

Reparación, catarsis, venganza. Un análisis de *Carcoma*, de Layla Martínez

Violeta ROS FERRER
Proyecto NECROPOL

Resumen

A finales del año 2021 la editorial independiente Amor de Madre publicaba por primera vez *Carcoma*, la primera novela de Layla Martínez y una rareza dentro del panorama de la novela actual: una novela breve, publicada por una editorial pequeña y con ediciones de tiradas muy cortas, que narraba una suerte de cuento gótico ibérico. La peculiaridad de ese cuento radicaba, por un lado en la sencillez del punto de partida de esa historia y, por otro, en la brutalidad de su enunciación: dos narradoras que le hablan directamente a un lector, casi robándose la palabra entre ellas, como si le hubieran invitado a pasar la tarde en el comedor de esa casa para contarle la historia terrible que esta alberga. La aparición de *Carcoma* se enmarca en un contexto de profunda transformación en las formas de percibir y narrar el pasado que, desde el discurso literario, acompaña a la propia transformación del marco memorial que empieza a configurarse en el contexto español desde principios de la década de los 2000 y que irá cobrando forma a través de su vinculación indisoluble a los cambios en las preocupaciones colectivas y formas de contar que supusieron las transformaciones socio-económicas posteriores al ciclo de crisis de 2008-2012 en España. Asumiendo que existe ya un discurso cultural consensuado, especialmente en relación con la memoria de la represión franquista, que se asienta sobre lo que podríamos llamar una ortodoxia memorialeste trabajo aborda el análisis de la novela de Layla Martínez como un ejercicio de reparación simbólica que, a través de la ficcionalización de la venganza, ahonda en la dimensión performativa de un texto narrativo que busca la catarsis del lector.

Palabras clave: narrativa española actual, memoria de la violencia política, estudios culturales de la memoria, escrituras reparadoras, venganza simbólica.

Abstract

At the end of the year 2021, the independent publishing house Amor de Madre published the first edition of *Carcoma*, the first novel by Layla Martínez and a rarity within the panorama of current Spanish narrative: a short novel, published by a small publishing house and with very short print runs, which narrated a sort of Iberian Gothic tale. The peculiarity of this story lays, in the one hand, in the simplicity of its starting point and, on the other, in the brutality of its enunciation: two narrators who speak directly to the reader, almost mutually stealing each other's stage, as if they had invited them to spend the afternoon in the dining room of that house to tell him the terrible story it holds. The appearance of *Carcoma* is framed within a context of a profound transformation in the ways of perceiving and narrating the past that, from literary discourse, accompanies the very transformation of the memorial framework that has been ongoing in the Spanish context since the early 2000s and that has ultimately

taken shape through an indissoluble link to the changes in collective concerns and ways of telling that involved the socio-economic transformations following the crisis cycle of 2008-2012 in Spain. Assuming that there is already a consensual cultural discourse, especially in relation to the memory of Franco's repression, which is based on what we could call a memorial orthodoxy, this paper approaches the analysis of Layla Martínez's novel as an exercise in symbolic reparation that, through the fictionalization of revenge, delves into the performative dimension of a narrative text that seeks the reader's catharsis.

Keywords: Contemporary Spanish Fiction, Memory of Repression, Cultural Memory Studies, Reparative Writings, Revenge.

Al leer siempre rescatamos presencias obliteradas y presentes esfumados por la simple razón de que, convertida en potencia nihilista, la literatura vaga por el libro de arena pero también gira, anacrónicamente, alrededor de su propio desgarró, en busca de una reserva de imaginación, una contra-historia, a partir de la cual desactivar la inercia.

Raúl Antelo (2018: 60)

1. ESCRITURAS REPARADORAS (2018-2023): *CARCOMA*

A finales del año 2021 la editorial independiente Amor de Madre publicaba por primera vez *Carcoma*, la primera novela de Layla Martínez. Se trataba de una rareza dentro del panorama de la novela actual: una novela breve, publicada por una editorial pequeña y con ediciones de tiradas muy cortas, que narraba una suerte de cuento gótico ibérico. La peculiaridad de ese cuento, que no tardó en llamar la atención de un público mucho más amplio de lo que sus condiciones de publicación permitían augurar, radicaba, por un lado en la sencillez del punto de partida de esa historia —dos mujeres que viven con naturalidad en una casa rodeadas de fantasmas—, y por otro en la brutalidad de su enunciación: dos narradoras que le hablan directamente a un lector, casi robándose la palabra entre ellas, como si le hubieran invitado a pasar la tarde en el comedor de esa casa para contarle la historia terrible que esta alberga. Un lector que, desde la primera página de la novela, se ve envuelto y sobrecogido por la intensidad de esas dos voces, de su lenguaje visceral, del mundo violento que traen con ellas y que cobra la forma de dos monólogos en paralelo que son enunciados por dos mujeres enloquecidas por el dolor, por la rabia y por el resentimiento.

