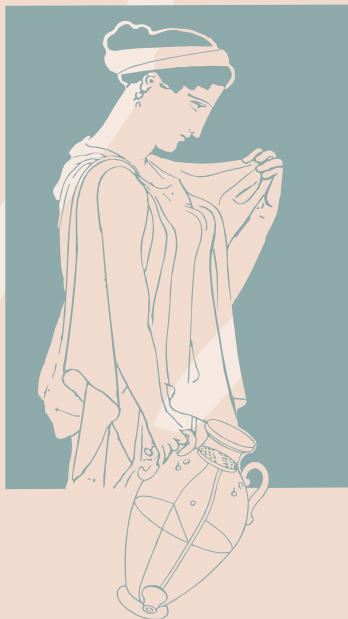


CLEPSYDRA

Universidad de La Laguna

28

2025



Revista
CLEPSYDRA

Revista CLEPSYDRA

Revista del Instituto de Estudios de las Mujeres de la Universidad de La Laguna

DIRECTORAS

Esther Torrado Martín-Palomino y Yasmina Romero Morales

SECRETARÍA EDITORIAL

Betty Coromoto Estévez Cedeño, Alba Cabrera Meneses,
Cristian Díaz Hernández y Débora Estefanía Hernández Lorenzo

MIEMBRO DEL IUEM

Lara Carrascosa Puertas

CONSEJO EDITORIAL

Mercedes Alcañiz Moscardo (Universitat Jaume I), Ángeles Beleña Mateo (Universitat de València),
Virginia Bonatto (Universidad Nacional de La Plata), Claudio Castro (Universidade de Coimbra),
Luca Cerullo (Universidad de Napoles, L'Orientale), Rosa Cobo Beldía (Universidade de A Coruña),
Sandra Dem Moreno (Universidad de Oviedo), Amelia Díaz Martínez (Universitat de València), Capitolina
Díaz Martínez (Universitat de València), Antonio García Gómez (Universidad de Alcalá de Henares),
Cristina García Sáinz (Universidad Autónoma de Madrid), Chavier Gimeno Monterde (Universidad de
Zaragoza), Ana González Ramos (Universitat Oberta de Catalunya), Inmaculada Jáuregui Balenciaga
(Universidad de Las Palmas de Gran Canaria), Alicia Llarena González (Universidad de Las Palmas
de Gran Canaria), Manuela Marín (CSIC), Ariel Martínez (Universidad Nacional de La Plata), Raquel
Martínez Chicón (Universidad de Granada), Sonia Núñez Puente (Universidad Rey Juan Carlos I), Santiago
Pérez Isasi (Universidade de Lisboa), Rocío Ortuño Casanova (Universiteit Antwerpens, Holanda),
M.^a Inmaculada Pastor Gosálbez (Universitat Rovira i Virgili), Ligia Sánchez Tovar (Universidad
de Carabobo, Venezuela), Rubí Ugofsky-Méndez (Mary Hardin-Baylor University, Texas)

CONSEJO CIENTÍFICO

Mohamed Abridach (Universidad Ibn Zoh, Agadir), Luísa Afonso Soares (Universidade de Lisboa),
Mercedes Arbaiza Vilallonga (UPV/EHU), M.^a Ángeles Beleña Mateo (Universitat de València), Cécile
Bertin-Elisabeyth (Université des Antilles), Elvira Burgos Díaz (Universidad de Zaragoza), Inés Castro
Apreza (Universidad de Chiapas, México), Isabel Clúa (Universidad de Sevilla), Roberta Teresa Di Rosa
(Universidad de Palermo), Sara Díaz Cardell (Universidade Estadual de Campinas, Brasil), Elena Díez Jorge
(Universidad de Granada), Elena de Felipe (Universidad de Alcalá de Henares), M.^a José García Oramas
(Universidad Veracruzana, México), Elena Hernández Corrochano (UNED), María Hernández-Ojeda
(Hunter College-CUNY), Ángeles Mateo del Pino (Universidad de Las Palmas de Gran Canaria), Ana de
Medeiros (King's College, London), Rafael Mérida Jiménez (Universitat de Lleida), Mónica Ríos Piniés
(Universitat de Barcelona), Marta Luz Rojas Wiesner (ECOSUR, México), Esther Ruiz Ben (Institut für
Soziologie, TU Berlin), Ligia Sánchez Tovar (Universidad de Carabobo, Venezuela), María Lourdes Velázquez
(Universidad Nacional Autónoma de México), Mercedes Yusta Rodrigo (Université de Paris 8-Sorbonne)

EDITA

Servicio de Publicaciones de la Universidad de La Laguna
Campus Central. 38200 La Laguna. Santa Cruz de Tenerife
Tel.: 34922319198

DISEÑO EDITORIAL

Jaime H. Vera
Javier Torres / Luis C. Espinosa

MAQUETACIÓN Y PREIMPRESIÓN

Servicio de Publicaciones

DOI: <https://doi.org/10.25145/j.clepsydra.2025.28>

ISSN: 1579-7902 (edición impresa) / ISSN: e-2530-8424 (edición digital)

Depósito Legal: TF 256-2002

Prohibida la reproducción total o parcial de esta obra sin permiso del editor.

Revista
CLEPSYDRA
28

SERVICIO DE PUBLICACIONES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA, 2025

REVISTA Clepsydra: revista de estudios de género y teoría feminista/Instituto de Estudios de las Mujeres de la Universidad de La Laguna. –1(2002)–. –La Laguna: Servicio de Publicaciones, Universidad de La Laguna, 2002–.

Anual

1. Feminismo-Publicaciones periódicas 2. Mujeres-Publicaciones periódicas I. Universidad de La Laguna. Instituto de Estudios de las Mujeres II. Universidad de La Laguna. Servicio de Publicaciones, ed. 396(05)

RECEPCIÓN DE ORIGINALES

La revista *Clepsydra* se edita dos veces al año, en marzo y noviembre. Los originales para su publicación pueden remitirse a través de la plataforma digital de la revista, <https://www.ull.es/revistas/index.php/clepsydra/index>, en la que encontrarán información sobre los plazos de envío y las normas de publicación. Para mayor información podrán contactar con el equipo editorial de la revista en clepsydra@ull.es.

Nota editorial: las opiniones y contenidos publicados en esta obra son de responsabilidad exclusiva de sus autores y autoras y no reflejan necesariamente la opinión del equipo editorial de la revista Clepsydra o de las coordinadoras de la publicación.

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA
Campus de Guajara
38071 LA LAGUNA (TENERIFE, ESPAÑA)

La correspondencia relativa a intercambios, etc., debe dirigirse a:

Servicio de Publicaciones
svpubl@ull.edu.es
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA
Campus Central
38200 LA LAGUNA (TENERIFE, ESPAÑA)

SUBMISSION INFORMATION

Clepsydra is a blind peer-reviewed journal published twice a year (March and November) and edited by the Instituto Universitario de Estudios de las Mujeres at the Universidad de La Laguna (Canaries, Spain). It invites contributions of articles in Gender, Feminist and Women Studies from diverse perspectives and disciplines.

Please note that authors MUST register with Clepsydra before submitting an article (<https://www.ull.es/revistas/index.php/clepsydra/about/submissions>) and conform to the journal guidelines. Prior to submission, you must be logged in (<https://www.ull.es/revistas/index.php/clepsydra/user/register>) to your personal Clepsydra Account. For further inquiries, please contact us at clepsydra@ull.es.

Editorial Note: The opinions and content published in this work are the sole responsibility of its authors and do not necessarily reflect the views of the Clepsydra journal editorial team or the publication coordinators.

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA
Campus de Guajara
38071 LA LAGUNA (TENERIFE, ESPAÑA)

Inquiries concerning exchange of publications should be directed to:

Servicio de Publicaciones
svpubl@ull.edu.es
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA
Campus Central
38200 LA LAGUNA (TENERIFE, ESPAÑA)

[Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial 4.0 Internacional \(CC BY-NC-ND\)](#)



SUMARIO / CONTENTS

MONOGRÁFICO DE CRIADAS

Editorial: Al margen, pero no marginales. La representación de las criadas en la literatura y cultura hispánica. Tipos y arquetipos <i>Luca Cerullo y Guadalupe Nieto Caballero</i>	7
--	---

DOSIER / DOSSIER

Las criadas en la obra de María de Zayas / The Maids in the work of María de Zayas <i>María Jesús Fariña Busto</i>	13
---	----

Memoria y dignificación cultural de la criada en la literatura infantil: el caso de Nicerata en <i>Antoñita la fantástica</i> (1948) / Memory and cultural dignification of the Maid in Children's Literature: The case of Nicerata in <i>Antoñita la fantástica</i> (1948) <i>Silvia Núñez Vivar</i>	37
--	----

El papel de las criadas en la narrativa de Concha Castroviejo: Entre la ficción y el mundo evocado / The role of the Maids in the narrative of Concha Castroviejo: between fiction and memory <i>Raquel Conde Peñalosa</i>	57
---	----

Mucamas de cama adentro: representaciones del adentro/afuera y las posibilidades de ascenso social en la era dorada del cine argentino / Live-in Maids: representations of the inside/outside and the upward mobility in the Golden Age of the Argentinian Cinema <i>Marta Pérez Pereiro</i>	75
---	----

<i>El cuento de la criada</i> , de Margaret Atwood en la prensa española: impacto y recepción de la novela distópica tras su adaptación audiovisual / Margaret Atwood's <i>The Handmaid's Tale</i> in the Spanish Press: Impact and Reception of the Dystopian Novel after its TV Series adaptation <i>María del Carmen Velasco Montiel</i>	95
--	----

ENTREVISTA / INTERVIEW

Entrevista a Nora Domínguez Rubio, profesora en la Universidad de Buenos Aires / Interview to Nora Domínguez Rubio, Universidad de Buenos Aires <i>Luca Cerullo y Guadalupe Nieto Caballero</i>	119
--	-----



MISCELÁNEA / MISCELLANY

Chiringuitos feminazis. La reacción antifeminista española contra las políticas para la igualdad / Feminazi Gravy Trains. The Anti-feminist Reaction against Gender Equality Policies in Spain

Maria Medina-Vicent..... 127

RESEÑAS / REVIEWS

Dresda E. Méndez de la Brena. *Estados Mórbidos*

Clara Jiménez Cabanillas..... 149

Concepción Gimerno de Flaquer (1850-1919). *Cartas, Cuentos cortos y artículos periodísticos*

Mercedes Ontoria Peña..... 152



EDITORIAL

AL MARGEN, PERO NO MARGINALES. LA REPRESENTACIÓN DE LAS CRIADAS EN LA LITERATURA Y CULTURA HISPÁNICA. TIPOS Y ARQUETIPOS

Un «protagonismo marginal» o una «marginalidad protagonista» es el oxímoron que mejor definiría el papel ejercido por el objeto de estudio de este número monográfico: la criada. Personaje central y, al mismo tiempo, ancilar en la literatura de todos los tiempos, la criada, históricamente definida como la mujer asalariada encargada del orden doméstico y familiar, cuenta con una arraigada tradición cultural que ha dejado una huella significativa en diversas manifestaciones artísticas, especialmente en la literatura desde el siglo XIX hasta la actualidad. Personajes icónicos como Elicia, Areúsa y Lucrecia, criadas en *La Celestina*, así como las numerosas sirvientas presentes en la epopeya picaresca, el teatro del Siglo de Oro y la narrativa cervantina, son ejemplos emblemáticos de cómo ella (o ellas) ha sido representada y reinterpretada a lo largo de los siglos. En la literatura de los siglos XIX y XX, autores como Galdós, Pardo Bazán, Clarín y, más adelante, Unamuno, Laforet y Martín Gaité han dado voz y centralidad a este personaje, destacando su importancia, a pesar de que la crítica literaria lo haya relegado con frecuencia. En la actualidad, la figura de la criada se redefine en relación con la inmigración laboral, reflejando las realidades socioeconómicas contemporáneas. Más allá del terreno literario, el cine, la pintura y otras manifestaciones artísticas han contribuido a legitimar y profundizar la presencia de la criada, revelando su significado y trascendencia en contextos diversos.

En nuestra calidad de coordinadores, no podemos sino agradecer a quienes han colaborado en este trabajo con visión aguda y rigor analítico, elementos imprescindibles para la investigación. Su dedicación y en profundidad en el análisis han permitido que este monográfico ofrezca un panorama sólido y enriquecedor sobre la figura de la criada en la literatura y otras manifestaciones culturales, aportando nuevas perspectivas a un tema de indudable relevancia.

Las distintas propuestas de trabajos –cinco artículos científicos y una entrevista a una experta de estudios de género, Nora Domínguez– se reúnen en este número con el propósito de ofrecer una muestra –esperamos que exhaustiva y heterogénea– de cómo este personaje, aparentemente secundario en el enredo, frente a los protagonistas (a menudo de otra extracción social) y en el relato en general, ejerce un rol fundamental tanto desde un punto de vista actancial como en términos de mimesis. De hecho, si por un lado se constata la funcionalidad de este personaje como mediadora en lances sentimentales, negocios o turbios intercambios, por otro, no puede negarse que, en un momento determinado, la criada se convierte en

DOI: <https://doi.org/10.25145/j.clepsydra.2025.28.00>

REVISTA CLEPSYDRA, 28; junio 2025, pp. 7-9; ISSN: e-2530-8424

[Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial 4.0 Internacional \(CC BY-NC-ND\)](#)



espejo ustorio de la condición femenina y laboral de su época, alcanzando así una dimensión reivindicativa de clase y género. Este matiz, aunque en algunos casos de forma larval, como en la literatura del Siglo de Oro, nunca desaparece: darle voz a una criada es, entre otras cosas, acoger un grito de protesta que se levanta desde un rincón escondido y olvidado de la sociedad. Sin familia en muchos casos y con su propia vida vinculada a la de su dueño o dueña, las criadas no podrían, en teoría, sentarse a la mesa de los grandes personajes. Sin embargo, ahí están, con su corolario de historias familiares, a menudo entre lo trágico y lo cómico; con sus trajes de trabajo y con sus reducidos, pero densos, espacios «morfológicos» en el relato.

Este monográfico ha convocado a expertas en el tema para llevar a cabo una reflexión transversal y sin límites cronológicos, fomentando el debate sobre esta figura. Los frutos de este trabajo, recogidos en este número, nos llenan de profundo agradecimiento. La variedad de los análisis, tanto metodológicos como cronológicos y espaciales, evidencia la necesidad de una revisión crítica, que este número, efectivamente, lleva a cabo.

María Jesús Fariña Busto inaugura este número con su artículo «Las criadas en la obra de María de Zayas». El Siglo de Oro, en continuidad con la tradición clásica y tardomedieval, presenta a menudo figuras literarias que median entre clases sociales y en cuestiones amorosas, función principal del personaje de la criada hasta cierto punto de la historia. Sin embargo, como explica la autora, no faltan matices de reivindicación social, aunque incipientes, en torno a una figura históricamente apartada y marginal. La obra de la escritora madrileña no es una excepción: Fariña Busto, a través de su agudo análisis, destaca los numerosos ejemplos de esta peculiar función actancial, tanto en la primera como en la segunda parte de la novelística de María de Zayas, escrita entre 1637 y 1647. Es fundamental en este trabajo el intento de desmontar una visión axiológica entre nobles y criados, presentando un universo novelesco mucho más ambivalente que el aparato ético que connota ambos polos.

En «Memoria y dignificación cultural de la criada en la literatura infantil: el caso de Nicerata en *Antoñita la fantástica* (1948)», Silvia Núñez Vivar analiza la figura de la criada en la novela de Borita Casas. A través de la teoría del Tercer Espacio, Núñez plantea un diálogo entre ficción y realidad extraliteraria por medio de Nicerata, a quien presenta como un personaje de extracción humilde y cercano. Para delimitar el perfil de Nicerata, se basa tanto en el contexto real en que se inscribe la historia como en su comparación con Antoñita, convertida en un símbolo de la España de posguerra. Como se confirma en este artículo, Borita Casas contribuyó a la dignificación del personaje de la criada al otorgarle voz propia en el relato y asignarle cierta responsabilidad en la educación de la protagonista.

Raquel Conde Peñalosa ofrece un interesante análisis sobre la narrativa española de posguerra en «El papel de las criadas en la narrativa de Concha Castroviejo: entre la ficción y el mundo evocado». Tras una exhaustiva introducción sobre la frecuente aparición de sirvientas en la narrativa —especialmente en la escrita por mujeres— de la época inmediatamente posterior a la Guerra Civil, la investigadora explora la configuración de este personaje en la narrativa de una autora que recientemente ha sido rescatada por la crítica y el público: Concha Castroviejo. Tanto en la novela como en el relato, la autora muestra una profunda atención hacia la criada, ya que





su figura adquiere un papel social significativo, alzando, en muchas ocasiones, un claro grito de protesta por su condición, paradigmáticamente asociada a la situación general de la mujer en la época. En mayor detalle, el texto subraya tres modalidades distintas que Castroviejo emplea para retratar a sus criadas: el personaje se polariza entre tremendismo y simbolismo en las novelas, se convierte en portavoz de problemas sociales en los relatos y, finalmente, evoca un mundo pasado y perdido —la infancia— en el resto de su producción (textos autorreferenciales y artículos de prensa).

El equilibrio entre función actancial, papel de mediadora y transmisión de un mensaje emancipador encuentra respaldo también en algunos productos cinematográficos, como bien explica Marta Pérez Pereiro en su artículo «Mucamas de cama adentro: representaciones del adentro/afuera y las posibilidades de ascenso social en la era dorada del cine argentino». A través del análisis de obras correspondientes a la comedia costumbrista en auge en la Argentina de los años cuarenta, el texto destaca la faceta proteiforme de este personaje, capaz, al mismo tiempo, de encarnar valores y discursos diversos, cuando no opuestos, que reflejan con precisión la complejidad de lo real. Esta articulación problemática no elude una profunda reflexión sobre territorios escurridizos, en particular la instrumentalización del cuerpo de la mujer —a menudo retratada también como prestadora de servicios sexuales— y un ascenso social marcado por un despiadado materialismo.

