porque una chica desapareció en él. Por su parte la joven protagonista, ha interiorizado desde su infancia que su destino es inseparable del río. Convencida de que lleva el agua dentro y no puede hacer nada por huir de él, asiente cuando el resto de los jóvenes la señalan y advierten a su futuro novio. En vez de definirla como “salvaje”, Ana es descrita con términos religiosos asociados a la maldad: “cuidado con esta, que es una diabla” (00:04:53-00:04:58). Y al igual que las narradoras de *Carcoma*, Ana no rehúye, sino que intenta dominar al río y a su propio destino, convirtiendo este mito atávico rural en un suceso abyecto, que puede ser entendido a partir de la categoría acuñada por Julia Kristeva (siguiendo la teoría de Mary Douglas sobre “los márgenes”), según la cual lo abyecto es “algo rechazado de lo que uno no se separa, de lo que uno no se protege [...] en una inquietud imaginaria y amenaza real, nos atrae y acaba por engullirnos” (9). Ana abraza su condición y asegura más adelante al novio de su madre que “en esta casa estamos malditas, lo dicen desde que soy pequeña”.

Si en *Carcoma* el fantasma del bisabuelo y el pasado con los Jarabo representaban traumas sin resolver, de manera similar Ana parece interpretarse como una suerte de Eva que porta consigo la carga de la culpa y la conciencia de las mujeres que la precedieron, como su madre y su abuela. A su vez, el abuelo y el padre de la familia de *El agua* son figuras ausentes de quienes apenas se habla, con excepción de una escena íntima en la bañera, en la que la nieta ayuda a lavarse a su abuela. La conversación lleva a que Ángela detalle a Ana su primer encuentro sexual con el abuelo en la parte trasera de un camión de naranjas y le confiesa que “aquellas manos servían para otra cosa”, afirmando que cuando el abuelo murió, ella descansó. Esta referencia a la violencia machista sufrida en silencio durante décadas no termina por completo con el fallecimiento, pues la abuela asegura que al abuelo lo ha visto después de muerto “porque los muertos, se quedan aquí con nosotras.” (00:32:25-00:32:55). De nuevo, estos “espectros derridianos”, definidos como “aquello que, después de muerto, permanece indeleble y regresa insistentemente, haciendo aflorar el conflicto no resuelto, lo reprimido, y enfrentándonos a los traumas no superados” (Olivares, 198), evidencian heridas sin cicatrizar en ambas producciones.<sup>9</sup> En concreto, impactos traumáticos causados por los hombres de la familia que enmarcan y condicionan de por vida a las mujeres protagonistas. Con respecto a la persistencia y la dimensión temporal del trauma, Dominick LaCapra dice que:

La memoria traumática (por lo menos, según Freud) implica una temporalidad demorada o tardía y un período de latencia entre el acontecimiento anterior real o fantaseado y el acontecimiento posterior que de algún modo lo recuerda y provoca represión, disociación o exclusión y comportamiento intrusivo. Pero cuando el pasado se revive incontroladamente es como si no hubiera diferencia entre pasado y presente. (164)

La naturalidad con la que estas mujeres conviven con los espectros en ambas producciones es el mecanismo para reconciliarse con ellos. El papel ético que Avery Gordon otorgaba a los fantasmas del pasado comenzaba por perderles el miedo y enfrentarse a ellos de manera frontal para evitar que dichos sucesos traumáticos se enquisten perennemente.

When a ghost appears, it is making contact with you; all its forceful if perplexing enunciations are for you. Offer it a hospitable reception we must, but the victorious reckoning

9. La metáfora del fantasma es un elemento recurrente en la cultura española contemporánea. El texto *Specters of Marx* (1993) de Jacques Derrida para hablar de algo reprimido que regresa sirve como base para el análisis de este fenómeno. Jo Labanyi afirma que los espectros “manifests itself as the mark of an all-too-real historical trauma which has been erased from conscious memory, but which makes its presence felt through its ghostly traces” (2002 *Constructing*, 6). José Colmeiro, por su parte, subraya la relevancia de los fantasmas para comprender aquellos recuerdos reprimidos y silenciados, destacando: “One recurring element used in these works has been the trope of haunting, which underlies the ghostly nature of the past in its ever-returning nature, projecting its shadow towards the present and the future. These haunting narratives thus make visible the disappearances and absences silenced in normative historical accounts, and replicate the process of confronting a difficult past that still needs to be dealt with in the present. (...) the spectral histories of discontinuities and absences are a response to the need of creating new accounts of the past that do not replicate the official historical accounts, acknowledging the victims of modernity.” (30)

with the ghost always requires a partiality to the living. Because ultimately haunting is about how to transform a shadow of a life into an undiminished life whose shadows touch softly in the spirit of a peaceful reconciliation. (208)