No es frecuente encontrar textos que activen de una forma tan radical esta dimensión performativa que, potencialmente, alberga todo texto literario. El dolor, la rabia y el resentimiento que pone a circular Layla Martínez en su novela hablan de la herencia de un pasado no clausurado que tiene que ver con la memoria de la violencia y la represión sufrida, en este caso, por una saga de mujeres en el campo manchego. Es así como el motivo de la venganza —esa 'carcoma' que dará título a la novela— irá entretejiendo 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.

La aparición de *Carcoma* se enmarca en el contexto de la profunda transformación en las formas de percibir y narrar el pasado que, desde el discurso literario, acompaña a la propia transformación del marco memorial que empieza a configurarse en el contexto español desde principios de la década de los 2000. En el transcurso de las primeras dos décadas del siglo XXI, ese marco memorial irá cobrando nuevas formas a través de su vínculo indisoluble con los cambios en las preocupaciones colectivas y en las formas de contar derivadas de las transformaciones socio-económicas posteriores al ciclo de crisis de 2008-2012 en España. En este proceso de transformación, las lógicas propias del campo literario, con sus procesos de legitimación y deslegitimación de posicionamientos autoriales y con el condicionamiento de unas dinámicas de mercado que tratan de dar respuesta a una demanda social de nuevos relatos en este escenario post-crisis, serán también imprescindibles para poder entender mejor cuál es el papel que ocupa la ficción narrativa como una forma específica de relato cultural en este nuevo marco memorial y qué nuevas voces y nuevas propuestas irán incorporándose y consolidándose poco a poco.

En un periodo de tiempo muy breve (2018-2023), novelas como *Honrarás a tu padre y a tu madre* (Fallarás, 2018), *pequeñas mujeres rojas* (Sanz, 2020), *Los ojos cerrados* (Portela, 2021), *La bajamar* (Moreno Durán, 2022) o *Las voces de Ariadna* (Navarro, 2023) han dado forma narrativa a esta nueva sensibilidad a la hora de articular nuevos relatos sobre el pasado. Lo que todas estas novelas tienen en común –además del hecho de estar escritas por mujeres– es que indagan, desde diferentes perspectivas y con muy diversos recursos estéticos y ficcionales, en historias familiares atravesadas por la violencia: una violencia que, en última instancia remite a las diferentes formas de represión bajo el franquismo, pero que presenta en realidad múltiples capas cuyos sedimentos se han ido asentando con el paso del tiempo y de las generaciones y cuya memoria se manifiesta en tramas que ocurren en el presente. Cada una a su manera, todas estas novelas hablan de la memoria de la represión bajo el franquismo, pero lo hacen trenzando relatos que giran más o menos explícitamente en torno a la memoria de esa forma de violencia política con otras formas de violencia más estructurales, más atávicas y, precisamente por ello, más perdurables en el tiempo, prestando una especial atención al relato de la violencia económica –de clase– y de la violencia de género–machista.

Evidentemente, la emergencia de la nueva sensibilidad que se manifiesta en estas novelas no sucede de la noche a la mañana: han transcurrido más de dos décadas desde el momento inaugural del actual régimen de memoria, con las primeras exhumaciones de las fosas del franquismo en democracia, y algo más de quince años desde la aprobación de la primera Ley de Memoria Histórica de 2007, que legislaba

tímidamente y por primera vez estas cuestiones¹. Aunque con sus limitaciones, la Ley de Memoria Democrática aprobada en 2022, supuso la cristalización institucional de este cambio y también un salto cualitativo con respecto al marco memorial inaugurado en torno al año 2000, tanto en términos legislativos como en términos de reparación simbólica. Este nuevo marco pone en el punto de mira la impunidad como el principal rasgo que caracteriza el contexto memorial en el Estado español y en la naturalización de su asunción por parte de la sociedad española como el escenario en el que se mueven los discursos culturales.

Asumiendo que existe ya un discurso cultural consensuado, especialmente en relación con la memoria de la represión franquista, que se asienta sobre lo que podríamos llamar una “ortodoxia memorial” (Ros Ferrer, 2021) —es decir, la elaboración de relatos acordes con el ‘sentido común’, con el ‘decoro democrático’, con lo que se puede y no se puede decir sobre ese pasado conflictivo y siempre pendiente de reparación—, cabe preguntarse lo siguiente: ¿de qué manera la nueva sensibilidad que circula en estas novelas viene o no a desencajar, a transgredir o simplemente a ensanchar los marcos de ese decoro con respecto a las formas de imaginar y narrar las herencias de un pasado colectivo profundamente traumático en un nuevo escenario social y cultural ya totalmente post-memorial, post-crisis económica e incluso post-pandémico?