Por último, María del Carmen Velasco Montiel concluye este monográfico con «El cuento de la criada de Margaret Atwood en la prensa española: impacto y recepción de la novela distópica tras su adaptación audiovisual». Como indica su título, Velasco analiza la recepción de la novela de Atwood en la prensa española tras el estreno de la serie homónima. Si bien la novela tuvo una repercusión limitada en España tras su primera traducción en 1987, la difusión de la serie en una de las plataformas audiovisuales más populares del mundo y la publicación de un prólogo por parte de Atwood contribuyeron a su mayor reconocimiento entre el público general. María del Carmen Velasco ofrece un recorrido detallado por reseñas y otros paratextos que revisan la obra de la escritora canadiense desde diversas perspectivas y confirma que buena parte de los debates se originan en este prólogo y sitúan la cuestión feminista como un eje central en la recepción de la novela.

En suma, aunque en numerosos ejemplos el retrato de la criada parte de una definición de ellas como mujeres sin formación, toscas, malhabladas e incluso como seres inferiores, otras obras han reconocido su valía y las han apartado del desprecio social que, por lo general, las acompañaba. Los trabajos recogidos en este monográfico abordan desde perspectivas diversas la figura de la criada en distintos géneros a lo largo de los siglos. Su reivindicación y su valoración constituyen un reconocimiento indispensable para un personaje que ha sido motor de tramas y situaciones en la historia literaria y audiovisual y cuyos orígenes sociales le han negado parte del protagonismo que, como vemos, le corresponde.

Luca CERULLO
Università degli Studi di Bari Aldo Moro, Italia

Guadalupe NIETO CABALLERO
Universidad de Extremadura, España

DOSIER / DOSSIER

LAS CRIADAS EN LA OBRA DE MARÍA DE ZAYAS

María Jesús Fariña Busto

Universidad de Vigo

E-mail: mbusto@uvigo.gal

RESUMEN

En este artículo se examina la forma en que aparecen caracterizadas las criadas y las funciones que desempeñan en la obra narrativa y dramática de la escritora barroca María de Zayas. Aunque se trata de personajes secundarios (respondiendo a la sociedad de su época, que es a la que la autora remite), su papel en los textos tiene su interés y en algunos casos adquiere además una gran relevancia en tanto que sus consejos o sus acciones producen efectos importantes en el desarrollo de los acontecimientos.

PALABRAS CLAVE: María de Zayas, *Novelas amorosas y ejemplares*, *Desengaños amorosos*, *La traición en la amistad*, criadas.

THE MAIDS IN THE WORK OF MARÍA DE ZAYAS

ABSTRACT

This article examines the way in which maids are characterised, and the roles they play, in the narrative and dramatic work of the baroque writer María de Zayas. Although they are secondary characters (responding to the society of her time, which is the one portrayed by the author), their role in the texts is interesting and, in some of them, it also acquires a great importance, as their advice or actions have an effect on the development of events.

KEYWORDS: María de Zayas, *Novelas amorosas y ejemplares*, *Desengaños amorosos*, *La traición en la amistad*, maids.

DOI: <https://doi.org/10.25145/j.clepsydra.2025.28.01>

REVISTA CLEPSYDRA, 28; julio 2025, pp. 13-36; ISSN: e-2530-8424

[Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial 4.0 Internacional \(CC BY-NC-ND\)](#)



0. INTRODUCCIÓN

Como escribe Francisco García González en su estudio sobre el mundo de los sirvientes en el ámbito rural de la actual Castilla-La Mancha a lo largo del siglo XVIII y primera mitad del XIX, en España «el interés por el estudio monográfico de los criados y de los sirvientes es muy reciente» (2017, 2). En su caso, la afirmación se aplica a estudios de carácter histórico, pero lo mismo cabe decir en lo que concierne a su análisis en los textos literarios, pues, en efecto, las investigaciones sobre esta temática no han empezado a realizarse hasta hace muy pocos años. Específicamente centrados en las criadas y relativos a diferentes épocas de la historia literaria, valgan como ejemplo el conjunto de artículos recogidos en el monográfico de la revista *Cuadernos de la Ilustración y Romanticismo* sobre las criadas en la literatura española de los siglos XVIII y XIX (Flores Ruiz 2014); el artículo de Luca Cerullo (2019) sobre las criadas en la obra de Carmen Laforet o el trabajo de González Briz (2019) sobre algunos textos literarios y cinematográficos de la segunda mitad del siglo XX. En cuanto al tiempo de la autora a la que está dedicada esta exposición, hay que destacar especialmente el volumen coordinado por Luciano García Lorenzo *La criada en el teatro español del siglo XVII* (2008), así como el trabajo de Tacón García (2020) sobre las criadas en las comedias de Ángela de Acevedo. Contribuyo aquí al tema examinando las funciones y características de las criadas en la obra de María de Zayas y Sotomayor, tanto en sus narraciones como en su comedia *La traición en la amistad*.

A pesar de que su obra contó en su tiempo con una gran popularidad e influencia, la vida de la escritora presenta todavía algunas lagunas, si bien cada vez menos, pues, aunque muy poco a poco, los datos sobre la misma van siendo completados (Yllera 2021; Rodríguez de Ramos 2014 y 2022). Nacida en Madrid en 1590 y sin que se conozca con exactitud la fecha de su muerte, sus *Novelas amorosas y ejemplares* y la *Parte segunda del sarao, y entretenimiento honesto* (más conocida como *Desengaños amorosos*) aparecieron en Zaragoza, respectivamente, en 1637 y 1647, y contaron con reediciones en años muy próximos, lo que es un claro exponente de su éxito¹. Forman un todo en el que cada una de las dos partes agrupa un conjunto de diez narraciones y la composición corresponde a la de una colección de relatos enmarcados, constituyendo el marco una reunión en casa de la noble Lisis, ante cuya enfermedad, en las *Novelas*, un grupo de amigas y amigos (damas y caballeros) acuerdan entre sí entretenerla contando historias²; y, en los *Desengaños*, es ella misma quien decide convocar un encuentro similar con motivo de la proyec-

¹ La investigadora Rosa Navarro se resiste a considerar a Zayas autora de estas narraciones (opina incluso que la autora nunca existió) y se las adjudica a Alonso Castillo Solórzano. Independientemente de la mayor o menor consistencia de sus argumentos, y como afirma Alicia Yllera, «parece poco probable que no solo Lope de Vega, sino también Pérez de Montalbán, Ana Caro de Mallén y cuantos compusieron poemas preliminares para la edición de su primera colección de novelas aceptasen el juego de Castillo Solórzano» (2021, 70).

² Historias que la madre de Lisis prefiere llamar «maravillas», pues «con este nombre quiso desempalagar al vulgo del de novelas, título tan enfadoso que ya en todas partes aborrecen» (Zayas 2000, 168).



tada celebración de sus bodas. Es también decisión suya que en esta segunda parte solo tomen la palabra las mujeres, mientras en las *Novelas* lo habían hecho tanto mujeres como hombres. No se trata de una decisión arbitraria, ya que obedece al objetivo concreto de la protagonista (y de la autora) de «volver por la fama de las mujeres (tan postrada y abatida por su mal juicio, que apenas hay quien hable bien de ellas)», porque, «como son los hombres los que presiden en todo, jamás cuentan los malos pagos que dan, sino los que les dan» (*Desengaños*, 118)³. Por otra parte, si en el marco de las *Novelas* el sarao tiene lugar en las Navidades, en el de los *Desengaños* se celebra durante los Carnavales, fiestas de la buena nueva frente a fiestas de la confusión, usando los términos de Cotoner y Riera, quienes señalan lo expresivo de las fechas, especialmente las segundas: «A nadie se le escapa la simbología que encierran máscaras y disfraces en relación con uno de los tópicos más significativos del barroco, la consideración del mundo como teatro, en el que cada cual engaña o finge un papel» (1997, 296)⁴. Y de engaños, desengaños, traiciones, violencia y también crueldad están llenos *Novelas* y *Desengaños*.

La sociedad representada por *Zayas* es una sociedad estratificada y extremadamente compleja en todo lo que respecta a las cuestiones de género, de clase, raciales y religiosas, es decir, identitarias. La escritora pone su foco sobre la nobleza, a la que pertenecen las narradoras y narradores de *Novelas* y *Desengaños* y mayoritariamente los personajes protagonistas de las historias que unos y otras relatan, lo mismo que los de su obra dramática *La traición en la amistad*, cuya trama gira alrededor de los enredos de una dama que busca conquistar a varios galanes. Sin embargo, y aunque sea ocupando un segundo plano, al lado de caballeros y de damas aparecen siempre sus sirvientes, criados y criadas que, al formar parte de la casa (y por extensión, y de algún modo, de la estructura familiar), están siempre ahí, testigos privilegiados de todo aquello que acontece a su alrededor⁵. Las criadas acompañan a sus señoras en los momentos de intimidad (vestir y desnudar, por ejemplo) y de ocio (en el paseo, a la iglesia, en el canto); escuchan confidencias; traen y llevan mensajes; aconsejan; acuden con prontitud a las demandas de sus superiores y algunas veces alcanzan también protagonismo debido a los efectos provocados por las acciones que ejecutan. De todo ello se dará cuenta a continuación.

³ Las citas de *Novelas* y *Desengaños* se harán siempre por las ediciones recogidas en la bibliografía final, de modo que, como en este caso, a lo largo del artículo únicamente se hará constar entre paréntesis *Novelas* o *Desengaños* y la página que corresponda.

⁴ En su estudio, Cotoner y Riera bosquejan una tipología de los personajes femeninos en *Novelas* y *Desengaños* atendiendo a diversas variables.

⁵ Precisamente por esto, por ejemplo en la historia que Laura, la madre de Lisis, cuenta en el *Desengaño* quinto, don Alonso y su hermano despiden a «todos los criados y criadas que habían traído, para hacer sin testigos la crueldad que ahora diré» (emparedar, literalmente, a doña Inés) (*Desengaños*, 283).

1. LAS CRIADAS EN LAS NOVELAS AMOROSAS Y EJEMPLARES Y EN LOS DESENGAÑOS AMOROSOS

No existen censos de criados (como prácticamente tampoco de ningún otro tipo) fiables correspondientes al siglo xvii, de forma que es difícil saber qué porcentaje de la población representaban entonces. Tomando como fuente demográfica la Bula de la Santa Cruzada, y aplicando los correctores de error pertinentes, Ojeda Nieto (2016) aporta datos poblacionales de ciudades como Madrid, que comienza el siglo con unos 110 000 habitantes y crece hasta los 180 000 que registra en su final; o como Toledo, que inicia el siglo con unos 50 000 y los irá perdiendo hasta situarse en algo menos de la mitad. Crecimiento y decrecimiento que obedecen a factores diversos. En cuanto a la población total de España, incluyendo a los moriscos, sería de unos siete millones, también con momentos de incremento y descenso. Pero el tipo de fuente empleado impide conocer las cifras que corresponderían al número de sirvientes dentro de esa totalidad, una información que sí ofrecerán, en cambio, los censos del siglo xviii (Blanco Carrasco 2016).

Sean cuales sean los números, lo cierto es que en las grandes ciudades existía una demanda importante de servicio doméstico, y que este era mayoritariamente desempeñado por mujeres (a veces muy jóvenes), con un contrato notarial de por medio o sin él, tratándose la vinculación, en este segundo supuesto, solamente a través de un acuerdo verbal entre las partes⁶. Menciono este dato referido al ámbito urbano por el hecho de que el universo representado en las obras de María de Zayas también lo es. Las damas y galanes de sus relatos transitan por las calles de Madrid, Toledo, Salamanca, Zaragoza, Sevilla y Granada o por las de Nápoles, Lisboa y Palermo. En cuanto a las tramas, y como narraciones adscritas al género de la novela cortesana que son, se desenvuelven en torno a los denominados asuntos de honra (deseo que busca satisfacerse, promesas de matrimonio incumplidas, celos, deshonoras, traiciones), vinculados en su caso, en las *Novelas*, particularmente a la discreción y firmeza de las mujeres, y a la fuerza del amor y de la virtud; y, en los *Desengaños*, a la idea antes apuntada de restituir la fama de las mujeres y de advertirlas de los engaños de los hombres.

Ahora bien, si la escritora reivindica educación y libertad para las mujeres en igualdad de condiciones que la de los hombres, e igualdad también en autoridad y reconocimiento, desterrando la mala consideración que la sociedad y la cultura han hecho pesar sobre ellas, se trata de propiedades reclamadas para las mujeres «prin-

⁶ «La concentración en las ciudades y poblaciones de mayor tamaño de los principales patrimonios hace que alrededor de su actividad económica y simbólica se acreciente la demanda de sirvientes más que en el mundo rural, donde las diferencias sociales no son tan señaladas económica ni estamentalmente» (Blanco Carrasco 2016, 48). Por otro lado, hay que indicar que tener criadas no era privativo de las clases altas, aunque estas dispusieran de un número mucho mayor, a veces considerable (como se deduce, también, de algunas de las narraciones de Zayas). Información sobre las criadas en el Madrid del xvii (los contratos, la consideración en que se las tenía, las jornadas que realizaban) puede verse en Pilar Tenorio (1991, especialmente páginas 323 a 362).

cipales», no encontrándose un posicionamiento semejante con respecto a aquellas de nivel social inferior⁷. Estas, las criadas (entre otras), mujeres que por no poseer medios económicos tenían que trabajar, desfilan por sus narraciones sin que se destaquen en ellas grandes peculiaridades, con las excepciones que se comentarán. Son sujetos situados siempre en relación de dependencia con su superior; no hay indicaciones sobre su modo de vestir (como sí las hay sobre la riqueza del vestuario de las damas), ni sobre sus pensamientos, inquietudes o preocupaciones, y solo tienen nombre cuando se singularizan por algún aspecto. Pero nada de esto debe sorprender, pues las obras de la autora madrileña se centran en las relaciones entre hombres y mujeres de posición social elevada, con la motivación, eso sí, ya lo he repetido, de criticar el estado de cosas en lo relativo a la educación de las mujeres, así como de ilustrarlas sobre las falsas promesas de los hombres, remarcando, para cumplimiento de ese propósito, normas y costumbres que las desfavorecen en sus deseos, su vida y su voluntad⁸. De esta forma, su obra pone en evidencia las fracturas de una sociedad desigual tanto en lo que respecta a las cuestiones de «género» como a las de «clase».

1.1. UNA VISIÓN DE CONJUNTO

En el trazado de esta panorámica, hay que comenzar apuntando que, si nos detenemos en el todo que conforman las *Novelas y Desengaños*, descubrimos dos perspectivas distintas en cuanto a la forma en que son contempladas las criadas. Mientras que en las historias relatadas por las damas y galanes participantes en el sarao se muestran muy distintas situaciones entre criadas y señoras, en el nivel que corresponde al marco narrativo las impresiones ofrecidas destacan por lo homogéneas y negativas. Ya lo notó Alicia Yllera en su edición de los *Desengaños*: «Las excelentes relaciones entre amos y criados [...] que presenta la autora en muchos de sus relatos contrastan con las declaraciones expresas que hace cuando interviene en sus novelas» (*Desengaños*, 117). Estas «declaraciones expresas» están puestas en boca de algunas de las damas narradoras (¿trasunto de la voz autorial?) cuando generalizan sobre la naturaleza de criadas y criados en relación con algunos de los acontecimientos que relatan. En la Novela quinta, en el transcurso de su narración, Nise comenta que «a los criados no es menester darles tormento para que digan las faltas de sus amos, y no solo verdades, pues saben también componer mentiras» (*Novelas*, 355), y Matilde, en el Desengaño sexto, asegura que «su ejercicio es murmurar de los amos, que les parece que solo para eso los sustentan», refiriéndose además a las criadas como «este

⁷ En el Desengaño décimo, Lisis afirma: «Veis aquí, hermosas damas, cómo quedando yo con la victoria de este desafío, le habéis de gozar todas, pues por todas peleo» (*Desengaños*, 270). Obviamente, «por todas» se refiere a las damas, pues a ellas se dirige.

⁸ No es este el lugar para profundizar sobre esta cuestión, tan relevante para la autora y sobre la que se hacen reflexiones en todos los relatos. Existen estudios significativos sobre el tema, pues la obra de Zayas ha despertado gran interés en las tres últimas décadas y especialmente en los años más recientes. Véanse, como muestra, los monográficos de las revistas *Críticon* (n.º 143, 2021: <https://doi.org/10.4000/criticon.20545>) y *eHumanista* (vol. 55, 2023).



género de gente» (*Desengaños*, 298 y 326, respectivamente). Por su parte, al final del *Desengaño* décimo, Lisis hace la siguiente apreciación, tan elocuente y tan reveladora de un determinado orden social:

Porque los criados y criadas son animales caseros y enemigos no excusados, que los estamos regalando y gastando con ellos nuestra paciencia y hacienda, y al cabo, como el león, que harto el leonero de criarle y sustentarle, se vuelve contra él y le mata, así ellos, al cabo, matan a sus amos, diciendo lo que saben de ellos y diciendo lo que no saben, sin cansarse de murmurar de su vida y costumbres. Y es lo peor que no podemos pasar sin ellos, por la vanidad, o por la honrilla (*Desengaños*, 508).