ISSN: 1523-1720  
NUMERO/NUMBER 51  
Agosto/August 2024

Esta reconciliación la encuentra Ana a partir de su visita a la iglesia del barrio. Ante la figura de Santa Rita, patrona de las causas imposibles y los problemas maritales, su novio José la abandona por no querer besarle en el sacrosanto lugar. Mientras, en la parroquia, los feligreses entonan los versos “Señor, me has mirado a los ojos” pertenecientes a la canción religiosa titulada “Pescador de hombres” (1:14:26-1:16:35).<sup>10</sup> La canción, que hace referencia al camino profético iniciado por los pescadores Simón Pedro y su hermano Andrés tras el encuentro con Jesús en las playas de Galilea, incita a Ana a acudir seguidamente a la ribera del río mientras grita “aquí me tienes, ¿no es esto lo que querías?” Si según los relatos bíblicos de los Evangelios, este encuentro marcaría la llamada a convertirse en “pescadores de hombres”, es decir, en discípulos que ayudarían a Jesús en su misión de predicar, Ana partir del momento en el que va a la orilla del Segura confiesa que se quiere ir del pueblo, que “le teme al agua y necesita irse del pueblo” (1:20:50-1:23:30).

Esta necesidad de escapar también es compartida por la nieta de Carcoma, quien fantaseaba con salir del pueblo y acceder a estudios superiores, pero estos se encuentran en las grandes ciudades y el gasto económico que supone esto le impide alcanzar la esfera letrada y académica, quedando atrapada en el entorno rural y familiar. Al respecto expresa:

Pensaba que algún día podría marcharme de este pueblo de mierda como habían hecho todos. Aquí ya no quedaba nadie de mi edad porque el que había podido se había ido a Madrid y el que no a Cuenca unos a estudiar y otros a la obra al Mercadona al Zara donde fuese menos aquí... (73)

Respecto a las posibilidades de progreso en las ciudades, la abuela de Carcoma opina que: “A la gente como nosotras no la quieren en la capital pa estudiar, si acaso pa servir, pero de eso ya tienen mucho ya” (61). Esta falta de horizontes y expectativas afecta de manera transversal otros asuntos, como el acceso al sistema sanitario, pues la nieta confiesa: “no teníamos dinero para que fuese al dentista, que aquí no hay porque en este pueblo no hay nada más que casas a medio derrumbarse” (50-51). El páramo conquense y el litoral del Bajo Segura se describen como entornos angustiantes y precarios de los que estas mujeres, aunque lo deseen, no pueden escapar. En ambos casos la precariedad se presenta como un fenómeno hereditario que dificulta el acceso a una formación educativa y un puesto de trabajo bien remunerado. De hecho, en ninguna de las narraciones se presenta una oportunidad de salir de los límites comarcales. En *El agua*, justamente, se revela que el personaje de José, el novio de Ana que supuestamente regresó de Londres, nunca fue a la ciudad, todo fue una farsa.

*El agua* concluye alternando varios planos de Ana alistándose para salir de fiesta y con su voz en off enumerando las riadas sufridas en la zona desde el siglo XIX en orden cronológico (todas ellas, con nombres de santos y santas). Después, Ana continúa clamando junto al río: “yo también tengo el agua dentro, yo soy mi madre, soy mi abuela, soy esa mujer... porque ahora soy yo la que va a contar mi historia” mientras se sumerge en el agua del río con la ropa de fiesta todavía puesta (1:39:45-1:40:36). Como indica en su reseña Manu Yáñez, esta particular escena “transfigura el dolor en rito, la marginalidad en un foco de resistencia, lo atávico en un camino a la transgresión, a la libertad” (*Fotogramas*). El peregrinaje que lleva a Ana desde la misa al río tras la canción litúrgica recrea una suerte de sincretismo entre muestras de religiosidad tradicional y prácticas sobrenaturales locales. Como ocurría