A mi juicio, en este punto no es ya ni siquiera la memoria, sino los ecos o las latencias de esa memoria, lo que en estos textos cobra una forma narrativa específica a través de la escritura de estas autoras. Se trata de una especificidad que tiene una evidente dimensión de género y que entraña una variación importante, no solamente en el modo de enunciar narrativamente esa persistencia de los relatos sobre el pasado en las formas de imaginar el presente, sino sobre todo en la intencionalidad de esa enunciación: estamos ante una forma de entender la escritura literaria en términos de reparación; ante una escritura reparadora. Todas estas novelas parten abiertamente de la confrontación con ese contexto de impunidad y se proponen revertirlo con las herramientas propias de la ficción, trascendiendo la dimensión meramente representacional del discurso literario y apelando a su potencialidad performativa, fundamentalmente a través de una movilización de los afectos que viene tanto del lado de lo formal como de la propia construcción de las tramas². Con sus particularidades, estas novelas comparten un posicionamiento ético y textual sobre el que cada una de ellas construye su propuesta literaria: propuestas que desdibujan los límites entre los

¹ Para un análisis más detallado de estas transformaciones y para una bibliografía más detallada sobre este aspecto, ver Ros Ferrer (2020).

² En este sentido, me inspiró en la tesis de Jo Labanyi sobre la concepción performativa de las emociones en el análisis de los textos literarios (2010). Labanyi señala, precisamente, el hecho de que si hay algo que caracteriza a los textos literarios es, precisamente, que su principal objetivo consiste en producir reacciones emocionales en el lector. Labanyi se interesa por un tipo de textualidad que atiende a una forma de lectura que va más allá de lo meramente cognitivo y que apunta hacia la movilización de los afectos. En este sentido, Labanyi asume la concepción performativa de las emociones que propone Sara Ahmed (2004) y apunta a los textos culturales como el perfecto ejemplo de lo que ella llama una “cultura expresiva”, de la que la literatura es una parte fundamental.

discursos públicos sobre el pasado y los relatos íntimos en los que se encarna la Historia. Las tramas de todas estas novelas se enmarcan en universos familiares (ficcionalizados en distintos grados) que cobran forma en un espacio físico muy concreto y culturalmente connotado: la casa familiar como un espacio que almacena relatos y que contiene múltiples temporalidades. Aunque en distintos grados, en todas estas novelas esas casas constituyen un elemento narrativo que presenta una poderosa carga simbólica: la casa es un palimpsesto, un espacio en el que se superponen distintas capas temporales, en el que se condensan y desde donde emergen historias que han sido silenciadas durante décadas y que nos hablan de las violencias perpetradas en el pasado cuyo sentido no deja de actualizarse en ese paisaje de impunidad.

En este contexto de producción y con todos estos elementos compartidos que emergen de un tipo de escritura que podemos llamar reparadora, *Carcoma* supone la que hasta la fecha es probablemente la búsqueda más radical y novedosa de esa reserva de imaginación a la que se refiere el teórico brasileño Raúl Antelo en la cita con la que he abierto este trabajo (2018). *Carcoma* es, sin duda, la articulación narrativa de un desgarró: el desgarró de un personaje que sabe que la Historia de la que proviene –que está inscrita en la genealogía de mujeres que la preceden– en poco difiere del presente al que la inercia histórica la condena, en el que la precariedad y la violencia son una constante; que hay un lugar al que este personaje pertenece –esa casa monstruosa– y del que jamás se podrá marchar, porque lo lleva dentro o porque ese lugar la lleva dentro a ella. Tanto en su trama como en su forma, *Carcoma* es un ejercicio de apropiación de la contra-historia con las herramientas de la ficción; una forma de entender el discurso literario como reparación simbólica, como catarsis, como venganza.

2. REPARACIÓN, CATARSIS, VENGANZA

Tanto en su trama como en su apuesta estética, *Carcoma* habla a gritos sobre la profunda transformación operada en la relación de la sociedad española con su pasado reciente más conflictivo. La trama de la novela gira en torno a la convivencia de una nieta y una abuela –la vieja– en la casa familiar; una casa abarrotada de santos, espíritus y fantasmas, alegoría de una fosa común en la que las almas en pena de los cuerpos sin sepultar campan a sus anchas. Esa suerte de casa monstruosa y encantada, espacio donde se produce el solapamiento de distintas temporalidades que parecen correr en paralelo, alberga la historia de una saga de mujeres marcada por la opresión que todas ellas sufren y contra la que cada una de ellas se rebela a su manera. En esta casa-fosa, nieta y abuela conviven con relativa naturalidad con los fantasmas de la hija y la bisabuela, entre muchas otras sombras –“Todas las familias tienen a los muertos debajo de la cama, solo que nosotras vemos a los nuestros” (Martínez, 2021: 63):

Las veo arrastrarse por las escaleras y los pasillos, reptar por el techo, acechar detrás de las puertas. La casa está llena de ellas. A algunas las hemos visto llegar desde el pueblo y desde el monte, pero otras están aquí desde que se construyó la casa. Se mezclaron con la argamasa y los

ladrillos y con la cal de las paredes. Están en los cimientos y en las tejas, en los suelos y las vigas. Mantuvieron la casa a salvo durante tres años de guerra y cuarenta de posguerra, cuando todo se convirtió en hambre y en polvo y era imposible distinguir a los muertos de los vivos. Por aquí no vinieron con su peste cuando ganaron, a mi madre la dejaron tranquila. Pero todo tiene un precio y siempre hay que pagarlo. Es otra de las cosas que sabemos bien en esta familia. Tarde o temprano se paga todo. (Martínez, 2021: 30-31)

En la medida en la que el relato avanza, entendemos que esa casa es también el escenario de tres crímenes cometidos en tres momentos históricos distintos que obedecen, en realidad, a una misma lógica: la lógica de la venganza. Esta venganza funcionará, dentro del pacto de ficción que propone la novela, como una forma justa de reparación de los múltiples abusos y vejaciones que las mujeres que han ido habitando esa casa vienen sufriendo desde tiempos inmemoriales.