En efecto, y como ponen de relieve los relatos, señoras y señores no pueden prescindir de sus sirvientes, miembros de un colectivo en cuya compañía aparecen en todo momento, siendo numerosas, en este sentido, las informaciones alusivas a la participación de criadas y criados en circunstancias de todo tipo. Particularizando en las criadas, es manifiesto el cuidado que ponen en el ejercicio de sus obligaciones y su diligencia ante cualquier requerimiento: «voces, a las que acudieron mis criadas», «[a]cudió su tía, y sus criadas y su madre» (Novela primera, 189); «[e]ntraron a los gritos [...] las criadas» (Novela sexta, 388); «entró mi criada a darme de vestir» y «le envié volando a llamar [a don Gaspar] con mi criada» (Novela séptima, 429); «alborotadas su madre, hermana y criadas» (*Desengaño* primero, 132); «al grito de doña Inés habían salido ya las criadas alborotadas» (*Desengaño* quinto, 280). Asimismo, son constantes las situaciones en las que se especifica su presencia al lado de la dama y de otros miembros femeninos de la familia a la que sirven: «en compañía de su tía y criadas», «su tía y sus criadas y su madre», «ella, su madre y criadas» (Novela primera, 188, 189 y 200, respectivamente); «[salió] con su tía y criadas a misa» (Novela segunda, 222); «en presencia de su madre y criadas», «sentada en su estrado con sus criadas» (Novela cuarta, 298 y 305); «iba su dama con su madre y otras criadas», «estaba en su cama y cercada de médicos y criadas» (Novela octava, 451); «Constanza y Teodosia, con su madre y las demás criadas» (Novela décima, 532); «ella y sus criadas y otras amigas» (*Desengaño* primero, 137); «ella y sus criadas» (*Desengaño* quinto, 267).

Determinaciones de otro signo escasean. En el *Desengaño* octavo se habla de «una criada de cocina» y de una criada «ya mujer mayor» (*Desengaños*, 380 y 394) y en la Novela tercera de «una criada de labor y otra de todo y para todo» (*Novelas*, 257), a lo que se añade un apunte sobre rasgos físicos y de temperamento: «tenían tan buenas caras como desenfado, en particular la fregona, que pudiera ser reina, si se dieran los reinos por hermosura» (*idem*). En la cuarta, se puntualiza que don Fadrique busca criadas que sean ignorantes y poco maliciosas, mientras que, en el *Desengaño* sexto, Laurela quiere siempre criadas que sepan cantar, lo que favorecerá que Esteban, pícaro travestido de Estefanía, consiga entrar a su servicio⁹; y, en

⁹ El tipo de criada cantante adquirirá mayor dimensión y desarrollo en el teatro del siglo XVIII, «derivado de la importancia del género breve de la tonadilla» (Doménech Rico 2014, 30).



la Novela séptima, se comenta que las criadas de la madre de doña Hipólita, que eran cuatro, comparten el mismo cuarto. Poco más. Mucho más abundantes son los atributos de otra clase; por ejemplo, el de que son murmuradoras y chismosas¹⁰ o el de que se rinden fácilmente al dinero, tópico este que cuenta en la literatura española con tradición desde *La Celestina*. Constituiría el tipo de la criada codiciosa, al que habría que sumar los de la criada confidente, la intermediaria o mensajera, la traidora y la mala consejera, todos ellos de interés, incluso aunque resulten estereotipados, ya que de las actuaciones de estas criadas se derivan consecuencias, más o menos dramáticas, en el transcurrir de los acontecimientos.

La codicia como rasgo de criadas (y criados)¹¹ es motivo reiterado, convirtiéndose en insistente el supuesto de que «las dádivas pueden más que la fidelidad de las criadas» (*Novelas*, 461). En la Novela cuarta, por ejemplo, don Fadrique agasaja con regalos a su amada Serafina y a sus criadas («a ruego de sus criadas, que no las tenía el granadino mal dispuestas, porque lo que su ama regateaba el recibir, ellas lo hicieron profesión y costumbre», 303), y, en el Desengaño segundo, don Carlos se gana con oro a otra criada (175). Son casos en los que un galán compra con dádivas a una criada para que le hable a su dama en su favor; en otros, en cambio, la criada simplemente desempeña la actividad de intermediar para cumplir con las demandas y el gusto de su señora, sin que haya de por medio un beneficio económico. Confidencia y mediación se superponen entonces, pues, sabedora de los sentimientos y deseos de su señora, la criada coopera para que pueda satisfacerlos. Con ese mismo objetivo, pueden también rastrear y obtener información relevante¹² o, lo que indica el grado máximo de confianza, llegar a actuar como testigos de las promesas de matrimonio del galán a la dama, tal como ocurre en el Desengaño segundo, cuando don Carlos, «después de haber venido la criada, tercera en estas locuras, delante de ella le dio fe y palabra [a Octavia] de ser su marido» (*Desengaños*, 178). Al ser conocedoras de los secretos de sus señoras, las criadas colaboran, además, con ellas en situaciones embarazosas y se encargan de advertirlas de llegadas inesperadas que pudieran desembocar en tragedia: «Ya empezaba la noche a tender su manta sobre las gentes,

¹⁰ «Era don Fernando astuto, y conocía que no se había de rendir doña Juana, menos que casándose, y así daba muestras de desearlo, diciendo a quien le parecía que se lo diría, en particular a las criadas, las veces que hallaba ocasión de hablarlas» (*Novelas*, 375). Es rasgo también de los criados, como se generaliza en otro momento: «Quiso saber Laura la causa de estas cosas, y no faltó quien le dio larga cuenta de ellas, porque a los criados no es menester darles tormento para que digan las faltas de sus amos» (*Novelas*, 355).

¹¹ «[U]n criado de mi padre llamado Sarabia, más codicioso que leal»; «venciendo con dinero la facilidad de un mozo que tenía las llaves de la casa» (Novela primera, 184 y 192, respectivamente); «el criado que había atraído a sí con dádivas» (Desengaño octavo, 373). Ocurre lo contrario en el Desengaño décimo, donde criados portugueses no se dejan embaucar por las dádivas de don Gaspar: «No dejó en este tiempo de ver si, por medio de algún criado, podía conseguir algo de su pretensión, procurando con oro asestar tiros a su fidelidad [de doña Florentina]; mas, como era castellano, no halló en ellos lo que deseaba, por la poca simpatía que esta nación tiene con la nuestra» (*Desengaños*, 476).

¹² «Clavela [...] dio en inquirir y saber la causa [...] y encomendando el averiguarlo a la solicitud de una criada, no le fue dificultoso» (Desengaño octavo, 378)

cuando llegó una criada y le dijo como el duque era venido, tan secreto que hasta que estuvo en casa no fue visto» (Novela cuarta, 331); «En fin, ellas dejándome desnuda, y a su parecer dormida, se entraron a recoger; solo quedó conmigo la que sabía mis cosas [...]; cuando estando con la puerta abierta [...] llegaron las criadas a decirme que su señor y mi esposo era venido» (Novela séptima, 424).

En el *Desengaño* primero es resaltado el papel desempeñado por Claudia, doncella de doña Isabel Fajardo¹³, a la que esta quería mucho por haberse criado juntas desde niñas (*Desengaños*, 134). En un principio, se muestra prevenida contra ella, haciéndose cómplice e intercesora del galán, tanto que la dama le recrimina que parece haber sido sobornada por él; posteriormente, sin embargo, cuando don Manuel viola a doña Isabel con engaños y, aun dándole promesa repetida de matrimonio, reanuda su relación con otra mujer, la doncella modificará su actitud. De comportarse como astuta y cautelosa cuando actuaba como intermediaria de don Manuel, se transformará en valedora a ultranza de su señora, tomando riesgos en su defensa al enfrentarse al galán y a su amante, y sufriendo como consecuencia el enojo y malos tratos de uno y de la otra:

Y no pudiendo ya la fiel Claudia sufrir tantas libertadas cometidas en ofensa mía, se fue tras ellos, y al entrar en el vergel, dejándose ver, le dijo lo que fue justo, si, como fue bien dicho, fuera bien admitido. Porque don Manuel, si bien corrido de ser descubierto, afeó y trató mal a Claudia, riéndola más como dueño que como amante mío; con lo cual la atrevida Alejandra, tomándose la licencia de valida, se atrevió a Claudia con palabras y obras [...]. Estaba atropellándolo todo, y diciendo mil libertades; tanto, que en diversas ocasiones se puso Claudia con ella a mil riesgos (*Desengaños*, 144).

En cuanto a mentiras y traiciones, no son exclusivas de las criadas, pues galanes y damas las ponen en práctica en muchísimas ocasiones, produciendo desenlaces funestos. Convendría puntualizar, por otro lado, que, tal vez, más que de propiamente traidoras a las criadas habría que etiquetarlas de ayudantes en una traición o de engañadoras y de malas consejeras. Confidentes y cómplices de los deseos de sus señoras, se esmeran en su cometido de complacerlos con solicitud y cautela. En cualquiera de los casos, en ese papel adquieren protagonismo al idear estratagemas y ejecutar acciones que tienen impacto en el devenir de los sucesos. De engañadora, por ejemplo, cabe calificar a Marcela, en la Novela tercera, y de muy malas consejeras a una criada de doña Hipólita en la Novela séptima y a otra de doña Florentina en la historia intercalada en el *Desengaño* décimo.

Debido al tipo de personajes que protagoniza la historia, así como por su tono jocoso, la Novela tercera («El castigo de la miseria») constituye una rareza dentro del conjunto de narraciones de las *Novelas y Desengaños*: «una “maravilla” de

¹³ En la condición de esclava en que este personaje se transforma para vengarse de su violador, tomando como nombre el de Zelima, será comprada por una tía de Lisis como regalo para esta. Sobre su historia se tratará brevemente al final del apartado siguiente, referido a las esclavas, al que remito.

pícaros» o una «novela de burlas», según la entienden Victoria Aranda (2021) y Fernando Rodríguez Mansilla (2021), respectivamente, en sus estudios sobre la misma. De acuerdo con estas características, el papel desempeñado por las criadas tiene también su particularidad. En primer lugar, los protagonistas de la novela, don Marcos y doña Isidora, no son nobles, sino un hidalgo venido a gentilhomme el uno y una dueña sin posibles la otra. Fingen lo que no son, aunque la avaricia de don Marcos es notoria y es esa condición precisamente la que acaba por provocar la broma de la doncella Marcela. Aquí, criada y doncella tienen nombre (Inés y Marcela) y, además, en un determinado momento se las presenta en una escena de conversación al margen de su ama, un aparte verdaderamente singular dentro del universo de las narraciones zayescas. En ese espacio de privacidad, doncella y criada critican a don Marcos, quejándose del nuevo estado de cosas que ha impuesto en la casa tras su matrimonio con doña Isidora:

—¿Qué te parece, Inés, a lo que nos ha traído la fortuna? Pues de acostarnos a las tres y a las cuatro, oyendo música y requiebros, ya en la puerta de la calle, ya en las ventanas, rodando el dinero en nuestra casas, como en otras la arena, hemos venido a ver a las once cerradas las puertas y casi clavadas las ventanas, sin que haya atrevimiento en nosotras para abrirlas.

—[...] Ya, hermana, esas fiestas que dices se acabaron, no hay sino echarnos dos hábitos, pues mi ama ha querido esto. ¡Qué poca necesidad tenía de haberse casado, pues no le faltaba nada, y no ponernos a todas en esta vida!

—Aún tú, Inés —replicó Marcela—, sales fuera para todo lo que es menester, no tienes que llorar [...] ¡Mala pascua para el señor don Marcos si yo tal sufriera! (*Novelas*, 274).

La doncella no habla en vano. Haciéndose con vestidos y joyas de su señora y con una cadena de doscientos escudos de su señor, huye con su amante, junto con el cual volverá a burlarse de don Marcos algún tiempo después.

Estos engaños de Marcela no tienen más repercusión que la de escarmentar al avaro don Marcos, algo muy diferente a lo que acontece en la historia contenida en el *Desengaño* décimo («Estragos que causa el vicio»), donde la mentira ideada por la criada de doña Florentina, y aprobada por esta, concluirá en un baño de sangre. La historia, narrada por Lisis, se desarrolla en Lisboa e integra, en su parte central, las vicisitudes de doña Florentina y su hermanastra Magdalena, casada con don Dionís¹⁴. Se trata de una historia «prodigiosa», según palabras de Florentina, su protagonista y quien la cuenta a don Gaspar, gentilhomme de la real cámara de Felipe III, quien, regresando una noche a su posada con su criado, la encuentra en la calle toda bañada en sangre. El azar hace que se trate de la misma dama de la que había quedado prendado al verla un día en una iglesia. La serie de incidentes que la con-

¹⁴ Para un análisis de la estructura narrativa de este *Desengaño* y sus repercusiones en el significado, remito a Suárez Briones (1997).

dujeron a semejante estado es, resumidamente, la siguiente (de necesario conocimiento para entender el proceder de la criada en ellos): a la muerte de su padre y su madrastra, Florentina y su hermanastra Magdalena permanecen al cuidado de un tío, hasta que, casada doña Magdalena con don Dionís, acogen su casa a Florentina con la intención de buscarle esposo. Sin embargo, Florentina, enamorada de su cuñado, cae en una profunda melancolía, de la que solo se recupera cuando (traicionando la amistad y el amor de su hermana) le revela sus sentimientos a don Dionís, y este, contra todo pronóstico, afirma compartirlos. Desde entonces, mantienen una relación que durará cuatro años hasta el fatídico final, un tiempo durante el cual don Dionís no deja de prometerle que la hará su esposa a la muerte de Magdalena. Desesperada ante una situación que podría convertirse en eterna y atormentada por el veredicto del confesor al que hace depositario de su estado, busca complicidad y consejo en una doncella que se había criado con ella desde niña.

Esta doncella, una moza «atrevida» y a través de la cual «hablaba y obraba el demonio», urde un «endemoniado enredo», para cuya realización cuenta con el consentimiento y la participación de Florentina, que no elude su implicación en los hechos: «Díome parte del modo, apartándonos las dos, ella, a hacer oficio de demonio, y yo a esperar el suceso, con lo que cesó nuestra plática. Y la mal aconsejada moza, y yo más que ella (que todas seguíamos lo que el demonio nos inspiraba)» (*Desengaños*, 494). El enredo, de una crueldad reconocida por la propia criada (que la excusa alegando que «llagas tan ulceradas como estas quieren curas violentas»), consistía en hacer creer a don Dionís en la infidelidad de su esposa, involucrando para ello a un mozo nacido y criado en la casa. Sin imaginar la reacción desmedida de su señor, al entender que su ira recaería solamente sobre su esposa, ama y criada ejecutan su plan, que termina con la muerte de doña Magdalena, de todas las criadas y del mismo don Dionís, acuchillado por su propia mano. De tal masacre, sobrevive únicamente Florentina, y lo hace gracias al valor de una esclava que se interpone entre ella y don Dionís: «me dio las heridas que habéis visto, y acabárame de matar si la negra no acudiera a ponerse en medio; que como la vio don Dionís, asió de ella, y mientras la mató, tuve yo lugar de entrarme en un aposento y cerrar la puerta, toda bañada en mi sangre» (*Desengaños*, 498).

Sería imprudente justificar la crueldad del plan concebido por esta criada, pero tampoco hay que ignorar la audacia y osadía del personaje, primero, para proponerlo; después, para cumplirlo y, finalmente, para asumir su responsabilidad en las consecuencias que su idea temeraria origina, reconociéndose única culpable de semejante carnicería, lo que, podría decirse, la dignifica:

—¡Ay, desdichada de mí, qué he hecho! ¡Ya no hay perdón para mí en el cielo, ni en la tierra, pues por apoyar un mal tan grande y falso testimonio, he sido causa de tantas desdichas! [...] Que mi señora doña Magdalena y Fernando han muerto sin culpa, con todos los demás a quien has quitado la vida. Sola yo soy la culpada, y la que no merezco vivir, que yo hice este enredo (*Desengaños*, 198).

Tan decidida como ella es la criada de Hipólita en la historia de la Novela séptima («Al fin se paga todo»). También aquí el protagonista, don García, encuentra en la calle a una mujer maltratada y semidesnuda a la que acoge en su posada, expli-

cando entonces la dama los sucesos que la pusieron en tal estado. Casada con don Pedro, y después de sufrir el acoso de su cuñado durante ocho años, es solicitada por don Gaspar, un portugués de profesión soldado a cuyas demandas acaba rindiéndose, siendo mediadora en esos amores su criada Leonor, que maquina repetidamente con su señora la forma en que pueda reunirse con su amante a escondidas del marido:

Aconsejándome con aquella criada secretaria de mi amor, me respondió que se espartaba de una mujer que decía tenerle que tuviese tan poco ánimo y se aventurase tan poco; que viniese don Gaspar y entrase de noche antes de cerrarse las puertas, que ella le tendería escondido en su aposento, y que yo, después de acostado don Pedro, podría, fingiendo algún achaque, levantarme de su lado (*Novelas*, 427).

Marcela había urdido su engaño al margen de su señora, aunque en su caso no como intermediaria de algún pretendiente, como sí sucede en otros relatos, donde las criadas intrigan a favor de los galanes con el desconocimiento de la dama. En otros muchos, sin embargo, mentiras y traiciones son convenidas entre criada y dama, es decir, estando esta en conocimiento de las mismas y refrendándolas (el caso de Leonor y doña Hipólita que acabamos de comentar); la criada actúa para contentarla, aconsejándola (mejor o peor) y participando con ella en sus intrigas. Por esto, y en general por formar parte del círculo de afectos de la dama, tampoco falta el registro explícito de que alguna criada es muy querida (*Novelas*, 349) o de que otras son beneficiadas por su señora cuando esta decide hacerse religiosa (en la Novela sexta, doña Juana se despide «pagando a sus criadas y dándoles sus vestidos y camisas, que repartió con ellas junto con las demás cosas de su casa» –*Novelas*, 390–).