10. La canción fue compuesta en 1974 por el sacerdote y compositor español Cesáreo Gabaráin, y también conocida como “Tú has venido a la orilla”.

en *Carcoma* en donde se convivía tanto con “las sombras y las santas”, los deseos y las esperanzas de las protagonistas junto a los códigos de costumbres y comportamiento de los pueblos hacen que la fina línea divisoria entre los ritos eclesiásticos formales y los mitológicos, en ocasiones, se quiebre. Como narraba la nieta de la novela:

La vieja sacó una botella de vino y llenó tres vasos, uno para mí, otro para ella y otro para la santa. (...) la santa no puede ocuparse de tanto miserable como hay en este pueblo. De eso nos tenemos que ocupar nosotras. (15-16)

La santa se sienta a la mesa para compartir el almuerzo familiar como un miembro más del núcleo y, a su vez, la abuela de la novela reza el rosario, alude a los ángeles y dice que caminó “descalza a la Virgen la subida a la ermita y le recé novenas” (29). Es esta coexistencia de saberes donde yacen los elementos fantásticos de este revival neogótico femenino de la España rural. Como David Roas destaca “lo fantástico descansa sobre la necesaria problematización de nuestra visión convencional, arbitraria y compartida de lo real [...] exige, además de la coexistencia de lo posible y lo imposible dentro del mundo ficcional” (11). Tanto la abuela de Orihuela como la de la sierra conquense emplean la fe tradicional con rituales propios y, a su vez, esto cala en sus nietas, pues según Hoppe Robins “la hechicería o la magia son fenómenos mundiales y tan antiguos como el mundo, sencillamente un intento de dominar la naturaleza en beneficio del hombre” (23). En un intento por racionalizar las injusticias y eventos traumáticos que las rodean, la realidad resulta tan insatisfactoria que no puede ser explicada ni desde la superstición ni desde la fe de modo que incorporan a sus rutinas y conviven de manera naturalizada rituales católicos y mitológicos. El terror, y la asimetría espectral frente a los fantasmas, lo que Derrida llama el “efecto visor” del espectro —ver sin ser visto— (citado por Brown, 149) debería ofrecer liberación y una especie de catarsis en sus desenlaces. Sin embargo, lo subversivo en estos relatos es la convivencia y normalización —la cuasi indiferencia— de elementos que deberían causar miedo a las narradoras, quienes, desde el comienzo, se sienten “carcomidas” y solo encuentran alivio en los rituales que se repiten por generaciones, sin una resolución final. Pues como refiere la nieta de *Carcoma*:

En esta casa no se hereda dinero ni anillos de oro ni sábanas bordadas con las iniciales, aquí lo que dejan los muertos son las camas y el resentimiento. La mala sangre y un sitio para echarse a la noche, eso es lo único que puedes heredar en esta casa. (11)

En definitiva, las mujeres protagonistas de *Carcoma* y *El agua* comparten supersticiones, traumas familiares y elementos sobrenaturales en un opresivo entorno rural contra el que navegan y en el que sobreviven sin ser engullidas por un escenario de “modernidad líquida”. Empleando el término de Zygmunt Bauman para definir el modelo relacional occidental en el que impera el individualismo y la volatilidad de los vínculos, los saberes femeninos transmutables de generación en generación ofrecen espacios alejados de las nociones patriarcales de control y dominio. Así, el nexo mujer salvaje-naturaleza, se aleja del sentido de “poder” que el patriarcado sistemáticamente ha arrebatado a las mujeres por su doble condición de género y clase, y que encuentra en la tecnología, lo artificial y lo urbano su representación más directa. Además, los geolectos empleados en ambas producciones constituyen también una decisión velada de las creadoras, que se alejan de la tradicional narrativa en castellano estándar y que usualmente reserva el lenguaje grosero de tacos y vulgarismos a los personajes masculinos.<sup>11</sup>

Finalmente, si como afirman Punter y Byron, sobre el decaimiento del interés por lo gótico en la década de los 90, cabría preguntarse cuáles

11. Especialmente notable en Ana y el resto de las jóvenes amigas, marcadas por un fuerte panocho o dialecto murciano (con destacado seseo, empleo del sufijo -ico, y aspiración de -s-implosiva y final) muestran un registro informal, directo y cargado de léxico coloquial y huertano que las caracteriza.