El corazón mismo de la historia –y de la propia casa, que se erige desde el inicio como una protagonista más de la novela– está en el relato de la violencia que los hombres ejercen sobre las mujeres; una violencia atávica que es la manifestación de unas condiciones de opresión inherentes a la condición de género y de clase de las protagonistas y que está cifrada en la primera de las tres venganzas perpetradas en la novela. Esta primera venganza es la que precede en el tiempo a las otras dos y la que desplaza metonímicamente la responsabilidad desde su perpetradora –la bisabuela, en este caso– hacia la casa como una entidad autónoma, sensible a la violencia que sufren sus habitantes y, sobre todo, cómplice en su respuesta a ella.

La primera de estas mujeres se vengó de su marido, un hombre violento y brutal, sepultándolo en vida en una de las habitaciones de la casa que él mismo había hecho construir para ella con el dinero obtenido del ejercicio del proxenetismo con otras mujeres del pueblo:

Mi padre no le había regalado aquella casa, la había condenado a vivir en ella. Se había construido sobre el cuerpo de aquellas mujeres y se mantenía sobre el de mi madre. Sobre su dolor y su miedo. No era un regalo, era una maldición. Lo que mi padre no sabía es que iba a quedarse encerrado dentro de la cárcel que estaba construyendo. (Martínez, 2021: 41)

A esa primera forma de violencia constitutiva de la historia familiar, se le irán sumando otras capas. La segunda de esas capas es la de la represión política en el contexto de la guerra civil y el franquismo, a través de las alusiones a los asesinatos durante la guerra y después de 1939. En este contexto, se va delineando una violencia económica y de clase que estructura la vida social del pueblo y con respecto a la que la casa se constituye como un espacio regido por unas lógicas distintas. Sin embargo, el comportamiento de la casa no se sustrae en absoluto a esa violencia transversal que caracteriza la atmósfera rural en la que se sitúa la acción: la casa castiga, la casa se vengó, la casa restituye con una forma de violencia propia lo que esa violencia fundacional arrebató constantemente a sus moradoras. En este sórdido contexto, y mucho tiempo después de esa venganza fundacional, las dos –tres, contando con la casa– protagonistas de la novela perpetrarán la segunda venganza que nos cuenta *Carcoma*.

Esa segunda venganza, ejercida esta vez a cuatro manos entre la abuela y la nieta –de nuevo, en convivencia con la propia casa–, responde a un crimen cometido en estas condiciones de dominación económica por parte de los Jarabo, la familia de terratenientes que hace y deshace a su antojo en el pueblo, con especial impunidad desde 1939. Este crimen nunca resuelto consistió en la desaparición y el asesinato de la hija-madre, que se aparece en la casa en forma de fantasma –“lo que vi no era mi madre, era lo que quedaba de ella tras el terror que le hicieron pasar cuando se la llevaron” (Martínez, 2021: 79)– y que es la causa de la locura de “la vieja”:

En el piso de abajo la vieja rezaba el rosario, se escuchaba el murmullo del martirio de dolores. Primero la traición, luego la tortura. Después la coronación, la cruz y la muerte. María madre de gracia madre de misericordia defiéndenos de nuestros enemigos. Manda a tus ángeles sobre ellos, agosta los campos, haz que la cebada venga sin grano y la vid sin uva, no les des descanso ni después de muertos. Bajé a la cocina y salí al patio trasero, no quería estar en el zaguán si mi madre volvía a llamar a la puerta. No quería verla repetir aquellos movimientos una y otra vez durante años, como había estado haciendo la vieja, que no ha tenido cuerpo que enterrar pero sí ese dolor, esa tortura pasando una y otra vez ante sus ojos. No les des descanso, virgencita mía porque nosotras no lo tenemos.