En otro orden de cosas, llama la atención que no se encuentren demasiadas muestras manifiestas de violencia o de situaciones de acoso y abuso hacia las criadas, algo que en la realidad se produciría, sin duda, con bastante frecuencia. Según los ejemplos examinados, la violencia contra ellas deriva, en general, de situaciones que afectan a sus señoras, incluso aunque procedan de alguna maquinación ideada por la criada. En alguna ocasión, se muestran asustadas ante la furia de algún señor o reciben amenazas, incluida la de pagar con la vida, lo que, atendiendo a unas tramas en las que son habituales las expresiones de violencia contra las mujeres¹⁵, resulta totalmente creíble que se cumpliera (si bien esa amenaza alcanza a los criados en general: «ni mis criados se atreverán a contar a nadie lo que pasa aquí, pena de que les costara la vida» –*Desengaños*, 238–). En el *Desengaño* octavo, por ejemplo, don Alonso (que, con la connivencia de su padre, mata a su hermana doña Mencía por su galanteo con don Enrique) encierra a «dos doncellas y a una criada de cocina que había, amenazándolas con la muerte si chistaban» (*Desengaños*, 380); y, en la Novela

¹⁵ Los casos de violencia física y psicológica contra las mujeres, y de una violencia extrema que puede llegar a la muerte, son abundantes en los relatos de las *Novelas* y *Desengaños*, especialmente en los segundos; pero se produce sobre las damas, al ser ellas las protagonistas. Por supuesto, aparte está, además, la violencia simbólica, contra la que Zayas carga, pues no otra cosa viene a ser la desigualdad y la mala fama que soportan las mujeres social y culturalmente.



quinta, hallan a don Diego desesperado, «y su casa alborotada, los criados huidos y las criadas encerradas, temiendo su furor» (*Novelas*, 368). En cuanto al acoso, en el Desengaño sexto, la criada Estefanía, en realidad Esteban (mozo que, como ya se ha anotado, se ha travestido buscando conseguir los favores de Laurela), es perseguida por el padre de esta con intenciones aviesas, lo que es síntoma de una situación que no sería inhabitual por parte de los señores hacia las criadas: «No le faltaban a Estefanía, sin las penas de su amor, otros tormentos que la tenían buen disgustada, que era la persecución de su amo, que en todas las ocasiones que se ofrecían la perseguía, prometiéndola casarla muy bien si hacía por él lo que deseaba» (*Desengaños*, 310).

1.2. LAS ESCLAVAS

Un análisis aparte, por breve que sea, merece la figura de las esclavas. Como anota Pérez García, el estatuto de esclavo era de extrema inferioridad: «La esclavitud, por sus propias características estructurales, y a pesar de las limitaciones al dominio del amo introducidas por el Derecho, funcionaba como una auténtica máquina de picar vidas humanas» (2023, 6). Inclusive aunque el trato dado a esclavas y esclavos fuese amable por parte de sus amos y, en algunos casos, les otorgasen la libertad en sus testamentos o les legasen ayuda económica para enfrentar su futuro con más solvencia, ninguno de esos actos modificaba los fundamentos de la institución. Por otra parte, si se trataba de escoger entre esclavos y esclavas, había una preferencia por las segundas, ya que reunían, en palabras de Lobo Cabrera, «una serie de condiciones que las hacen más apetecibles a los ojos de los hombres libres: son principalmente trabajadoras domésticas, pero son a la vez vientres fecundos capaces de aumentar el ganado humano¹⁶ en pocos años y objeto de placer de sus amos» (2015, 297), circunstancias a las que se sumaba la de poder ser usadas al mismo tiempo como amas de cría.

Es en esta función de trabajadoras domésticas como aparecen las esclavas en las narraciones de Zayas, formando parte del grupo de servicio al lado del resto de las criadas. En la Novela sexta, por ejemplo, Lucrecia, dama amante de don Fernando, al que tiene rendido con artes de brujería, es dueña de dos esclavas que realizan tareas de criadas y que, cuando se descubren las maniobras de su señora, son también encarceladas con el fin de averiguar si estaban enteradas de aquellos hechos y habían tenido participación en los mismos. «Por ver si eran parte de aquellas cosas», dice el texto (*Novelas*, 405), algo muy probable teniendo en cuenta el grado de confidencialidad entre criadas y señoras, como se ha puesto en evidencia en muchos de los ejemplos aducidos. La historia acontece en Sevilla, ciudad donde se desarrollaba

¹⁶ A propósito de este aspecto, escriben Lobo Cabrera y Díaz Fernández: «Una de las obsesiones de los propietarios de esclavos era contar con vientres fecundos capaces de garantizar brazos suficientes e imprescindibles en la agricultura, artesanía, comercio y servicio doméstico. Pero si se terciaba, la producción obtenida mediante la *cría* era puesta a la venta, incluyéndose los gastos de mantenimiento en el precio de la 'mercancía'» (1984, 224).



(junto con Lisboa) el mercado de esclavos más importante de la Península. Hacia mediados del siglo XVI, «llegó a albergar 6327 esclavos, que representaban en torno al 7,4% de sus habitantes» (Pérez García 2023, 3) y entre los cuales, a lo largo del siglo XVII, se produjo una creciente feminización.

En la Novela octava, la intermediaria del amor de don Rodrigo con doña Leonor es una esclava; en el Desengaño cuarto se habla de «cuatro esclavas blancas herradas en los rostros» (*Desengaños*, 236) y, en el octavo, también de «una esclava blanca, herrada en el rostro» (482)¹⁷. Por el contrario, en algunas narraciones se matiza que la esclava es negra, término con el que eran designadas entonces las africanas que no eran moras. Es el caso de la Novela séptima, donde se alude a «una negra que tenía a cargo la cocina» (*Novelas*, 427); o del Desengaño décimo, donde se habla de tres esclavas que estaban en la cocina, «una blanca y dos negras» (482), siendo una de las dos negras quien salva la vida de su ama Florentina, al interponerse entre ella y don Dionís, como se ha comentado. Y negra es también la esclava traidora elevada a señora del Desengaño cuarto («Tarde llega el desengaño»). Pero salvo el protagonismo de esta, de la que, por tratarse de un caso excepcional, comentaré algunos aspectos, la presencia de las esclavas, blancas o negras, se reduce a unas pocas y breves menciones.

Básicamente, la traición urdida por la esclava de «Tarde llega el desengaño» coincide con la ejecutada por la criada de Florentina en el Desengaño décimo, pues esta negra acusa a doña Elena de ser infiel a su esposo don Jaime con un primo que tenían acogido en la casa, una mentira de la que se derivarán consecuencias dramáticas para su señora y que colocarán a la esclava en el centro de la historia. La narradora del Desengaño es Filis y la historia que relata resulta ser, efectivamente, una de las más fuera de lo común que se pueden encontrar en el conjunto del Sarao. Como en otros varios de la serie, también en este Desengaño se multiplican los planos: Filis, personaje del marco narrativo, relata una historia (precedida por un preámbulo en el que traza una genealogía de mujeres de excelentísimo entendimiento¹⁸) en la que se inserta otra contada por su protagonista. Don Martín, caballero toledano, regresa de Flandes a su tierra para casar con una prima suya, pero una tormenta arrastra la nave en la que viaja y naufraga. Junto con un compañero que se salva con él, arriban a Gran Canaria, donde son encontrados y hospedados por don Jaime de Aragón, cuya vida expone a sus huéspedes ante el asombro que en ellos provocan las cosas extraordinarias observadas durante la cena que les ofrece. En su relación, don Jaime

¹⁷ Es sabido que era costumbre marcar a hierro a los esclavos, generalmente en el rostro. Suele afirmarse que esta marca representaba una S y un clavo, pero más plausible parece la explicación dada por Covarrubias en su *Tesoro*: «Esclavo. El siervo, el cautivo. Algunos quieren se haya dicho del hierro que les ponen a los fugitivos y díscolos en ambos carrillos, de la S y del clavo, pero yo entiendo ser dos letras, S y I, que parece clavo, y cada una es iniciativa de dicción, y vale tanto, como *sine iure*; porque el esclavo no es suyo, sino de su señor, y así le es prohibido cualquier acto libre» (tomado de López Poza 2011, 68).

¹⁸ Entre ellas se encuentra la escritora Ana Caro, estrictamente contemporánea de Zayas y amiga suya, y a la que ensalza por «su entendimiento y excelentísimos versos» (*Desengaños*, 230).

se detiene en dos momentos de su vida, uno del pasado y otro del presente, siendo este último el motivo del pasmo en sus invitados y el que nos interesa contemplar aquí debido al papel que la criada (la esclava negra) desempeña en él.

Esa insólita situación a la que asisten don Martín y su compañero afecta a los dos personajes femeninos cuyos rangos sociales no parecen corresponderse con sus rasgos raciales¹⁹: la mujer blanca, humillada en el trato y en el estado, contrasta con «la negra», una esclava («que nació –dice don Félix– en mi casa de otra negra y un negro, que siendo los dos esclavos de mis padres los casaron») elevada ahora a categoría de compañera y esposa. Circunstancia, según los hechos pondrán de manifiesto, originada a partir de la mentira inventada por la esclava sobre la fidelidad de la esposa de don Jaime, que él para nada se preocupa de verificar y que le lleva a adoptar decisiones irreparables. En la presentación de ambas mujeres destaca la atención que se pone en los rasgos de una y otra desde la mirada de don Martín, impactado por el diferente trato (trastocado, en su percepción) que recibe cada una de ellas. Aunque en otros muchos momentos de las *Novelas y Desengaños* se destaca la blancura de una dama, la transcendencia que adquiere en este Desengaño es enorme, pues no solo vale por sí misma, sino en relación con la negritud de la esclava. Elena, la blanca, hermosísima («de blanquísimas y delicadas carnes» y «hermosas manos que parecían copos de nieve»), sale de su lugar de encierro, mal vestida y despeinada, y se coloca debajo de la mesa; mientras, la negra («tan tinta, que el azabache era blanco en su comparación» y de «grande hocico y bezos tan gruesos, que parecía boca de león»), fastuosa en sus vestidos y adornos, es recibida alegremente por don Félix, que la toma de la mano y la sienta a la mesa. La insistencia en las diferencias entre las dos mujeres incide en la fealdad y diabólica catadura de la negra: Elena es el ángel, una «desdichada belleza» y «maltratada hermosura», y «la negra» (carente de nombre, determinada solo por su color) es «fiera y abominable» y una «endemoniada dama»²⁰. La clase y el color importan²¹, y estas descripciones lo ponen de manifiesto.

En el desenlace de la historia, sin embargo, la esclava busca ser perdonada y confiesa su infamia. Enamorada, sin ser correspondida, del primo de su señora doña Elena, y siendo la criada más aborrecida de esta, maquinó contra ella acusándola de

¹⁹ Para un análisis detallado de los aspectos concernientes a raza, género e identidad cultural en todo este Desengaño cuarto, remito al interesante artículo de Irigoyen-García (2016).

²⁰ De «endemoniado negro» es calificado igualmente el esclavo que, en la historia referida por don Alonso en la Novela cuarta, es subyugado por doña Beatriz para su disfrute sexual. Cuando don Fadrique descubre a su dama en la cama con él, le pareció «en la hermosura ella un ángel y él un fiero demonio» (*Novelas*, 309). Como comenta Romero Díaz, en este relato llama la atención «el hecho de que la imagen hipersexualizada de la pareja se corresponda con la dama española y no la del joven esclavo y negro que, por el contrario, intenta defenderse de la embestida femenina. Si bien es cierto que las relaciones de abuso sexual de esclavos por parte de los amos es (son) habitual(es) en las sociedades esclavistas, sobre todo de amos a esclavas, la representación literaria de una ama abusando de su esclavo no suele ser común» (2018, 95).

²¹ «En el caso de los negros, el color de la piel se convirtió en una marca der esclavitud [...], a su vez, presuponía la inferioridad moral e intelectual de los sujetos, según las teorías vigentes en ese momento» (García Barranco 2010, 163).

infidelidad precisamente con el primo, a quien don Jaime asesina. Tratándose de un ejemplo de mala criada, que se ha dejado llevar por un sentimiento reprochable, acaba arrepintiéndose, declarándose cristiana y revelando en el lecho de muerte la verdad de los hechos. Al igual que la criada de doña Florentina, y aunque los efectos de su crueldad no pueden ya repararse, su confesión final de algún modo la redime:

La negra, que acostada estaba, empezó a dar grandes gritos, diciendo: «¡Jesús, que me muero, confesión!», y llamando a las criadas por sus nombres, a cada una decía que le llamasen a su señor [...] –Señor mío: en este paso en que estoy no han de valer mentiras ni engaños. [...] Soy cristiana, aunque mala, y conozco, aunque negra, con el discurso que tengo, que ya estoy en tiempo de decir verdades, porque siento que me está amenazando el juicio de Dios (*Desengaños*, 251).

Habría que mencionar, finalmente, el caso de Zelima, aunque no sea más que una esclava fingida, puesto que su verdadera identidad es la de la española Isabel Fajardo, según propia revelación al inicio del *Desengaño* primero, donde asume el papel de narradora de su historia. Como un obsequio caro, Zelima había sido regalada a Lisis por una tía hermana de su madre, indicio de la objetualización a la que estaban sometidas las esclavas, un mero valor de compra y venta:

[L]e trujeron a Lisis una hermosísima esclava, herrada en el rostro, mas no porque la S y el clavo que esmaltaba sus mejillas manchaba su belleza, que antes la descubría más. Era mora, y su nombre Zelima, de gallardo entendimiento y muchas gracias, como eran leer, escribir, cantar, tañer, bordar y, sobre todo, hacer excelentísimos versos. Este presente le hizo a Lisis una su tía, hermana de su madre, que vivía en la ciudad de Valencia; y aunque pudiera desdorar algo de la estimación de tal prenda el ser mora, sazónaba este género de desabrimiento con decir que quería ser cristiana (*Desengaños*, 116-117).

En la Introducción a los *Desengaños* (a la que pertenece la cita), antes de haber sido desvelada su identidad, Zelima es caracterizada ya con rasgos discordantes con su posición. Por un lado, en un gesto completamente inusual tratándose de una esclava, se ofrece una descripción de ella tan idealizada como la de las damas principales, tanto en hermosura como en entendimiento. Por otro lado, Lisis la trata como a una igual, y si bien esto no tendría que desconcertar dado el vínculo de gran afectividad existente entre algunas damas y sus criadas, el suyo resulta extremado: «se habían cobrado tanto amor» –especifica el texto–, «que no era como de señora y esclava, sino de dos queridas hermanas» (*Desengaños*, 117). Al término de su relato, donde ha informado al auditorio de todas sus peripecias, Lisis le echará «los brazos al cuello, juntando su hermosa boca con la mejilla de Doña Isabel» (*Desengaños*, 167).

Zelima solo es una esclava en el sentido social del término (es decir, una persona carente de libertad por estar bajo el dominio de otra) durante el tiempo que simula serlo con el objetivo de vengarse de don Manuel, antiguo galán que la había violado, y más tarde en casa de Lisis (hasta su revelación). Y si el trato dado por Lisis a Zelima es de un afecto profundísimo, no parece desmerecer de él el recibido en la casa de sus anteriores dueños:



Era mi señora moza y de afable condición, y con ella y otras dos doncellas que había en casa me llevaba tan bien, que todas me querían como si fuera hija de cada una, y hermana de todas, particularmente con la una de las doncellas, cuyo nombre era Leonisa, que me quería con tanto extremo, que comía y dormía con ella en su misma cama (*Desengaños*, 154).

Obviamente, desde la perspectiva de don Manuel, cuando la reconoce, la decisión de Isabel de disfrazarse de Zelima constituye un hecho de extrema bajeza; en todo caso, y pese a ejercer como esclava durante un tiempo, trabajando y viviendo bajo esa condición, Isabel/Zelima no es más que una «esclava de su amante», título con que se conoce su *Desengaño*.

2. LUCÍA EN *LA TRAICIÓN EN LA AMISTAD*

En la única comedia conocida de María de Zayas, a través de un entramado de enredo que sigue a Liseo y Fenisa en sus conquistas amorosas, se representa, entre otras cosas (y como resume su título y se especifica en dos momentos de la obra)²², la amistad traicionada, al ponerse el deseo amoroso por encima de la amistad. Pero si digo entre otras cosas se debe al hecho de que, utilizando el modelo teatral de la comedia de capa y espada, «la autora nos presenta a varias damas que actúan, por diferentes circunstancias, al margen de cualquier autoridad familiar [...] tomando, acertada o erradamente, sus propias decisiones» (Ferrer Valls 2021, 382). Es decir, que la independencia de acción de estas damas (Fenisa, Laura, Marcia y Belisa) es asunto también notorio en la obra, como lo es en muchas protagonistas de las *Novelas* y *Desengaños*, que saben buscar y encontrar estrategias para satisfacer sus deseos, y esto independientemente de que en las narraciones sí que aparecen con frecuencia las figuras del padre o del hermano usando su autoridad para castigar a la dama, incluso con la muerte.

En *La traición en la amistad*, Fenisa defrauda a sus amigas al traicionarlas en aras de su deseo, mientras que ellas se alían entre sí frente a su conducta. Ambas situaciones, la de la deslealtad tanto como la de la solidaridad entre mujeres, se encuentran asimismo en la prosa zayesca, siendo paradigmática de la segunda la de Lisis, su prima Estefanía e Isabel Fajardo en la historia desarrollada en el marco de las *Novelas* y *Desengaños*: desencantadas de los asuntos del amor y de las relaciones con los hombres, las tres deciden finalmente retirarse juntas en un convento, acompañándolas Laura, la madre de Lisis, y, posteriormente, la madre de Isabel²³.

Pero volvamos a la figura de la criada, objeto de este artículo. Como es lo acostumbrado en la comedia barroca, entre sus personajes tipo, el del criado y su

²² LAURA: La traición en la amistad / puede llamarse este cuento (Zayas 1994, 94); FENISA: [...] / ¡Traición en tanta amistad! (116).