son las razones de este revival en las obras españolas contemporáneas. Diana Wallace en la introducción de su libro, asegura que los hitos principales de la literatura gótica femenina estaban conectados con las olas del feminismo (19). Así, este 'neogótico femenino global' se da la mano con la actual cuarta ola de feminismo interseccional en la que cuestiones de clase, raza y orientación sexual se unen al uso de los medios de comunicación digitales y sus consecuencias. Si bien las cuestiones de raza y orientación sexual no aparecen en estos universos femeninos rurales, el vínculo generacional refleja los desafíos de género y clase, compartidos de forma transnacional. En síntesis, la convivencia con elementos fantásticos, góticos y espectrales que transgreden y cuestionan la normalidad permiten a las protagonistas visitar sus traumas, bucear en sus propias intrahistorias familiares, y liberar la rabia y el rencor acumulados por el enclaustramiento geográfico y social a lo largo de generaciones.

---

ISSN: 1523-1720  
NUMERO/NUMBER 51  
Agosto/August 2024



## OBRAS CITADAS

- Abreu, Andrea. *Panza de burro*. Editorial Barrett, 2020.
- Adams, Carol J., and Lori Gruen. *Ecofeminism: Feminist Intersections with Other Animals and the Earth*. 2nd ed., Bloomsbury, 2021.
- Alcarràs. Dirigida por Carla Simón. Avalon, 2022.
- Ballesteros, Isolina. "Éxodo rural, migración e inmigración en el cine español." *Hispanófila*, vol. 177, no. 1, 2016, pp. 249-261.
- Bernardeau, Miguel Ángel, Eduardo Ladrón de Guevara, y Patrick Buckley, productores. *Cuéntame cómo pasó*. RTVE, 2001-2023.
- Bourdieu, Pierre. *La distinción: Criterio y bases sociales del gusto*. Trad. David Orta González. Taurus, 2016.
- Brown, Wendy. *Politics Out of History*. Princeton UP, 2018.
- Byron, Glennis. *Globalgothic*. Manchester UP, 2015.
- Burke, Edmund. *A Philosophical Enquiry into the Sublime and Beautiful*. Penguin UK, 1998.
- Cercas, Javier. *Soldados de Salamina*. Cátedra, 2017.
- Colmeiro, José. "A Nation of Ghosts?: Haunting, Historical Memory and Forgetting in Post-Franco Spain." 452°F. *Electronic journal of theory of literature and comparative literature*, 4, 17-34, no. 4, 2011, pp. 17-34, [www.452f.com/index.php/en/jose-colmeiro.html](http://www.452f.com/index.php/en/jose-colmeiro.html). Acceso 15 may 2020.
- Davies, Ann. *Contemporary Spanish Gothic*. Edinburgh UP, 2016.
- El agua*. Dirigido por Elena López Riera, 2022.
- Esposito, Roberto. *Immunitas: Protección y negación de la vida*. Amorrotu Editores, 2005.
- Federici, Silvia. *Calibán y la bruja: mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Trad.. María Aranzazu Catalán Altuna. Traficantes de sueños, 2011.
- García, Patricia. *The Urban Fantastic in Nineteenth-Century European Literature: City Fissures*. Palgrave Macmillan, 2021.
- Giglioli, Daniele. *Crítica de la víctima*. (ADD TRANSLATOR) Herder Editorial, 2017.

## OBRAS CITADAS

Girard, René. *El chivo expiatorio*. Trad. Joaquín Jordá. Anagrama, 2024.

Gordon, Avery F. *Ghostly Matters: Haunting and the Sociological Imagination*. U of Minnesota P, 2008.

Halberstam, Jack. *Criaturas salvaje: el desorden del deseo*. Trad. Javier Saez. Editorial Egales, 2020.

Labanyi, Jo. *Constructing Identity in Contemporary Spain: Theoretical Debates and Cultural Practice*. Oxford UP, USA, 2002.

LaCapra, Dominick. *Historia en tránsito: Experiencia, identidad, teoría crítica*. Trad. Teresa Arijón. Fondo de Cultura Económica, 2006.

Lara Alberola, Eva. *Hechiceras y brujas en la literatura española de los Siglos de Oro*. Universitat de València, 2011.