Deseé que la casa me ocultase a mi madre como había hecho todos esos años, que aquello fuese solo un reflejo que había entrevisto tras una puerta entornada pero que ahora la puerta se cerrase y no volviese a abrirse porque lo que había dentro no era para mí sino para la vieja. A mí ahí apenas podría escarbarme, ese agujero no era mío ese agujero era de la vieja que era la que sentía el dolor la culpa la tristeza el desgarrar de romperse romperse romperse porque el cuerpo de su hija seguía en algún zarzal en algún barranco en alguna fosa y quien lo había hecho nunca había tenido que pagar por ello. Ahí le vi yo el agujero a la vieja y le entendí mejor lo cruel lo mezquino lo resentido lo amargado. Y aquello debió de agarrármese a algún lado y empezar a crecer porque cuando volví a casa de los Jarabo después de la enfermedad ya no era lo mismo. (Martínez, 2021: 79-80)

En respuesta al asesinato de la hija-madre, la casa engullirá al segundo hombre: un hombre que se presenta una mañana reclamando la ayuda de las artes oscuras de la vieja –“Me ha mandado la Emilia a ver si tienes ya lo del muchachito, que se examina este sábado, dijo” (Martínez, 2021: 24). Pero resulta que ese hombre aparece en una vieja fotografía que lo relaciona, junto con otros hombres del pueblo, con la desaparición de la mujer. Y tras esta constatación, es cuando se perpetra la segunda venganza.

La vieja me dijo ya sabes lo que tienes que hacer y yo lo hice. Cogí del brazo al hombre que seguía paralizado como estuviese viendo un fantasma y quizás era verdad que lo estaba viendo o quizá estaba viendo algo peor porque hay muchas cosas peores que los muertos que se aparecen. En el piso de arriba los golpes eran cada vez más fuertes pero pararon en cuanto puse el pie en la escalera. Tiré del hombre hacia arriba y entramos en la habitación. El faldón de la colcha se movió ligeramente cuando el tacón de una bota desapareció debajo de él. La puerta del armario estaba abierta. De su interior salía un aire frío y húmedo como niebla de barranco o fosa de aljibe. El hombre empezó a caminar hacia la puerta del mueble atraído por un murmullo que yo no oía pero que sabía que estaba ahí porque podía sentirlo como se sienten los apagones o las tormentas, como canto de cigarra pero en el fondo de los huesos. Cuando se sumergió en las

sombras cerré la puerta. [...] Después de aquello la casa estuvo tranquilita un tiempo. (Martínez, 2021: 27-29)

La tercera y última venganza es la que se enuncia en el presente de la narración y que funciona como el marco narrativo de la historia familiar que la novela nos cuenta y en torno a la que el juego de voces narrativas articula la tensión que sostiene su trama principal: los dos testimonios en paralelo que la nieta y la vieja ofrecen sobre lo ocurrido en relación con este último crimen, la desaparición del niño de los Jarabo que ha conmocionado al pueblo y la supuesta implicación de las dos protagonistas en el suceso. Aunque sobrevuela toda la novela, esta implicación no se desvelará hasta el final, cuando estas tres venganzas que articulan las tres temporalidades narrativas distintas que el texto va construyendo en paralelo se solapan en una confesión final ante el lector, con la que la nieta busca –y logra– restituir la justicia que le ha sido negada a esa saga de cuatro mujeres que habitan la casa:

Podía amenazarme lo que quisiera podía hacer que me diesen una paliza o pegarme un tiro él mismo con la escopeta de caza pero justicia no iba a hacer justicia habíamos hecho nosotras que nos habíamos asegurado de que ese niño no fuese como sus padres ni como sus abuelos ni como sus bisabuelos de que allí se acaba para siempre la historia de los Jarabo. (Martínez, 2021: 131)

La sed de venganza es el legado que las mujeres de la familia, las moradoras de la casa, se han transmitido unas a otras: “En esta casa no se hereda dinero ni anillos ni oro ni sábanas bordadas con las iniciales, aquí lo que nos dejan los muertos son las camas y el resentimiento. La mala sangre y un sitio para echarte a la noche es lo único que puedes heredar en esta casa” (Martínez, 2021:11). La venganza, entonces, es el motivo central en torno al que gira la novela de Layla Martínez y esa carcoma a la que alude el título: “ese mismo murmullo, como de cigarras o de oraciones, el mismo rascar de uñas o de termitas [...] esa comezón en el pecho como de caballo a punto de encabritarse pero que no acaba, no acaba, y al final se desboca” (Martínez, 2021: 46-47). Y este es, sin duda, uno de los aspectos temáticos más llamativos que presenta esta novela.

Estamos, por tanto, ante un texto que juega abiertamente con la idea de venganza histórica. Un juego que, sin duda, resulta llamativo porque la noción de venganza constituye uno de los principales tabúes culturales del contexto memorial español: un contexto fundado sobre el imperativo de la reconciliación nacional que marcó las políticas de la memoria en España desde la propia Transición con su Ley de Amnistía de 1977³ y que ha estado siempre por encima de cualquier intento de reparación. Significativamente, la noción de venganza que pone en juego esta novela

³ Paloma Aguilar y Leigh A. Payne resumen de este modo el contexto memorial post-transicional en su trabajo de referencia *El resurgir del pasado en España. Fosas de víctimas y confesiones de verdugos*: “Se conformó [durante la Transición] un entorno en el que el olvido deliberado de los acontecimientos más trágicos del pasado [...] bloqueaba cualquier cuestionamiento de un relato basado en la reconciliación nacional y el reparto simétrico de culpas por las barbaridades cometidas” (2018: 15).

cobra forma en ese espacio concreto que es la casa familiar y lo hace, además a través de una historia de fantasmas: es decir, en un marco narrativo en el que la verosimilitud de la ficción requiere de un pacto específico, al margen de cualquier forma de realismo. Sin embargo, y a pesar de tratarse de un texto que se mueve en los códigos de lo insólito o de lo sobrenatural, la novela no deja de apuntar muy claramente hacia un contexto específico que para el lector es perfectamente reconocible y transparente.