²³ Para un estudio sobre las mujeres y sus relaciones en la prosa de Zayas, véase O'Brien 2010; también Özmen 2020 y Gorgas Berges 2021.

correspondiente femenino ocupan un lugar importante, no solo porque galanes y damas se muestran habitualmente en su compañía, sino porque se trata de figuras de confianza con quienes comparten confidencias y a quienes solicitan (y de quienes reciben) consejo. En *La traición en la amistad*, el criado aparece encarnado en el personaje de León, al servicio de Liseo, y la criada lo hace en el de Lucía, al servicio de Fenisa. El vínculo de familiaridad entre ama y criada permite a Lucía tratar a Fenisa de tú, al mismo tiempo que expresar libremente su parecer delante de ella. Como lo hacían las criadas de las *Novelas y Desengaños*, Lucía reúne los atributos de ayudante, confidente y consejera de su señora, además de asumir un papel destacado en el cierre de la comedia. Su primera aparición tiene lugar en la Jornada segunda, cuando mantiene un diálogo con Fenisa a propósito de los tratos de esta con varios galanes²⁴. Lucía opina sobre el carácter y el comportamiento de la dama: juzga de «notable» su condición (v. 1485) y califica con un «bravamente» el modo en que entretiene su gusto (v. 1505), añadiendo después la cualidad de «temeraria» (v. 1595) y advirtiéndola también sobre las consecuencias de su conducta con Gerardo, al que Fenisa instiga a que la quiera olvidándose de Marcia:

LUCÍA:

Señora, ¿por qué haces esto,
y sin mirar lo que pierdes?

FENISA:

Tienes razón. ¡Ay, Lucía,
enredo notable es este!
¡Traición en tanta amistad! (vv. 1586-1591)

El diálogo entre criada y señora pone de relieve esa relación de franqueza que las une. Lucía habla sin reservas, concordando con Fenisa (tal vez con algo de sorna) en el uso que hace de su libertad para elegir varios amantes, aunque, al mismo tiempo, intentando hacerla consciente de las consecuencias de sus actos:

FENISA:

Es linda cosa;
los amantes, Lucía, han de ser muchos.

LUCÍA:

Así decía mi agüela, que Dios haya,
que había[n] de ser en número infinitos,
tantos como los ajos, que poniendo
muchos en un mortero [reunidos]
salte aquel que saltare, que otros quedan,

²⁴ Al igual que el don Juan masculino, Fenisa no está dispuesta a renunciar a varios amantes y, en ese sentido, como recuerda Nieves Romero, encarna un rol «ni social ni culturalmente esperado y aceptado para las mujeres» (2002, 479).



que si se va o se muere nunca falte.

FENISA:

Brava comparación. (vv. 1506-1514)

Ya en la Jornada tercera, cuando comienzan a reordenarse galanes y damas y Fenisa queda sin emparejar, Lucía le recuerda que ese final supone el castigo a su condición de querer a todos pero no amar a ninguno, declaración a través de la cual se transmite una determinada perspectiva sobre el tipo de personaje femenino que representa su señora:

FENISA:

No hay que dudar, mi Lucía,
ya parece que Cupido
ofendido de mí está,
y a todos mandando va
que me traten con olvido.
Tres días ha que Liseo
ni me visita, ni escribe.
don Juan con Belisa vive,
y sola males poseo [...] (vv. 2296-2304)

LUCÍA:

Caso pesado
de tu condición castigo,
pues del amor te burlabas
y a tu servicio admitías
a todos cuantos querías,
puesto que a ninguno amaba[s]. (vv. 2307-2312)

Esta reflexión de la criada enoja a Fenisa, que, en ese momento, dominada por la rabia, desprecia sus comentarios y la tacha de necia. La criada da, así, la réplica a la dama, que se reafirma en su carácter de amadora de muchos:

LUCÍA:

Como estás disgustada, yo creyera
que te faltara gusto y desenfados
para engañar a todos, como sueles.

FENISA:

¿Qué cosa es engañar? Yo ya te he dicho
que a todos quiero y a ninguno engaño.

LUCÍA:

¿Pues cómo puede ser que a todos quieras?

FENISA:

No más de cómo es. Ve y abre a Lauro,



y no quieras saber, pues eres necia,
de qué manera a todos los estimo. (vv. 2383-2391)

Sin embargo, el hecho de que Fenisa se quede sola, frente al emparejamiento del resto de las damas, podría ser interpretado en un sentido muy distinto: no como un castigo, como lo juzga Lucía, sino, implícitamente, como un signo de libertad, de no sometimiento a la esclavitud del matrimonio. Si tenemos en cuenta los relatos de los *Desengaños amorosos* y su intención de desengañar a las damas de la perfidia y las promesas incumplidas de los hombres (cuestión que en la comedia se explicita precisamente a través de una indicación de la criada, explicada más abajo), el desenlace para Fenisa, incluso no siendo buscado por ella, podría equivaler a una decisión opuesta a la de Lisis. Al haber traicionado a sus amigas, Fenisa es rechazada por ellas, que, a través de Marcia, le afean su deslealtad y le hacen notar que la responsabilidad de su situación de soledad es únicamente suya²⁵; no obstante, mientras que Lisis decide enclaustrarse, es decir, llevar una vida al margen de los hombres, la soledad de Fenisa vendría a ser la condición necesaria para seguir ejerciendo su libertad de elegir a uno o a varios galanes, según su gusto y voluntad.

De modo expresivo, la advertencia de Lucía sobre los engaños de los hombres está hecha en forma de aparte hacia el público femenino, un público muy afecto al espectáculo teatral²⁶: «LUCÍA: Señoras, las que entretienen, / tomen ejemplo en Fenisa: / Huyan de estos pisaverdes» (vv. 2473-2475), un comentario que tiene su contrapartida en otro en donde advierte de que tampoco una mujer, si miente, puede reclamar verdades a un hombre: «LUCÍA: Camina, señora mía; / digan, señoras, ¿no miente / en decir que quiere a todos? / Cosa imposible parece; / mas no quiera una mujer / que vive mintiendo siempre / pedir verdad a los hombres; / necias serán si lo creen» (vv. 2480-2487). Nieves Romero remarca la importancia de estas intervenciones de la criada en la terminación de la comedia tanto como el hecho de que, frente a las suyas, las de León, el criado de Liseo, estén dirigidas a un público masculino²⁷, «o al menos mixto –puntualiza– por la inclusión que la forma gramatical masculina hace de la femenina» (2002, 480). Por una parte, y siguiendo su argumento, si el término «pisaverdes», de acuerdo con el *Diccionario de Autoridades*, alude al «mozuelo presumido de galán, holgazán, y sin empleo ni aplicación,

²⁵ MARCIA: Fenisa, tus maldiciones / que nos alcancen no creas, / pues de tu mal nadie tiene / la culpa sino tú mesma. / Las amigas desleales / y que hacen estas tretas / pocos son estos castigos; / consuélate y ten paciencia (171-172).

²⁶ «Es sabido el poder de atracción que el teatro ejercía sobre la sociedad de la época y particularmente sobre el público femenino» (Ferrer Valls 1995, 97).

²⁷ Examino en mi texto sólo el papel de Lucía, la criada, pero no quiero dejar de mencionar la diatriba que sobre las fregonas gallegas hace León en un diálogo con su señor Liseo (vv. 303-349). En sus palabras, las de un sujeto masculino de rango similar al del femenino retratado por él, se hace eco de los prejuicios y estereotipos de género. La inmigración gallega hacia Madrid fue de las más numerosas, como escribe Pilar Tenorio (1991, 317): «En Madrid a comienzos del siglo xvii, se produce una avalancha de inmigrantes que huyen de la miseria de las zonas rurales», siendo «el grupo más numeroso [...] los gallegos, seguido de los santanderinos».



que todo el día se anda paseando», entonces, «[t]odos los personajes masculinos de la comedia son particularmente pisaverdes y se dedican precisamente a eso, a vagar todo el día», por lo que las palabras de Lucía estarían sugiriendo que «los que se han salido de la norma social y sexual son los hombres que se han afeminado y no cumplen la función asociada con su género», alertando «a las mujeres para que den paso a la acción, a ‘tomar el manto’ y salir a defenderse» (481). Y recordemos que el término «pisaverdes» había sido utilizado previamente en una intervención de Fenisa: «Mas, discurso sabio, ¡tente, / que no hay gloria como andar / engañando pisaverdes» (vv. 1592-1594).

Por otro lado, y para entender el segundo comentario de la criada, Romero remite a unas palabras pronunciadas por la dama en la Jornada segunda (que enlazan, como puede observarse, con el contenido de los versos que acabo de transcribir): «Hombres, así vuestros engaños vengo; / guárdenos de [las] necias que no saben, / aunque más su firmeza menoscaben / entretenerse como me entretengo» (vv. 1467-1470). Tomándolas como referente, y estableciendo la necesaria relación entre ellas y la frase de Lucía («necias serán si lo creen»), la investigadora entiende que la criada estaría sugiriendo «la relatividad de principios de organización sociocultural establecidos como verdades absolutas por el hombre» (482). Coincidamos o no con esta interpretación, el hecho textual es que Zayas cierra su comedia poniendo en boca de un personaje femenino, y secundario (el de la criada), un comentario dirigido exclusivamente al público femenino, estableciendo de ese modo una complicidad con él.

Finalmente, y dando cumplimiento a lo que era costumbre en las comedias, criada y criado sellan su compromiso en escena. Cuando León le pide a Lucía que le dé la mano de esposa, ella contesta afirmativamente, añadiendo que, aunque no tiene hacienda, tiene, en cambio, mucho conocimiento de cómo moverse en la corte, un aprendizaje que había adquirido al lado de su señora.

3. CONCLUSIÓN

De las múltiples actividades que las criadas ejercerían en la realidad dentro del ámbito de la casa donde vivían y servían, en las obras de María de Zayas se priorizan aquellas que las vinculan a las damas en sus lances sentimentales, al girar alrededor de estos tanto sus textos narrativos como su obra dramática. La autora remite a la sociedad de su época y se sitúa ante ella enfocando sobre algunos problemas que afectaban a las relaciones entre hombres y mujeres. Por una parte, reivindica para las mujeres la educación que se les negaba y, por otra, busca restablecer su fama al tiempo que las advierte de la violencia, las traiciones y las falsas promesas de los hombres. Presta atención, así, en primera instancia, a los conflictos de género, no a los de clase, y además encarna esos conflictos en personajes pertenecientes a la nobleza. No obstante, dentro de ese mundo jerarquizado y atravesado por numerosos problemas raciales y religiosos que aquejaban a la sociedad de su siglo, la clase de los sirvientes no podía dejar de estar representada, pues criados y criadas constituían, por decirlo de una forma metafórica, brazos imprescindibles en el sostenimiento diario de los nobles y contribuían al propio mantenimiento de la jerarquía social. Como decla-



raba Lisis en el Desengaño décimo, «por la vanidad, o por la honrilla» los nobles no podían prescindir de sus criados.

Ahora bien, no hay que olvidar que el universo del que estamos hablando es un universo literario y que en la construcción de sus personajes, más allá de que se tomen como referentes figuras sociales, es detectable la influencia, ya sea en mayor o en menor medida, de los tipos fijados por la tradición. Si particularizamos en el personaje que hemos examinado aquí, el de las criadas, esa tradición se remontaría a *La Celestina* y la comedia humanística y, antes, como recuerda Canet Vallés citando a María Rosa Lida de Malkiel, a la «criada confidente y emprendedora del relato medieval» (2008, 15). De estos precedentes derivan algunos de los rasgos y los atributos de las criadas de la comedia barroca, reconocibles, en el caso de Zayas, en *La traición en la amistad*, pero identificables igualmente en las criadas de sus narraciones. En su función de confidentes, ayudantes, mensajeras y consejeras (buenas o malas), las criadas no solo atienden con eficiencia todos los encargos de sus señoras, sino que intermedian en sus amores, las avisan en situaciones de peligro, traman con su complicidad pequeñas o grandes traiciones y, en algunas ocasiones, dan muestras también de su valor y fidelidad al arriesgarse por ellas e incluso salvarlas de morir violentamente. Sus consejos, su iniciativa o su colaboración desencadenan a veces efectos imprevistos que repercuten directamente en el hilo de la historia. Se han ofrecido ejemplos de todo ello a lo largo de la exposición. Cabe concluir, en definitiva, que, aun tratándose de personajes secundarios, en situación de dependencia y sometidos a la voluntad, las demandas y los caprichos de los protagonistas, su papel dentro de los textos no debe de ninguna manera ser subestimado.



4. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARANDA ARRIBAS, VICTORIA. «El castigo de la miseria: una ‘maravilla’ de pícaros», *e-Spania. Revue interdisciplinaire d'études hispaniques médiévales et modernes*. 40, 2021 (<https://doi.org/10.4000/e-spania.41989>).
- BLANCO CARRASCO, JOSÉ PABLO. «Criados y servidumbre en España durante la Época Moderna. Reflexiones en torno a su volumen y distribución espacial a finales del Antiguo Régimen», *Investigaciones Históricas. Época Moderna y Contemporánea*. 36 (2016), pp. 41-80 (<https://revistas.uva.es/index.php/invehisto/article/view/460>).
- CANET VALLÉS, JOSÉ LUIS. «La evolución de las criadas desde la comedia humanística hasta el teatro profesional», en Luciano García Lorenzo (ed.), *La criada en el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid: Fundamentos, 2008, pp. 15-34.
- CERULLO, LUCA. «La figura de la criada en la narrativa de Carmen Laforet: análisis de una evolución», *Beoiberística* 3: 1, 2019, pp. 39-52 (doi: [10.18485/beoiber.2019.3.1.3](https://doi.org/10.18485/beoiber.2019.3.1.3)).
- COTONER, LUISA Y RIERA, CARMEN. «Zayas o la ficción al servicio de la educación femenina», en Iris M. Zavala (coord.), *Breve Historia Feminista de la Literatura Española (en lengua castellana)*, vol. vi, Barcelona: Anthropos, 1997, pp. 281-303.
- DOMÉNECH RICO, FERNANDO. «La criada se hace señora. Un tema goldoniano en el teatro español del XVIII», *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*. 20 (2014), pp. 27-42. (https://doi.org/10.25267/Cuad_Ilus_Romant.2014.i20.03).
- FERRER VALLS, TERESA. «La ruptura del silencio: mujeres dramaturgas en el siglo XVII», en Sonia Matallá y Milagros Aleza (eds.), *Mujeres: escritura y lenguajes*. Valencia, Universitat de València, 1995, pp. 91-108.
- FERRER VALLS, TERESA. «La traición en la amistad de María de Zayas: una mirada propia sobre la comedia de capa y espada», en Javier Espejo Surós y Carlos Mata Induráin (eds.), *Trazas, ingenio y gracia. Estudios sobre María de Zayas y sus «Novelas amorosas y ejemplares»*. Navarra: Publicaciones Universidad de Navarra, 2021, pp. 379-392.
- FLORES RUIZ, EVA MARÍA (coord.). *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*. 20 (2014), Monográfico «Mujeres a contraluz: criadas en la literatura española de lo-s siglos XVIII y XIX» (https://doi.org/10.25267/Cuad_Ilus_romant.2014.i20).
- GARCÍA BARRANCO, MARGARITA. «Correlaciones y divergencias en la representación de dos minorías: negroafricanos y moriscos en la literatura del Siglo de Oro», en Aurelia Martín Casares y Margarita García Barranco (eds.), *La esclavitud negroafricana en la historia de España siglos XVI y XVII*. Granada: Comares, 2010, pp. 151-171.
- GARCÍA GONZÁLEZ, FRANCISCO. «Sirvientes y criados en el mundo rural de la España interior, 1700-1860. Desigualdad social y dependencia». *Mundo Agrario*. 18 (39), 2017 (<https://www.mundoagrario.unlp.edu.ar/article/view/MAe071/9057>).
- GARCÍA LORENZO, LUCIANO (coord.). *La criada en el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid: Fundamentos, 2008.
- GONZÁLEZ BRIZ, MARÍA DE LOS ÁNGELES. «Criadas: la representación literaria como utopía y reparación». *Revista [sic]*. 22 (2019), pp. 20-27 (<https://doi.org/10.56719/sic.2019.22.136>).
- GORGAS BERGES, ANA ISABEL. *María de Zayas y Sotomayor y la política de la sororidad. Una lectura en clave contemporánea*. Tesis doctoral (Universidad de Zaragoza), 2021.