Luque, Loreto. *Entre hienas: Retrato de familia sobre fondo en guerra*. Editorial Funambulista, 2024.

Marín, José Luis. "Radiografía de la España vacía." Ctxt.es | Contexto y acción, 26 nov. 2019, [ctxt.es/es/20191127/Politica/29578/despoblacion-espa%C3%B1a-vacia-ine-mapa-jose-luis-marin.htm](https://ctxt.es/es/20191127/Politica/29578/despoblacion-espa%C3%B1a-vacia-ine-mapa-jose-luis-marin.htm). Acceso 12 abr. 2023.

Martínez, Layla. *Carcoma*. Amor de madre, 2021.

Medel, Elena. *Las maravillas*. Anagrama, 2020.

Olivares Merino, Julio Ángel. "La iteración fantasmal: mise en abyme y aparecidos en *El espinazo del diablo* (2001), de Guillermo de Toro." *Brumal. Revista de investigación sobre lo Fantástico*, vol. 10, no. 1, Primavera 2022, pp. 193-213.

Pacheco, Anna. *Listas, guapas, limpias*. Caballo De Troya, 2019.

Penyas, Ana. *Estamos todas bien*. Salamandra Graphic, 2020.

Producciones Media Naranja. "Rafael Chirbes: Tenemos gobernantes que la población ha descubierto que no los representa". YouTube, 27 nov. 2014, [www.youtube.com/watch?v=LTrLKQCe098&t=6s](https://www.youtube.com/watch?v=LTrLKQCe098&t=6s).

Punter, David, and Glennis Byron. *The Gothic*. Blackwell Publishing, 2004.

*Que se mueran los feos*. Dirigido por Nacho G. Velilla, 2010.

Richardson, Nathan E. *Postmodern Paletos: Immigration, Democracy, and Globalization in Spanish Narrative and Film, 1950-2000*. Bucknell UP, 2002.

## OBRAS CITADAS

Roas, David. *Behind the Frontiers of the Real: A Definition of the Fantastic*. Springer, 2018.

---. *Historia de lo fantástico en la cultura española contemporánea* (1900-2015). Iberoamericana - Vervuert, 2017.

Ros Ferrer, Violeta. "Reparación, catarsis, venganza. Un análisis de *Carcoma*, de Layla Martínez." *Orillas. Revista D'ispanística*, no. 12, 2023, pp. 87-99.

Sánchez, María. *Tierra de mujeres: Una mirada íntima y familiar al mundo rural*. Seix Barral, 2019.

Sedgwick, Eve Kosofsky. *The Coherence of Gothic Conventions*. Taylor & Francis, 2023.

Serra, Clara. "La víctima, protagonista de nuestro tiempo." *El País*, 9 oct. 2022, [elpais.com/opinion/2022-10-09/la-victima-protagonista-de-nuestro-tiempo.html](https://elpais.com/opinion/2022-10-09/la-victima-protagonista-de-nuestro-tiempo.html). Acceso 12 de febrero de 2023.

Soja, Edward W. *En busca de la justicia espacial*. Tirant Lo Blanch, 2014.

Soler, Jordi. *La guerra perdida*. Alfaguara, 2019.

Spooner, Catherine. *Contemporary Gothic*. Reaktion Books, 2007.

*Suro*. Dirigido por Mikel Gurrea. Lastor Media, 2022.

Touton, Isabelle. "Lo íntimo es político (y lo socio-económico también): desvelamientos, reacción y catarsis en la obra de las narradoras españolas del siglo XXI. Introducción." *Orillas. Revista D'ispanística*, no. 12, 2023, pp. 1-5.

Vidler, Anthony. *The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely*. MIT P, 1994.

Wallace, Diana. *Female Gothic Histories: Gender, History and the Gothic*. U of Wales P, 2013.

Williams, Raymond. *El campo y la ciudad*. Trad. Alcira Bixio. Paidós, 2001.

Yáñez, Manu. "Crítica de 'El agua', La propuesta fluvial de Elena López Riera en Cannes." *Fotogramas*, 23 may. 2022, [www.fotogramas.es/festival-de-cannes/a40072812/el-agua-critica-pelicula/](https://www.fotogramas.es/festival-de-cannes/a40072812/el-agua-critica-pelicula/). Acceso 6 abr. 2024.