Lo que plantea la novela es la historia de cuatro generaciones de mujeres (la nieta, la madre, la abuela y la bisabuela) que, a pesar de que sus vidas transcurren en momentos históricos distintos, están sometidas a una forma de violencia que es inmutable y que está estancada en el tiempo. Es una violencia, en primer lugar de género; es una violencia, en segundo lugar, de clase y es una violencia que, en tercer lugar, es política precisamente por la combinación de ambas y porque se pone en escena a partir un relato del pasado en el que la memoria de la represión –de una represión de clase y de género consolidada tras el golpe y la guerra civil– constituye el eje temático central. La venganza de la que se habla en esta novela se produce, evidentemente, dentro de un pacto de ficción: es decir, que lo que pone en juego este texto es la idea de la venganza como una propuesta de reparación simbólica por parte del discurso literario en ese ya mencionado contexto de impunidad. Esta interpretación funciona si entendemos, como sugiere Ulrich Winter (2018), que los discursos culturales pueden llegar a operar como un espacio de “jurisdicción alternativa” en aquellos contextos en los que no ha habido un verdadero proceso de justicia transicional, como es el caso español⁴. En casos como este, en los que no ha habido una reparación jurídica de los crímenes cometidos en el contexto de la represión bajo el franquismo, la ficción ofrece una vía de reparación simbólica, una suerte de justicia poética. Y esto es, justamente lo que está proponiendo esta novela.

Desde la ficción, *Carcoma* llega a tensar la tan arraigada noción de reconciliación a partir de una trama en la que la venganza aparece como una fuerza catártica para proponer una reparación simbólica –la única posible a estas alturas, por otra parte. Este trabajo ficcional sobre la idea de venganza cobra un sentido muy concreto si leemos este gesto narrativo en el contexto de las dinámicas memoriales específicas del contexto español. La venganza simbólica que esta novela pone sobre la mesa constituye, sin duda, una forma de reparación que sólo es posible, como catarsis,

⁴ “En épocas de justicia transicional, cine y literatura pueden actuar de jurisdicción alternativa o incluso anticipativa. Es el propio estatus de ficción el que convierte literatura y cine de la memoria en un ejercicio de ‘training audiences in judgement while examinig legal norms and critiquing legal systems by exposing its underlying value systems’ (Kamir). Al margen de su valor estético o de divertimento, constituyen un ejercicio de renegociación implícita o explícita de discursos estéticos y legales, de cuestionamiento de la validez social de las normas jurídicas, o sea, de lo que se ha dado en llamar ‘the social life of rights’ (Wilson; Mitchell). Esto vale también para la relación entre historia y literatura. En épocas de justicia transicional, esto es, de falta (provisional o a largo plazo) de un sistema jurídico eficaz, la literatura y el cine llegan a ser no solo un discurso que influye sobre la Justicia, o sea, ‘laboratorio y campo de entrenamiento de valores jurídicos’ sino jurisdicción *fante de mioux*. Que un documental o una novela se vuelva en jurisdicción suplementaria, o de Ersatz, depende del grado de funcionamiento o de disfunción del sistema legal, y, por lo tanto, del mismo momento histórico” (Winter, 2018: 190).

dentro del mundo de la ficción. Y la posibilidad de esa catarsis viene dada, en gran medida, por la apuesta estética que acompaña a la trama de esta novela.

3. “DE ESTA CASA NO SE MARCHA NADIE”: HACIA LA DESPRIVATIZACIÓN DE LA MEMORIA

La sociología y la historia social del franquismo nos han enseñado que uno de los rasgos más característicos de la circulación de la memoria social de la Guerra Civil y la dictadura en España es que el proceso de transmisión de los relatos sobre las experiencias de la represión ha estado condicionado estructuralmente por las omisiones y por la presencia velada –casi fantasmal– de los testimonios y los relatos que tensionaban los discursos públicos de la memoria generados durante el proceso transicional. Estos discursos públicos, profundamente arraigados en la sociedad española durante décadas, pusieron la idea de la reconciliación nacional en el centro de una cultura memorial claramente deficitaria, porque obliteraba el dolor y la responsabilidad de quienes, respectivamente, sufrieron y ejercieron esa represión. Es en este sentido que el historiador Ricard Vinyes ha caracterizado esa memoria oficial –la memoria de Estado– surgida de la Transición española, como “una memoria administrativa derivada de la ideología de la reconciliación que nada tiene que ver con la reconciliación como proyecto político” (Vinyes, 2017: 214).