- IRIGOYEN-GARCÍA, JAVIER. «Como hacen los moros a los cristianos»: Raza, género e identidad cultural en 'Tarde llega el desengaño' de María de Zayas», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 40: 2 (2016), pp. 357-370 (<https://doi.org/10.18192/rceh.v40i2.1842>).
- LOBO CABRERA, MANUEL Y DÍAZ FERNÁNDEZ, RAMÓN F. «La población esclava de Las Palmas durante el siglo XVII», *Anuario de Estudios Atlánticos*. 30 (1984), pp. 157-316 (<https://revistas.gran-canaria.com/index.php/aea/issue/view/30>).
- LOBO CABRERA, MANUEL. «La mujer esclava en España en los comienzos de la Edad Moderna», *Baetica. Estudios de Historia Moderna y Contemporánea* 15 (2015) (<https://doi.org/10.24310/BAETICA.1993.v0i15.675>).
- LÓPEZ POZA, SAGRARIO. «Signos visuales de identidad en el Siglo de Oro». En Antonio Azaustre Galiana y Santiago Fernández Mosquera (coord.), *Compostella Aurea. Actas VIII Congreso de la AISO*, vol. I, Santiago: Servicio de Publicaciones Universidad Santiago de Compostela, 2011, pp. 61-94.
- O'BRIEN, EAVAN. *Women in the prose of María de Zayas*. Woodbridge: Tamesis, 2010.
- OJEDA NIETO, JOSÉ. «La población de España en el siglo XVII. Tratamiento demográfico de la Bula de la Santa Cruzada». *Revista HMiC: història moderna i contemporània* 2 (2004), pp. 77-117 (<https://raco.cat/index.php/HMiC/article/view/22058>).
- ÖZMEN, EMRE. «La intimidad conflictiva en María de Zayas: narración y escritura», *e-Spania. Revue interdisciplinaire d'études hispaniques médiévales et modernes*, 37 (2020) (<https://doi.org/10.4000/e-spania.37396>).
- PEÑA TRISTÁN, MARÍA LUISA. *La esclavitud en la literatura española de los Siglos de Oro*. Tesis doctoral (Universidad Complutense de Madrid), 2012.
- PÉREZ GARCÍA, RAFAEL M. «Matrimonio, vida familiar y trabajo de esclavas y libertas en la Sevilla de los siglos XVI y XVII», *OHM. Obradoiro de Historia Moderna*, 32 (2023) (<https://doi.org/10.15304/ohm.32.8737>).
- RODRÍGUEZ DE RAMOS, ALBERTO. «La biografía de María de Zayas. Una revisión y algunos hallazgos». *Analecta Malacitana*, 37: 1-2 (2014), pp. 237-253.
- RODRÍGUEZ DE RAMOS, ALBERTO. «La biografía de María de Zayas. Hacia la construcción de un retrato veraz», en María de Zayas, *La traición en la amistad*, Zaragoza: Publicaciones Universidad de Zaragoza (ed. Julián Olivares), 2022, pp. xi-lv.
- RODRÍGUEZ MANSILLA, FERNANDO. «El castigo de la miseria como novela de burlas», en Javier Espejo Surós y Carlos Mata Induráin (eds.), *Trazas, ingenio y gracia. Estudios sobre María de Zayas y sus «Novelas amorosas y ejemplares»*, Navarra: Publicaciones Universidad de Navarra 2021, pp. 317-336.
- ROMERO DÍAZ, NIEVES. «En los límites de la representación: la traición de María de Zayas». *Revista Canadiense de Estudios hispánicos*, 26: 3 (2002), pp. 475-492.
- ROMERO DÍAZ, NIEVES. «La sexualidad masculina y negra a debate en la España de la temprana modernidad». *Romance Notes*, 58 (2018), pp. 95-104.
- SUÁREZ BRIONES, BEATRIZ. «Voces e ideología en 'Estragos que causa el vicio', de María de Zayas». *Monographic Review/Revista Monográfica*, XIII (1997), pp. 39-52.
- TACÓN GARCÍA, ANTÍA. «Las criadas en las comedias de Ángela de Acevedo». *Arte Nuevo. Revista de Estudios Áureos*, 7 (2020), pp. 135-158 (<https://doi.org/10.14603/7E2020>).
- TENORIO GÓMEZ, PILAR. *Realidad social y situación femenina en el Madrid del siglo XVII*. Tesis doctoral (Universidad Complutense de Madrid), 1991.

YLLERA, ALICIA. «María de Zayas y Sotomayor, una escritora sin rostro (Vida y semblanza)», en Javier Espejo Surós y Carlos Mata Induráin (eds.), *Trazas, ingenio y gracia. Estudios sobre María de Zayas y sus «Novelas amorosas y ejemplares»*, Navarra: Publicaciones Universidad de Navarra, 2021, pp. 65-79.

ZAYAS, MARÍA DE. *Desengaños amorosos*. Madrid: Cátedra (ed. Alicia Yllera), 1993.

ZAYAS, MARÍA DE. *La traición en la amistad*, en *Teatro de mujeres del Barroco*, Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 1994, pp. 45-172.

ZAYAS, MARÍA DE. *Novelas amorosas y ejemplares*. Madrid: Cátedra (ed. Julián Olivares), 2000.



MEMORIA Y DIGNIFICACIÓN CULTURAL DE LA CRIADA EN LA LITERATURA INFANTIL: EL CASO DE NICERATA EN *ANTOÑITA LA FANTÁSTICA* (1948)

Silvia Núñez Vivar

Universidad de Castilla-La Mancha / Bergische Universität Wuppertal

E-mail: silvia.nunez-vivar@uni-wuppertal.de

RESUMEN

Este artículo propone un análisis de la representación de Nicerata, el personaje de la criada en la obra infantil española *Antoñita la fantástica* (Borita Casas, 1948) a través de la teoría del Tercer Espacio de Homi K. Bhabha. A diferencia de los demás personajes adultos, pertenecientes a una clase social alta, Nicerata desempeña un papel fundamental en el relato de Casas y cobra un gran protagonismo. De esta forma, la autora consigue dignificar el trabajo y la vida de Nicerata mediante una cuidada descripción de sus acciones, origen humilde y, sobre todo, su relación con Antoñita, la protagonista. Paralelamente, conectaremos el análisis con la realidad extraliteraria de las criadas durante la década de los años cuarenta. Esto nos permitirá reflexionar sobre *Antoñita la fantástica* como un lugar de memoria que recupera y reivindica la figura de la criada, tradicionalmente invisibilizada en la sociedad franquista.

PALABRAS CLAVE: criada, literatura infantil, Tercer Espacio, dignificación, memoria histórica.

MEMORY AND CULTURAL DIGNIFICATION OF THE MAID IN CHILDREN'S LITERATURE:
THE CASE OF NICERATA IN *ANTOÑITA LA FANTÁSTICA* (1948)

ABSTRACT

This article explores the representation of Nicerata, the maid character in the Spanish children's novel *Antoñita la fantástica* (Borita Casas, 1948) through the lens of Homi K. Bhabha's Third Space theory. Unlike the rest of the adult characters, who belong to an upper social class, Nicerata plays a fundamental role in Casas' narrative and takes on great prominence. This way, the author manages to dignify Nicerata's work and life through a careful depiction of her actions, humble origins, and, especially, her relationship with Antoñita, the main character. At the same time, we will connect these ideas with the extraliterary reality of maids during the 1940s in Spain. This allows us to reflect on *Antoñita la fantástica* as a site of memory that recovers and vindicates the figure of the maid, traditionally rendered invisible in Franco's times.

KEYWORDS: maid, children's literature, Third Space, dignification, historical memory.

DOI: <https://doi.org/10.25145/j.clepsydra.2025.28.03>

REVISTA CLEPSYDRA, 28; julio 2025, pp. 37-55; ISSN: e-2530-8424

[Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial 4.0 Internacional \(CC BY-NC-ND\)](#)



0. INTRODUCCIÓN

La novela infantil española *Antoñita la fantástica* (Borita Casas, 1948), de corte realista y costumbrista, fue una de las lecturas más leídas y queridas por las niñas que se criaron bajo el franquismo. Para muchas de ellas, esta obra constituyó una escapatoria de la crudeza de la cotidianidad posbélica (Sanz Esteve y Sanz Marco 2018, 293). Su protagonista, Antoñita, tiene siete años y vive con su familia en el barrio madrileño de Salamanca durante la década de los cuarenta. Desde su óptica infantil, Antoñita narra su día a día a lo largo de las páginas, ofreciéndonos descripciones minuciosas sobre los personajes y las situaciones que la rodean; asimismo, también nos deleita con reflexiones recurrentes sobre la aburrida lógica adulta, pues, según la protagonista, las personas mayores carecen de imaginación¹. La particular visión del mundo de Antoñita es, a su vez, castigada por los adultos de la obra, quienes acusan a la protagonista de ser *demasiado fantástica* y no darse cuenta de la realidad que la envuelve. Este choque intergeneracional entre la visión infantil de Antoñita y la visión adulta de los personajes más mayores de su alrededor —especialmente de los miembros adultos de su familia— constituye una de las piedras angulares de la novela de Casas. No obstante, en la vida diaria de Antoñita encontramos a Nicerata, la criada, un personaje adulto que sí empatiza con los sentimientos de la protagonista. Nicerata es una mujer de mediana edad procedente de un pueblo de Soria, y sus labores domésticas se centran principalmente en el cuidado de Antoñita.

Así pues, en este artículo nos proponemos analizar la representación de Nicerata, un personaje central en el desarrollo de la trama y, sobre todo, en la educación de Antoñita y de sus pequeñas lectoras. El objetivo de nuestro trabajo es doble y no se limita al análisis textual, sino que también plantea una mirada a la realidad extraliteraria, con el fin de reivindicar la relevancia y trascendencia del personaje de la criada en la obra de Casas. En primer lugar, abordaremos el estudio de Nicerata en el marco de la novela, para lo que utilizaremos la teoría del Tercer Espacio y la liminalidad (Bhabha 1994). Argumentamos que Nicerata puede considerarse un personaje liminal que actúa como mediador entre el cosmos adulto y el infantil, facilitando una relación horizontal que da lugar a nuevas formas de conocimiento y comprensión. En segundo lugar, y teniendo en cuenta las reflexiones derivadas del análisis literario de Nicerata, indagaremos en la importancia histórica y cultural de su representación en la novela. Para ello, estableceremos un diálogo con la realidad de las criadas en la época y ahondaremos en la concepción de *Antoñita la fantástica* como un «lugar de memoria» (Pierre Nora 1989). Esto nos permitirá explorar cómo la obra en sí puede funcionar como un espacio simbólico en el que, al preservar y resignificar las experiencias de un grupo tradicionalmente marginado, se contribuye

¹ Por poner un ejemplo de dichas reflexiones, cuando la familia de Antoñita decide pintar la pared de la vivienda porque tiene unas marcas desconchadas, la niña se muestra en desacuerdo y afirma lo siguiente: «Cerrando un poquito los ojos parecen enteramente la cabeza de un dragón. Pero la gente mayor no se fija en nada» (Casas 2004, 31).

a la dignificación histórica y cultural de la criada en una de las producciones más trascendentales de la literatura infantil española en la época franquista.

1. METODOLOGÍA

La teoría del Tercer Espacio, de Homi K. Bhabha, nos habla de la creación de un espacio híbrido en la obra literaria, en el que el Yo y el Otro se juntan y conforman nuevas formas de entender, pensar y existir: «The third space is a challenge to the limits of the self in the act of reaching out to what is liminal in the historic experience, and the cultural representation, of other peoples times, languages, texts» (Bhabha 2011, 10). Es decir, en el seno de la convergencia entre las representaciones de grupos y clases sociales dispares –como es el caso de la representación de Nicerata y Antoñita– puede confluir la proliferación del Tercer Espacio en la obra. Este espacio está caracterizado por una comprensión mutua de la que deriva una hibridación identitaria de ambas partes.

Del mismo modo, este tercer espacio liminal, por su naturaleza disruptiva y transformadora, pone en marcha una contestación a la hegemonía social y cultural dentro del texto: «The interstitial passage between fixed identifications opens up the possibility of a cultural hybridity that entertains difference without an assumed or imposed hierarchy» (Bhabha 1994, 4). Por ello, el Tercer Espacio y la reflexión sobre la liminalidad nos permiten poner el foco en la representación de grupos tradicionalmente marginados (Arampaspalis *et al.* 2023) para examinar de qué formas se reflejan en las obras literarias y desafían a la autoridad establecida.

En la novela que aquí proponemos, la delimitación de las características y acciones de la criada Nicerata se perfilan a través de la relación con Antoñita, la protagonista y narradora de la historia. Por este motivo, la aplicación de la teoría del Tercer Espacio resulta especialmente idónea: nos permite comprender las dimensiones simbólicas de Nicerata (pues la analizaremos como personaje liminal y habilitador del Tercer Espacio), así como observar cuáles son los espacios que le pertenecen y qué significado adquieren en la obra. Estas dos cuestiones relativas a Nicerata –carácter liminal (comprensivo, cariñoso, cercano) y espacio (valores y lugares físicos asociados a su origen humilde)– serán claves para profundizar sobre su representación en la novela, y nos ayudarán a poner sobre la mesa el diálogo con la realidad social de las criadas en el marco extraficcional.

A partir del análisis de la representación de Nicerata, reflexionaremos sobre cómo la obra de Casas contribuye en la valoración del personaje de la criada fuera del marco literario. En este sentido, nos proponemos (re)pensar la novela analizada como un «lugar de memoria», en términos de Pierre Nora (1989). Según el historiador francés, los lugares de memoria

are fundamentally remains, the ultimate embodiments of a memorial consciousness that has barely survived in a historical age that calls out for memory because it has abandoned it. They make their appearance by virtue of the devitalization of our world-producing, manifesting, establishing, constructing, decreeing, and main-



taining by artifice and by will a society deeply absorbed in its own transformation and renewal, one that inherently values the new over the ancient, the young over the old, the future over the past. Museums, archives, cemeteries, festivals, anniversaries, treaties, depositions, monuments, sanctuaries, fraternal orders-these are the boundary stones of another age, illusions of eternity (Nora 1989, 12).

En términos de apreciación de la literatura infantil como lugar de memoria, Nora nos recuerda el caso de la obra infantil francesa *Le Tour de la France par deux enfants*, escrita por Augustine Fouillée y publicada en 1877. Sus protagonistas son dos niños huérfanos que viajan por Francia y que narran todo aquello que ven y aprenden sobre su propio país. Esta obra, cargada de patriotismo, fue una lectura muy presente en las escuelas de la época, convirtiéndose en un auténtico manual sobre la historia, la cultura y las costumbres francesas. Pierre Nora, consciente de la importancia de este libro para la memoria colectiva de los franceses –pues, además, fue reeditado en otras ocasiones a lo largo del siglo xx–, lo señala como un incontestable lugar de memoria (Nora 1989, 20). Por su parte, Valerie Krips (1997, 45) retoma los preceptos de Nora y afirma que, por su función conmemorativa, la literatura infantil se consideraría, en efecto, un lugar de memoria.

Al hilo de los textos literarios como lugares de memoria, y de cara al apartado de la discusión en el presente artículo, también tendremos en cuenta los argumentos de Astrid Erll sobre el poder de la literatura como *médium* de la memoria colectiva. Deseamos retomar aquí sus palabras antes de dar paso al análisis de *Antoñita la fantástica*:

[Los textos literarios] cumplen diversas funciones en la cultura del recuerdo como, por ejemplo, formar representaciones sobre mundos pasados, transmitir imágenes de la historia, negociar las competencias del recuerdo y reflexionar sobre los procesos que lleva a cabo la memoria colectiva y los problemas que enfrenta. *La literatura tiene un efecto en la cultura del recuerdo* (Erll 2017, 197).

2. RESULTADOS

Si hablamos de la búsqueda del «Tercer Espacio», debemos tener claro, en primer lugar, cuáles son los *dos restantes*, dónde podemos encontrarlos y, por último, cómo conforman dicho Tercer Espacio. En nuestro análisis, estos dos espacios se relacionarían con el cosmos simbólico y los valores de la clase social de Antoñita y de Nicerata, respectivamente. Por una parte, tenemos el espacio de Antoñita: Madrid, clase alta. Por otra, el de Nicerata: pueblo de Soria, clase baja. De cara al análisis, partimos de la hipótesis de que Nicerata es el personaje que, precisamente por su carácter liminal, habilita el Tercer Espacio en la obra: un espacio de entendimiento, de crecimiento y de destrucción de prejuicios clasistas para la protagonista infantil. Paralelamente, en el seno de la creación de este espacio, se produce una contestación a la hegemonía imperante. En este caso, la hegemonía viene impuesta por la familia de Antoñita, que conforma un grupo sólido y profundamente patriarcal que per-



tenece a la clase acomodada madrileña de las décadas de 1940-1950 en España. La familia, por lo tanto, impone a Nicerata una serie de normas para cuidar a Antoñita. Estas normas están delimitadas, a su vez, por los valores arraigados a la clase social de la protagonista: pulcritud, seriedad, decoro. En líneas generales, la educación de las niñas bajo el franquismo debía estar orientada a convertirlas en buenas madres y amas de casa, por lo que las más pequeñas debían acatar y reproducir «buenos modales» (ser calladas, dóciles, sumisas) y aprender que el hogar, la esfera privada, debía ser su espacio (González Pérez 2009).

No obstante, Antoñita no siempre cumple con el modelo de «niña buena» que se espera de ella (niña modosa, recatada, que no responde con vehemencia ante regañinas o críticas). La protagonista destaca por su inteligencia, perspicacia y un sentido elevado de la curiosidad y la justicia. Su alto nivel de imaginación y de cuestionamiento hacia lo que ocurre a su alrededor no resulta muy válido para el mundo adulto: preocupados por los asuntos *reales*, derivados del trabajo y los problemas cotidianos, los padres de Antoñita no parecen prestar mucha atención a las necesidades emocionales de la niña. Esta incompreensión también emana del resto de los personajes que rodean a Antoñita, los cuales otorgan a la niña el apelativo *fantástica* y la acusan de no vivir en el mundo real: el suyo, el lógico, el respetable. Indagaremos estas cuestiones y conflictos intergeneracionales en el subapartado siguiente. A Nicerata, por su parte, vamos conociéndola progresivamente a través de la narración de Antoñita. Sabemos que es una mujer que procede de un pueblo de Soria, al que, de hecho, regresa en la novela con la propia Antoñita (y en ausencia del resto de la familia). Desde su aparición, Nicerata se mueve en un espacio liminal en el que, a pesar de su pertenencia al mundo «de los mayores», es capaz de empatizar con el mundo infantil de Antoñita, como veremos a continuación.

El análisis que aquí presentamos se dividirá en tres partes. En la primera de ellas, nos centraremos en el estudio del carácter liminal de Nicerata dentro del espacio de Antoñita (Madrid, normas familiares y sus valores). En la segunda parte, indagaremos en los capítulos en los que Nicerata lleva a Antoñita a veranear a su pueblo soriano, por lo que nos ocuparemos del espacio de la niñera. Por último, la tercera parte del análisis consistirá en la reflexión y valoración de la creación del Tercer Espacio, donde retomaremos el aspecto contestatario de la representación de Nicerata en la obra.

2.1. EL CARÁCTER LIMINAL DE NICERATA DENTRO DEL ESPACIO DOMÉSTICO

Ya desde el comienzo de la novela de Casas podemos observar que la actitud cercana y comprensiva de Nicerata la distingue de la altitud y frialdad del resto de los personajes adultos. Como ya hemos mencionado anteriormente, Antoñita recibe el apodo *fantástica* debido a la incompreensión adulta hacia su naturaleza infantil, imaginativa y curiosa. Frente a ello, la protagonista abre un juego interesante entre *parecer tonta* y, simultáneamente, denunciar las dinámicas absurdas y «aburridas» de la gente mayor. Así nos lo explica al inicio de la obra:



A mí no me importa nada que me digan que soy eso [fantástica], al contrario; yo creo que en el fondo me gusta, y muchas veces me pongo a reír por dentro, que es una cosa que me da mucho gusto, porque no se entera nadie más que yo. Así que por fuera estoy tan seria y hasta pongo cara de tonta, que me sale muy bien, cuando oigo decir a las amigas de mamá que se creen tan ocurentes:

—¡Ay, qué Antoñita tan fantástica! ¡Esta criatura tiene demasiada imaginación! —decía el otro día la señora de Manzanillo, como si ella entendiera más que nadie en el mundo de imaginaciones, que es tan difícil (Casas 2004, 7).