Dentro de este paradigma de la memoria administrativa, la gran mayoría de las experiencias de la represión quedaron relegadas al espacio doméstico, a la memoria familiar, transformándose en historias privadas; en historias que quedaron fuera de los marcos de lo narrable que constituyen lo que hoy, retomando a Maurice Halbwachs desde nuestro régimen de memoria actual, podemos llamar la memoria social de los crímenes del franquismo. Esta reclusión de la memoria a la esfera privada –esta “memoria privatizada” (Vinyes, 2017)– tuvo como principal consecuencia que el sentido de todas esas trayectorias privadas, de todas esas vidas que se vieron afectadas por esa violencia estructural y transversal que fue el franquismo, se vieran desconectadas de la secuencia histórica que las unía. En este sentido, explica Vinyes, “privatizar no es otra cosa que extraer la memoria de la historia y despojarla de sentido, meterla en la cocina y anular su presencia del empeño colectivo” (Vinyes, 2017: 219). Partiendo de esta arriesgada aproximación a la idea de venganza, en el año 2021 *Carcoma* articula una propuesta estética que reacciona con vehemencia a este contexto.

El motivo de la venganza está representado en la novela a través de la imaginería religiosa que va dando cuerpo a la densa atmósfera de la casa en la que viven sus protagonistas. El elemento folklórico-popular y el uso de un lenguaje coloquial (lleno de apócope, de repeticiones y con periodos largos y sin comas) se pone al servicio de la composición de esa casa familiar como un elemento narrativo del orden de lo monstruoso que va más allá de la condición de mero escenario de la ficción.

Esta casa-monstruo de *Carcoma* es, sin duda, un lugar de memoria. Y en tanto que lugar de memoria, el signo monstruoso bajo el que se manifiesta reacciona, desde

la estética fantástica, ante cualquier forma de la metáfora clásica del hogar y de la experiencia del paso apacible del tiempo. En este sentido, esta casa-monstruo es un agente más en la historia que se nos cuenta. Según ha señalado Díaz Cobo a propósito de su análisis de la casa encantada en la literatura en español:

Claramente, una casa encantada, un territorio que desfigura las convenciones espaciales acostumbradas, se encuentra más allá de los límites de lo aceptable para nuestras idiosincrasias naturalistas y es, en consecuencia, un locus ideal para explorar esa cartografía, metafórica y literal, del terror. Más concretamente [...] la casa se podría clasificar como un ente monstruoso por fusión, es decir, que amalgama en sí atributos que se tienen por taxonómicamente antinómicos o conflictivos como podrían ser, entre otros, los binarios animado versus inanimado, orgánico versus inorgánico, móvil versus inerte, humano versus arquitectónico, o consciente versus inconsciente. (Díaz Cobo, 2022: 1195-1196)

En esta capacidad de amalgamar atributos binarios –que podríamos prolongar, siguiendo la lógica que propone *Carcoma*, en la serie privado/público, rico/pobre, femenino/masculino⁵– no resulta difícil observar el gesto desafiante que sostiene la novela de Layla Martínez: la desfiguración grotesca de la lógica que subyace a esa privatización de la memoria de la represión, tan profundamente instaurada en la sociedad española en tanto que escenario post-autoritario de largo recorrido, desde los códigos de una historia de fantasmas. Transcendiendo el trabajo en torno a la casa encantada como “tópico residual” (Díaz Cobo, 2020:143), como una mera alegoría de lo doméstico, Martínez explora la casa como el alter ego perturbado de sus moradoras, como un personaje inquietantemente humanizado y central, coagente de las venganzas perpetradas entre sus paredes.

Las consideraciones sobre la privatización de la memoria en España sobre la que reflexionaba Ricard Vinyes nos ayudan a situar la tensión que ha existido entre la memoria privada y la memoria pública de la violencia política y la represión en el contexto español: esa tensión tan característica culturalmente entre lo que se muestra y lo que se oculta para la que el escenario de la casa familiar, como espacio simbólico, constituye la metáfora o la imagen alegórica perfecta. Los elementos monstruosos y fantásticos que pone en juego la novela –la casa encantada y los fantasmas que la habitan– no dejan de ser “una versión proyectada y alterada de una realidad extratextual reconocible” (Díaz Cobo, 2022: 1196).

En este sentido, Ana Gallego también se ha referido a la función activa de la casa como un elemento autónomo dentro del universo narrativo de lo fantástico que

⁵ Ana Gallego señala que estos atributos binarios son “productos de una ideología capitalista que basa su identidad en divisiones binarias: privado/público; rico/pobre; femenino/masculino; adulto/niño, etc. La casa, de facto, envuelve todas estas categorías, aunque en términos espaciales y culturales se haya asumido –sobre todo desde el capitalismo industrial y financiero– en relación a lo privado, lo femenino, la familia, la intimidad y lo doméstico” (Gallego, 2018: 115).

permite problematizar con una mayor libertad que desde otros códigos ciertos imperativos culturales. El código fantástico permite así

la organización de líneas de lectura que se entrecruzan y que muestran imaginarios poliédricos de la casa, amén de fijar este espacio como un lugar de la memoria, como una problematización del aparato ideológico del capitalismo, o como una negación de la espacialización doméstica por géneros que impone la norma patriarcal. (Gallego, 2018: 107)