Nicerata no participa de este juego adulto, sino que se alía con la protagonista para reírse, en secreto, de aquellos que la llaman así. Esto sucede, por ejemplo, con el personaje de la señora de Pinos Altos, quien es, en palabras de Antoñita, «otra amiga de mamá que se cree que todo lo sabe, y que por eso mi chacha Nicerata la ha puesto de mote, sin que se entere mamá, 'Doña Sabelotodo'». ¡Ay, qué risa, Dios mío, si ella se enterara!» (Casas 2004, 7). De este modo, la alianza adulto-infantil entre Antoñita y Nicerata se forja ya al comienzo del relato, y va intensificándose a medida que pasan tiempo juntas dentro y fuera de los confines del hogar familiar. En este contexto, es pertinente destacar cómo la protagonista desarrolla un vínculo mucho más sólido con Nicerata que con su propia madre.

Los padres de Antoñita, a los que también conocemos únicamente a través de la narración de la protagonista, constituyen una fiel representación de un matrimonio acomodado de la década de los cuarenta en España. Cada uno desempeña el papel que le corresponde dentro de los límites del patriarcado, ya sea en el hogar o más allá de él; esto influencia directamente la relación que mantienen con su hija. En este sentido, retomamos aquí la argumentación de Uría Ríos (2004):

Las preferencias de Antoñita son muy explícitas: el padre es su gran amor, es el preferido, pero también es el más distante, el menos presente en el mundo de la niña. Sin embargo, cuando aparece es siempre con dosis de simpatía, serenidad y cariño. El mundo del padre está ausente; solo sabemos que tiene negocios, que gasta muy buen humor y tiene buen carácter. Representa el estereotipo masculino en tanto que sostén de la familia y ajeno a los problemas de la vida cotidiana. Su mundo se supone importante y vagamente misterioso para la niña. La madre es nerviosa, gasta mal humor y riñe con frecuencia. A Antoñita le parece poco cariñosa. [...] Sin embargo, está mucho más vinculada que el padre a la vida cotidiana de la niña (87-88).

A pesar de que la madre esté más presente en el día a día de Antoñita, tal y como Uría Ríos señala, la protagonista la ve como una persona distante y malhumorada: la mayor parte de las reprimendas que ella recibe vienen, precisamente, de su madre (y también de la abuela, aunque en menor medida), lo cual quiebra poco a poco la relación materno-filial. Esto se refleja en enérgicas contestaciones por parte de la protagonista:

Desde que tuve las anginas resulta que me he vuelto malísima; ¡fijaos qué cosas! Sobre todo dice mamá que soy una contestona terrible y que todo el santo día solo estoy pensando en hacer travesuras.



—¡Tienes muy poco fundamento, Antoñita! —me regañó el otro día, cuando me pescó pintando la sillita de mi llorón con su esmalte de uñas.
—¡Jesús, María y José! —le dije, recogiendo todo—. ¡Habría que haber visto el fundamento que tenías tú a mis años! (Casas 2004, 168)².

Las reflexiones y comentarios de Antoñita sobre su madre suelen versar sobre las regañinas y los conflictos que se producen entre ambas. Esto también tiene que ver con la actitud de la madre hacia Pepito, el hermano de la protagonista: «No sé cómo me las arreglo que siempre soy la que paga el pato; porque mamá bien que se calla, que a Pepito, como le tiene tan consentido que es su ojito derecho, no le regaña ni la mitad que a mí» (Casas 2004, 168). Otro ejemplo sobre las quejas de Antoñita hacia la actitud poco afable de su madre lo encontramos en una reflexión muy reveladora sobre las diferencias que, a ojos de la protagonista, existen entre las madres y las abuelas (sobre la abuela y su relación con Antoñita hablaremos más adelante). Antoñita afirma que las madres, en comparación con las abuelas, son menos listas y «más sosas», puesto que «nunca saben nada de nada, y además, siempre están regañando» (Casas 2004, 121)³.

Por otro lado, el padre de Antoñita es la clara encarnación de la figura paterna ausente. Es el responsable del sustento económico de la familia, pasa prácticamente todo el día fuera de casa y las ocasionales conversaciones que mantiene con Antoñita resultan bastante neutrales (es decir, nunca hay regañinas). Esto último se debe a que, al no ocuparse de la crianza de su hija, el padre no tiene que enfrentar su educación, lo cual evita la aparición de conflictos paternofiliales. Por el contrario, la madre sí debe involucrarse en la formación de su hija, así como velar por su bienestar físico.

² Este vocabulario, tan claro y explícito, no resultaría el más adecuado para obras infantiles dedicadas específicamente a niñas. El aparato de la censura, que comenzó a ser algo más laxo a finales de la década de 1940, se quejó «reiteradamente a lo largo de la época del lenguaje utilizado por Antoñita en la serie», lo que provocó que ciertas palabras o expresiones fueran directamente censuradas de algunas de las obras de Borita Casas (Craig 1998, 76). Para explorar más sobre la censura en la literatura infantil durante el franquismo, consúltense Cerrillo y Sánchez Ortiz 2017; Tena Fernández y Soto Vázquez 2023.

³ Como vemos, las opiniones y reflexiones que Antoñita versa sobre su madre no suelen demostrar «atisbos de comprensión hacia los problemas que indudablemente debería afrontar [la madre] en la vida cotidiana; en cambio, predomina el distanciamiento y el espíritu crítico» (Uría Ríos 2004, 88). Sin embargo, en el seno de la narración sí podemos encontrar ciertos guiños hacia esos problemas; problemas de los que el padre se despreocupa totalmente. Un ejemplo de ello lo observamos en el capítulo «Cena de cumplido» (Casas 2004, 143-147), en el que los padres de Antoñita invitan a cenar al señor Puig, un hombre de Barcelona influyente en el ámbito laboral. Mientras el padre de la protagonista y el señor Puig charlan tranquilamente en el salón «sobre cosas de dinero» (Casas 2004, 146), todas las mujeres del ámbito doméstico (incluida la tía Carol, que no vive en la unidad doméstica) se encuentran trabajando en la cocina, procurando que la cena marche lo mejor posible. Sin embargo, los platos no salen como es debido, por lo que la cena resulta ser un desastre. Por lo tanto, la responsabilidad del fatídico resultado de la invitación al señor Puig (la cual venía inicialmente de parte de ambos progenitores) recae únicamente sobre la madre, y no sobre el padre: «Cuando volví al comedor, papá y el señor Puig se habían marchado a la calle. Mamá se fue a su cuarto llorando, y la tía seguía regañando en la cocina por no hacer las cosas como vienen en las recetas» (Casas 2004, 147).





El padre, además, también está ausente en aquellos momentos en los que Antoñita necesita el cuidado de los adultos; esto se observa, por ejemplo, en el capítulo «Las anginas», en el que la protagonista pasa unos días muy enferma, y son las mujeres de la casa —la madre, la abuela y, sobre todo, Nicerata— las que están pendientes de brindar a Antoñita los cuidados necesarios para que se recupere.

Contrariamente a la relación entre Antoñita y sus progenitores, Nicerata pasa mucho más tiempo con la protagonista, y adopta posturas más permisivas en su cuidado y educación (algo que la madre o la abuela no harían o tolerarían). Se trata de detalles mínimos en el día a día de la protagonista, especialmente en los momentos en los que necesita apoyo emocional. Por ejemplo, cuando Antoñita cuenta que va a publicar semanalmente en la revista *Mis Chicas*⁴ y está excesivamente ansiosa, recurre a Nicerata para contarle sus inquietudes y, en última instancia, para que la tranquilice:

[...] como Nicerata siempre está diciendo que soy muy lista, pues dijo que le parecía muy requeitebién eso de salir en los papeles, y que hay que ver lo remaja que soy. ¡La pobre es que me quiere mucho! Y luego, para que se me quitaran los nervios, me hizo una tacita de tila, como si yo fuera una señorona, y me echó cuatro cucharaditas de azúcar, que si lo llega a ver mamá, la que se pone como el verdadero flan de nerviosa es ella (Casas 2004, 10).

Como se puede observar, una de las particularidades de esta alianza adulto-infantil radica en una especie de pacto encubierto, donde, con relativa frecuencia, Nicerata tiende a desatender ciertas normas o pautas impuestas por la madre en materia de educación (y, sobre todo, rectitud) para con Antoñita.

Otro ejemplo de esta alianza lo encontramos en el capítulo de la celebración del santo de la protagonista, una ocasión importante para ella y para toda la familia. Como cada mañana, Nicerata es la encargada de despertar y levantar a la protagonista, pero ese día se encuentra con una Antoñita especialmente perezosa, a la que le cuesta mucho levantarse. A diferencia de la madre y la abuela, Nicerata es incapaz de regañarle:

Lo decía muy seria; pero yo, como sabía que todo era de broma, me hacía la dormida. Entonces se acercó a mi oído y me dijo, dándome un beso: «¡Que las tengas muy felices, hermosa!». Y en esto, que noté una cosa dura por el escote. ¡Sabéis lo que era? Un alfilerito precioso, lleno de alfilerillos. [...] ¡Qué buena es Nicerata! ¡Cada día la quiero más! (Casas 2004, 11-12).

El regalo de Nicerata no tiene nada que ver con el vestido que le regala su madre, más orientado a la necesidad y no al entretenimiento. Esto parece disgustar

⁴ Después del éxito del programa radiofónico centrado en las aventuras de Antoñita, Borita Casas empezó a colaborar a partir de 1947 en *Mis Chicas*, una revista juvenil femenina. Para explorar más sobre esta revista y los valores católicos que se intentaron imponer en ella a las lectoras más jóvenes, véase Rodríguez Moreno 2016.

sobremanera a Antoñita: «¡Pues vaya regalo, una cosa que hace falta! ¡Eso ni es regalo ni es nada!» (Casas 2004, 12).

Por otra parte, la abuela, a quien hemos mencionado anteriormente, también tiene un peso muy importante en el día a día de Antoñita. En la obra de Casas, el personaje de la abuela se perfila como una mujer mayor con mucho carácter y con pocos pelos en la lengua, pero con una gran dedicación y cariño hacia su nieta Antoñita; no obstante, no logra empatizar con la protagonista de la misma forma en la que lo hace Nicerata. En este sentido, y más allá de las escenas cotidianas⁵, el carácter liminal del comportamiento y los valores de Nicerata se acentúan en momentos trascendentales en los que nadie más parece comprender o respetar a Antoñita, especialmente cuando la protagonista plantea cuestiones de gran envergadura que parecen irrelevantes a ojos de los adultos. Como comentamos anteriormente, Antoñita demuestra un sentido de la justicia bastante elevado; y no solamente hacia las personas (lo cual, lógicamente, no sería reprochable para una *niña de bien*), sino también hacia los animales. Así, en el capítulo «De recados», donde se narran las vacaciones de Antoñita con su abuela y Nicerata en el norte de España, tiene lugar un episodio muy importante en el que la protagonista comprende la procedencia de la carne. Esto ocurre cuando, en medio de un paseo con María Begoña (otra amiga de la misma edad con la que la protagonista comparte largas caminatas y juegos al aire libre), ambas se topan con dos vacas que están siendo conducidas por su pastor a un lugar desconocido. Esta escena llama mucho la atención de Antoñita. Ante el asombro de la protagonista, María Begoña espeta lo siguiente: «No te asustes, tonta, que las llevan a matar» (Casas 2004, 54). Esta revelación de verdades entristece sobremanera a Antoñita y le genera un rechazo hacia el consumo de carne, lo cual se traduce en un conflicto directo con su abuela cuando llega el momento de sentarse a la mesa por la noche:

A la hora de cenar fue lo peor de todo. Me tomé las judías verdes sin rechistar [...]. Pero al llegar la carne me acordé de las vacas y dije que no quería. La abuela, como sabe que los filetes empanados son mi debilidad, me preguntó qué me pasaba, y yo entonces le conté lo del Matadero y las pobres vaquitas... ¡Huy, cómo se puso! Me llamó tonta, gazmoña, sensiblera y muchas más cosas, todas muy raras (Casas 2004, 54).

⁵ Fuera de los confines del hogar, Nicerata también defiende a Antoñita frente a las imperitencias de otros adultos. Podemos destacar, por ejemplo, una escena en un mercadillo ambulante de Madrid, donde una vendedora se burla de la protagonista. Esto sucede en medio de las compras navideñas, cuando Antoñita y Nicerata buscan una determinada cantidad de musgo para el portal de Belén. La niña se acerca a un puesto donde venden musgo y pide «una peseta de musgo para hacer praderas» (Casas 2004, 176), a lo que la vendedora responde ridiculizándola. Ante ello, Nicerata sale en su defensa: «Nicerata en seguida se puso a defenderme y a decirle que no era ella quién para reírse de una criatura. Luego me mandó que dejara aquella miseria de musgo y que nos fuéramos a comprarlo a otro sitio. ¡Jesús, cómo se puso la buena señora!» (Casas 2004, 177).

La abuela rápidamente silencia la lógica de Antoñita y desestima los sentimientos de su nieta a través del insulto y la ridiculización. Nicerata también amonesta la actitud negativa de Antoñita hacia la carne, pero, en su lugar, pone el foco y la responsabilidad en María Begoña y no en la protagonista: «Hasta Nicerata me regañó y dijo que la que me sacaba de quicio es esa refitolera de María Begoña, que sabe más que catorce... Y es que para la chacha, yo nunca tengo la culpa de nada» (Casas 2004, 54).

Estas dinámicas, en las que hay una regañina por parte de la madre o de la abuela y Nicerata actúa defendiendo a Antoñita, ocurren asiduamente dentro de los límites domésticos. De este modo, Nicerata termina siendo la persona «en quien más confía Antoñita y de quien se siente más querida» (Uría Ríos 2004, 87).

2.2. EL DESCUBRIMIENTO DEL PUEBLO DE NICERATA: LA APERTURA AL CONOCIMIENTO Y EL DESMANTELAMIENTO DE PREJUICIOS

Fuera de Madrid, la relación entre Nicerata y Antoñita se consolida en el pueblo soriano, donde la protagonista entra en contacto, por fin, con los orígenes humildes de su cuidadora: «Hacía más de cien años que Nicerata quería llevarme a la fiesta de su pueblo y mamá nunca me dejaba. Pero de pronto, este año, como se va a ir una semana con papá a Barcelona, le ha venido estupendamente» (Casas 2004, 93). Se trata de un acontecimiento muy importante en la novela de Casas, y ocupa siete extensos capítulos en los que Antoñita narra sus peripecias y amistades con las personas que conoce en el pueblo de Nicerata. Al principio, la protagonista llega a la localidad soriana con ciertos prejuicios en mente: a su parecer, la gente de ciudad es mucho más sofisticada y educada que la gente de pueblo. En cambio, con respecto a Nicerata, Antoñita señala que, de pronto, «se ha vuelto muy paleta hablando» (Casas 2004, 113).

Estas conjeturas también salen a relucir en otros momentos de las vacaciones, sobre todo cuando Antoñita se encara con personajes adultos masculinos que tratan de ridiculizarla a ella o a Nicerata. Por ejemplo, Epifanio, primo de Nicerata, siempre está intentando provocar el enfado de la protagonista a través de groserías misóginas en las que se burla de Nicerata. Antoñita, lejos de quedarse callada, suele contestarle de forma muy directa y tajante:

Tuve que quedarme oyendo las tonterías del Epifanio, que siempre se está metiendo conmigo.

—Oye, Nicerata —dijo, guiñando un ojo a los que tenía alrededor—: Tú dirás cuándo nos casamos.

Y luego, el muy imbécil, se puso a mirarme a mí muy satisfecho de su ocurrencia. ¡Huy, qué a gusto le hubiera dado una pedrada en la cabeza! —¡Qué pena ser de Madrid! —pensé con tristeza—. Porque esas cosas no las pueden hacer más que los de pueblo.



De modo que lo único que le contesté con mucha rabia fue que la chacha se casaría con él cuando las ranas críen pelo. Y después de darle un empujón que casi le tiro, eché a correr hacia las eras (Casas 2004, 115).

No obstante, a medida que Antoñita descubre poco a poco los espacios por los que Nicerata se movía antes de vivir y trabajar en Madrid, va rectificando los prejuicios que su ambiente acomodado había infundado en ella. Descubre todo aquello que el pueblo de Soria puede ofrecerle: el hogar de Nicerata, sus vecinas, los paisajes naturales, la tranquilidad, la comida, la amistad. Sobre este último punto podemos destacar la estrecha relación que Antoñita forja con Eduviges, una niña de su misma edad que vive cerca de la casa de Nicerata.

Desde el primer momento, Antoñita queda prendada de la personalidad de Eduviges: con ella puede reír, jugar, pasar tiempo en el campo y hacer otras actividades que no están al alcance de su día a día en Madrid. La personalidad de Eduviges es magnética y envolvente, y la protagonista pronto la convierte en su mejor amiga. Para ilustrar el nivel de afecto de la Antoñita hacia Eduviges, podemos apelar a una escena muy reveladora que se desarrolla en la romería del pueblo, justo un día antes de la vuelta de Antoñita a Madrid. Ambas niñas están tristes porque la protagonista de Casas tiene que volver a la capital, pero Antoñita promete conservar su amistad para siempre y no olvidar nunca los días que ha pasado en Soria. Después de una conversación conmovedora que tiene lugar en el campo, cerca de la romería del pueblo, vuelven juntas de la mano hacia la zona del tradicional baile popular. Durante este camino de vuelta, se crea un aura prácticamente mágica entre las dos: «Volvimos despacito, agarradas de la mano, en el silencio del atardecer, como si de pronto en el mundo no existiese más que Eduviges y yo» (Casas 2004, 132).