La temporalidad abierta sobre la que trabaja el juego de voces narrativas de *Carcoma* contiene un mensaje radical e inequívoco con respecto a la memoria de la represión en España: que las violencias del pasado jamás fueron reparadas y por ese mismo motivo siguen perpetrándose incesantemente en el presente. La apuesta estética que acompaña y da forma a esta lectura del pasado —una lectura, sin duda, muy en sintonía con el marco memorial del que surge esta novela— bebe, sin embargo, de una tradición no demasiado explorada por la narrativa española actual. A pesar de la claridad de su referente, *Carcoma* es, sin duda, un cuento de fantasmas; una apropiación de lo insólito y una reformulación del gótico fantástico inusual en el panorama de la narrativa española actual. Aunque si bien es cierto que esta línea de creación dialoga con la escritura de autoras españolas como Cristina Sánchez Andrade y Patricia Esteban Erlés, la interlocución más evidente de *Carcoma* es con la producción narrativa de otros contextos nacionales, especialmente el argentino —y, en los últimos años, de la mano de autoras como la Mariana Enríquez de *Nuestra parte de noche*, la Samantha Schweblin de *Distancia de rescate* o la Dolores Reyes de *Cometierra*.

“De esta casa no se marcha nadie”, nos advierte una de las narradoras de la novela, “[...] se lanza sobre cualquiera que atraviese la puerta y le retuerce las tripas hasta dejarle sin respiración” (Martínez, 2021: 9). En esta primera novela Layla Martínez nos habla, con contundencia, de la necesaria desprivatización de la memoria y nos demuestra el papel que la ficción puede llegar a tener en este proceso de reversión simbólica.

BIBLIOGRAFÍA

- AHMED, Sarah (2004): *The Cultural Politics of Emotion*, Edimburgo: Edinburg University Press.
- AGUILAR, Paloma; PAYNE, Leigh A. (2018): *El resurgir del pasado en España. Fosas de víctimas y confesiones de verdugos*, Madrid: Taurus.
- ANTELO, Raúl (2018): “La venganza”, *El Taco en la brea*, 2, 8, pp. 59-65.
- DÍEZ COBO, Rosa María (2022): “Hogares monstruosos: de la casa encantada a la ‘casa consciente’ en la narrativa en español”, *Bulletin of Spanish Studies*, 99, 7, pp. 1193-1214.
- DÍEZ COBO, Rosa María (2020): “Arquitecturas del hogar invertido: reescribiendo la casa encantada”, *Brumal*, VIII, 1, pp. 135-156.
- ENRÍQUEZ, Mariana (2019): *Nuestra parte de noche*, Barcelona: Anagrama.
- FALLARÁS, Cristina (2018): *Honrarás a tu padre y a tu madre*, Barcelona: Anagrama.
- FERRÁNDIZ, Francisco (2014). *El pasado bajo tierra. Exhumaciones contemporáneas de la Guerra Civil*, Barcelona: Anthropos.
- GALLEGO, Ana (2018): “Imaginario de la casa en la literatura latinoamericana contemporánea”, en José Joaquín Parra Bañón (ed.): *Casas de citas. Lugares de encuentro de la arquitectura y la literatura*, Venecia: Edizioni Ca’Foscari, pp. 101-117.
- LABANYI, Jo (2010): “Doing Things: Emotion, Affects and Materiality”, *Journal of Spanish Cultural Studies*, 11, 3-4, pp. 223-233.
- MARTÍNEZ, Layla (2021): *Carcoma*, Málaga: Amor de Madre.
- MORENO DURAN, Aroa (2022): *La bajamar*, Barcelona: Random House.
- NAVARRO, Elvira (2023): *Las voces de Ariadna*, Barcelona: Random House.
- PORTELA, Edurne (2021): *Los ojos cerrados*, Barcelona: Galaxia Guttenberg.
- SANZ, Marta (2020): *pequeñas mujeres rojas*, Barcelona: Anagrama.
- SCHWEBLIN, Samanta (2014): *Distancia de rescate*, Barcelona: Random House.
- REYES, Dolores (2019): *Cometierra*, Buenos Aires: Sigilo.
- ROS FERRER, Violeta (2021): “En busca de textualidades críticas. Ortodoxia memorial y campo literario”, *452°F. Revista de Teoría de la Literatura y de Literatura Comparada*, 25, pp. 264-276.
- ROS FERRER, Violeta (2020): *La memoria de los otros. Relatos y resignificaciones de la Transición española en la novela actual*, Madrid: Iberoamericana/Vervuert.
- VINYES, Ricard (2017): “La privatización de la memoria en España y sus consecuencias”, *Nuestra Historia*, 3, pp. 212-22.
- WINTER, Ulrich: (2018): “Memoria histórica e imaginación jurídica: políticas estéticas de la memoria, desde la justicia poética al *forensic turn*”, *Memoria y narración*, 1, pp.184-197.