Así pues, tras tomar contacto con las raíces de Nicerata y saborearlas en su propia piel, Antoñita no vuelve a ser la misma. Cuando regresa a Madrid lo hace muy apenada, aunque se alegre de volver a ver a su familia. No deja de recordar su rutina en Soria, a la que apela con frecuencia: «En el reloj inglés de sonería daban las ocho en ese momento. ¡Las ocho ya!... ¡La hora de las cabras! Y sentí como un nudo en la garganta y unas ganas de llorar horribles, al acordarme de Eduviges y de la 'Pinta' y el 'Pintejo'» (Casas 2004, 137). Del mismo modo, la vida cotidiana madrileña tampoco le parece ya tan vibrante y positiva a la protagonista de Casas: por ejemplo, el metro le resulta muy agobiante de repente. Asimismo, los prejuicios de Antoñita con respecto a los modales de la gente de pueblo y sus costumbres también han cambiado: «Me quedé sola un rato, pensando en lo bien educados que están los chicos en este pueblo. ¡Hay que ver, nosotros, lo remolones que somos cuando mamá o papá nos mandan hacer algo! Y, además, nunca los llamamos de usted, que hace tan respetuoso» (Casas 2004, 127).

Este cambio de percepción no solo afecta a su visión sobre los habitantes del pueblo (a los que ve más sinceros y cercanos), sino que también transforma la manera en la que Antoñita evalúa sus relaciones previas, especialmente su amistad con Malules, una niña madrileña. En el capítulo «Otra vez Malules», donde se relata la vuelta de Antoñita y Nicerata a Madrid, la protagonista mantiene una conversación telefónica con esta amiga (que había aparecido ya un par de veces en la novela,



antes de la experiencia de Antoñita en el pueblo de Nicerata). Malules, sin embargo, monopoliza toda la conversación, contando detalladamente todo lo que había hecho durante las últimas semanas, pero sin interesarse lo más mínimo por las aventuras de su amiga en Soria. Esto provoca mucho malestar en Antoñita: «Siguió explicando cosas sin yo enterarme de nada, y por fin oí que me decía: ‘Hasta mañana’. Y colgó el teléfono» (Casas 2004, 135).

2.3. LA CREACIÓN DEL TERCER ESPACIO Y LA CONTESTACIÓN DE LA HEGEMONÍA

Como hemos podido comprobar, Nicerata, como personaje liminal entre el mundo adulto y el mundo infantil, pone en funcionamiento ciertas herramientas para acercarse a Antoñita y lograr así empatizar con ella y su cosmos *fantástico*: comprensión, respeto, defensa, apoyo moral. De esta forma, Nicerata construye un espacio en el que la protagonista se siente cómoda, segura y escuchada, algo que no obtiene de sus progenitores o de su abuela. Todo esto se desarrolla principalmente dentro de los confines del hogar, es decir, del entorno controlado por los adultos.

No obstante, el carácter intersticial que Nicerata aporta a Antoñita no solamente se limita al hogar madrileño, sino que, como hemos comprobado, también se expande al lugar que a ella misma le pertenece: su pueblo de Soria. Nicerata, al mostrar a Antoñita la realidad de sus orígenes, quebranta esos prejuicios aparentemente inalterables de la educación clasista que había recibido la protagonista en su círculo de Madrid. Por lo tanto, podemos argumentar que la liminalidad de Nicerata, además de asegurar el bienestar de Antoñita en su cotidianidad, representa una fuente de conocimiento invaluable para el crecimiento crítico y espiritual de la protagonista –y, por ende, de todas las pequeñas lectoras de la novela de Casas.

Es aquí donde emergen el Tercer Espacio y la contestación a la hegemonía en el texto: Nicerata se erige como el personaje clave para tratar de desarticular la rectitud y los valores que emanan de la educación de Antoñita. En este espacio liminal, la niña recibe un trato más laxo y empático, se empapa de otras formas de vivir y abraza la transformación. Por su parte, Nicerata se adapta a las necesidades e intereses infantiles de Antoñita, desafía las directrices adultas y crea un juego cómplice en el que la relación entre ambas no es vertical, sino horizontal.

El resultado de este tercer espacio liminal nos recuerda al concepto del *kinship model* en literatura infantil (Gubar 2013, 2016)⁶, que aboga por un modelo de relación entre personajes adultos e infantiles basado en buscar la comprensión y los lazos en común, más que en problematizar las diferencias. Esta sería la caracterís-

⁶ Podríamos traducirlo al español como «modelo de afinidad». Se trata de una teoría acuñada por Marah Gubar (2013, 2016) que defiende que, en el seno de la literatura infantil, «children and adults are fundamentally akin to one another, even if certain differences or deficiencies routinely attend certain parts of the aging process» (2016, 13). Este enfoque defiende que tanto niños como adultos no se miren con extrañeza, sino como partes de un todo intercambiable donde surgen emociones como la empatía y la ayuda mutua.

tica principal que observamos en el vínculo que forjan Nicerata y Antoñita —o que constituiría, en efecto, el Tercer Espacio en la obra de Casas—.

Para terminar de evidenciar la constitución de este Tercer Espacio entre Nicerata y Antoñita, en el que se entremezclan nuevas identidades y formas de pensar alternativas a lo hegemónico (y necesarias para el entendimiento y el crecimiento mutuo), podemos apelar a una escena muy reveladora en la que los roles de ambas parecen fusionarse e intercambiarse. En el centro de Madrid, Nicerata, en compañía de Antoñita, sufre un robo premeditado que provoca en ella un sentimiento de profunda desolación. Si, como hemos comentado, normalmente es Antoñita quien expresa sus sentimientos y emociones, y a cambio recibe la comprensión de Nicerata, en este caso será al revés:

—Vámonos, chacha; no te apures por eso —le decía yo para animarla. Pero Nicerata estaba tan aplanada que ni siquiera me miraba.

—¿Quieres que volvamos a casa andandito? —le pregunté muy melosa, como si de pronto yo fuera la chacha y ella la niña.

—Como quieras, rica —contestó, dando un suspiro capaz de conmover a las piedras (Casas 2004, 142).

3. DISCUSIÓN

Paralelamente a la obra de Casas, y apelando ahora al plano extraliterario, las criadas durante la década de los cuarenta en España vivieron una situación extremadamente precaria. El servicio doméstico bajo el franquismo se caracterizaba por «jornadas extensas, salarios ínfimos, reducida protección social, inexistencia de permisos por maternidad, finiquito, etc.» (Sáenz del Castillo Velasco 2019, 133), y quedó excluido de cualquier regulación laboral. De esta forma, las condiciones laborales eran únicamente promulgadas de manera individual e informal (Sáenz del Castillo Velasco 2016, 79), por lo que los abusos estaban a la orden del día. Para muchas de estas trabajadoras, la labor doméstica supuso una «vía laboral o de supervivencia» (De Dios Fernández 2024, 176), ya que solían abandonar su pueblo natal en busca de mejores expectativas (De Dios Fernández 2013, 111). Como vemos, este último precepto coincide con la situación que se describe de Nicerata en la novela: una mujer de origen humilde que se muda a Madrid para labrarse un futuro.

El trabajo doméstico, tal y como lo había sido desde sus orígenes, era una labor plenamente feminizada, concebida para mujeres humildes y pobres. Así, las criadas se convirtieron en una «pieza clave del control social» (De Dios Fernández 2024, 181), asociándose con la imagen femenina promovida por el nacionalcatolicismo: «la imagen que el Régimen emitía sobre la mujer, una abnegada ama de casa, reforzaba la importancia del servicio doméstico ya que relegaba a las mujeres a un papel económico secundario con respecto a los hombres» (De Dios Fernández 2013, 111). La realidad de las criadas durante el franquismo es una parte de nuestra memoria histórica que, poco a poco, ha ido recobrándose y reivindicándose gra-



cias a distintos estudios y testimonios, como cartas personales (Sierra Blas, 2002). Durante las décadas del régimen, aquellas mujeres fueron silenciadas y relegadas al ámbito privado, y tuvieron que anteponer constantemente los deseos de las familias acomodadas por encima de los suyos, mientras que el sistema franquista veía en el servicio doméstico una «seña de españolidad» que debía protegerse a toda costa (De Dios Fernández 2024, 175).

En *Antoñita la fantástica*, Nicerata no está al margen, sino que ejerce una influencia muy potente en la educación de Antoñita, a la par que cobra un marcado protagonismo. Como Domínguez Álvarez señala, Nicerata no es un personaje plano, ni secundario, ni irrelevante, sino que se le describe «minuciosa y fielmente» (2023, 57). Borita Casas bebe así del costumbrismo y del realismo, proyectando en las páginas de *Antoñita la fantástica* una riqueza narrativa en la que podemos casi personarnos en la realidad de la época, en el día a día de Nicerata. En medio de este cuadro hiperrealista (Domínguez Álvarez 2023, 58), encontramos la dignificación del personaje de la criada: se le dota de una voz propia dentro del relato, se muestran sus particularidades y se reivindica su importancia en términos de educación hacia la niña –muy por encima del papel que adquieren los familiares–, por lo que su trabajo queda reconocido y puesto en valía⁷.

La recepción de la obra y, en especial, del personaje de Nicerata gozó de una gran popularidad entre las lectoras y seguidoras de la producción de Casas. Previamente a la publicación de *Antoñita la fantástica* en 1948, la autora condujo un programa radiofónico en el que su protagonista, Antoñita, narraba lúdicamente sus peripecias junto con Nicerata. La escritora y crítica literaria Carmen Bravo-Villasante, una de las máximas exponentes en materia de investigación de literatura infantil a nivel nacional e internacional y pionera en su campo de estudio, lo recuerda de la siguiente forma:

Antes de leer *Antoñita la fantástica* yo la había oído. Veníamos corriendo mi hermana y yo del colegio con nuestra ama que nos iba a buscar, y rápidamente poníamos la radio para oír las charlas de Antoñita la Fantástica y su criada Nicerata. [...] En el fondo nos identificábamos con Antoñita, y el ama con Nicerata, las dos tan buenas, tan fieles, tan amantes de sus niñas (1989, 28).

Asimismo, Bravo-Villasante señala el impacto social y cultural que tuvo el mundo (re)creado en *Antoñita la fantástica* durante los años posbélicos en España. Para la escritora, la producción literaria de Casas constituye toda una «crónica de los años cuarenta» capaz de rehacer la historia de la época para aquellos que la vivieron, así como de servir de ventana para aquellos que nacieron después y quieren acercarse a ella (Bravo-Villasante 1989, 28). En la misma sintonía escribe el crítico

⁷ Esto lo destaca Álvarez Domínguez en su trabajo y lo explica de la siguiente manera: «las empleadas del hogar llevan a cabo una suerte de labor vicaria en la que sustituyen a la madre burguesa no solo en las tareas físicas que se presuponen femeninas (cocina, limpieza), sino incluso en el afecto más cercano a sus hijos e hijas» (2023, 57).

de literatura infantil Jaime García Padrino, que concibe los relatos de Borita Casas como una «buena fuente para conocer una característica mentalidad burguesa, definida, además, por las circunstancias de nuestra postguerra» (1996, 214). También definió la novela infantil de Casas como el «retrato de una clase social y una época» (García Padrino 2000, 9).

Por estas razones, podemos considerar *Antoñita la fantástica* como un «lugar de memoria», en términos de Pierre Nora (1989): se trata de una obra infantil que acompañó y marcó a toda una generación de lectoras (pasando así a formar parte de la memoria colectiva del país) y que, actualmente, constituye una producción cultural muy valiosa que nos facilita el estudio de esa época. En este sentido, su funcionalidad como *médium* de la memoria colectiva (Erl 2017) es doble: por un lado, el carácter realista de la narración nos ayuda a comprender la situación de las criadas en la década de los cuarenta, habilitando un diálogo con la realidad extraliteraria —algo que ya hemos iniciado en esta discusión—; por el otro, como obra infantil es una herramienta que nos sirve para edificar la memoria histórica y cultural de esa época a través de su recuperación en el marco educativo —y reivindicar así el trabajo de representación y dignificación de la realidad de la criada Nicerata que Borita Casas introdujo en su texto—.

Asimismo, podemos subrayar que la función de la literatura como *médium* de la memoria colectiva es aún más transcendental cuando se trata de una obra infantil atravesada por la censura y el franquismo, como el caso que nos ocupa. La educación y los estándares de comportamiento impuestos a la protagonista infantil —y, por ende, a todas las pequeñas lectoras— se basan en el recato, las buenas formas y el saber estar; sin embargo, en el Tercer Espacio que conforman las interacciones entre Nicerata y Antoñita se atisba también un desafío a la *niña perfecta* y a la *niñera perfecta*, así como un pequeño distanciamiento de lo estipulado para Antoñita y para las niñas de su misma clase social. Borita Casas no mitifica a sus personajes, sino que trata de mostrarlos tal y como son, tal y como podrían ser en la vida real.

Según Pierre Nora (1989), los lugares de memoria deben ser rescatados y traídos a la actualidad, ya que la memoria es un sistema cíclico en sí. Es decir, lo que hace diez años se consideraba un lugar de memoria hoy ya puede haber pasado al olvido, y viceversa. Con este artículo, hemos pretendido rescatar una de las obras infantiles más importantes de la década de los cuarenta en España y reivindicar la importancia del personaje de Nicerata. Si, como García Padrino afirma, Antoñita es uno de los personajes femeninos que se han convertido en «un claro símbolo de aquella época histórica de nuestro país» (2000, 13), argumentamos que Nicerata también puede considerarse un símbolo de aquellas criadas que vivieron el silencio y el relegamiento a un segundo plano durante los años cuarenta. En una época en la que las minorías no solían ser representadas fidedignamente en las producciones para niñas, Casas dedica extensos capítulos a contar el trasfondo social y cultural de Nicerata. Además, la importancia de este personaje también puede apreciarse en las posteriores adaptaciones de la obra, como en la película *Tres ladrones en la casa* (1950), dirigida por Raúl Cancio, y en la serie de TVE *Antoñita la fantástica*, dirigida por Pilar Miró y estrenada en 1967.



4. CONCLUSIONES

En definitiva, en este artículo hemos podido explorar la representación de Nicerata a través de la teoría del Tercer Espacio, lo que nos ha permitido, además, establecer un diálogo con la realidad extraliteraria de las criadas durante los años cuarenta. A través de la cuidada descripción de la vida de Nicerata –su carácter cercano, el valor de sus orígenes humildes y la valía de su trabajo con respecto a Antoñita–, Borita Casas consiguió plasmar, a nuestro parecer, la dignificación del trabajo y la vida de la criada a través de su personaje. Por ello, también hemos reflexionado sobre la concepción de *Antoñita la fantástica* como un lugar de memoria, cuya funcionalidad como *médium* de la memoria colectiva nos permite acercarnos a la historia de las criadas, y reivindicar su legado en la actualidad.

Es cierto que, en la obra de Casas, no encontramos trazas explícitas acerca de la precariedad del trabajo doméstico en la década de los cuarenta, ni tampoco podemos apreciar los pensamientos y las emociones de Nicerata a través de sus propias palabras. No obstante, aquí hay que seguir teniendo en cuenta la censura eclesiástica que pesaba sobre la literatura infantil y juvenil, especialmente al comienzo del franquismo. En este sentido, la contestación a la hegemonía por parte de Nicerata y Antoñita, aunque se produzca de forma sucinta, permanece subyacente a lo largo de todo el relato; asimismo, la personalidad vehemente de la protagonista de Casas se distancia del carácter puro e inmaculado de ciertos personajes infantiles populares durante las primeras décadas de la dictadura. Este es el caso, por ejemplo, de Mari-Sol –creado por Josefina Álvarez de Cánovas en los años cuarenta–, una niña modélica que termina trabajando en el ámbito de la educación (Ezpeleta Aguilar 2018, 68), y de Marcelino Pan y Vino –creado por José María Sánchez-Silva en los cincuenta–, que encarna el arquetipo del «huérfano adorable» según el imaginario católico (Harvey 2004). Es menester subrayar hasta qué punto el carácter y las acciones de Nicerata son trascendentales en esta diferenciación entre dichos personajes infantiles y Antoñita, especialmente si nos enfocamos en la apertura y la comprensión hacia otras realidades ajenas a la clase social de la protagonista. Este hecho resulta bastante significativo si tenemos en cuenta las potenciales lectoras de la obra de Casas, pertenecientes sobre todo a la clase acomodada.

Por otra parte, resultaría interesante seguir profundizando en la relación entre Antoñita y el cosmos de Nicerata utilizando otras herramientas metodológicas, con el fin de buscar nuevas perspectivas y matices. Por ejemplo, podría aplicarse un estudio de imagología (en la onda de las teorías de Daniel-Henri Pageaux) en el que se indagara más en detalle la manera en la que Antoñita cambia su parecer sobre el lugar de procedencia y la clase social de Nicerata. En este trabajo hemos visto que otros personajes tienen un papel importante en este cambio de paradigma, como la niña Eduviges. No obstante, en la narración de Casas también hay otros elementos que pertenecen al universo simbólico de Nicerata y que desafían la concepción clasista previamente asumida por Antoñita: las festividades, los horarios, el ritmo de vida, la comida y la importancia de la naturaleza son solo algunos ejemplos. Un análisis imagológico de estos aspectos podría aportar mayor profundidad al estudio de la transformación y evolución de la protagonista.



Por último, cabe destacar que *Antoñita la fantástica* es solo el comienzo de la serie de *Antoñita*, que consta de doce volúmenes en total y abarca desde el año 1948 hasta el 1958. A medida que la pequeña protagonista va haciéndose mayor, va adoptando un comportamiento mucho más sereno, y su relación con Nicerata también se transforma. Esto abre las puertas a futuros estudios sobre la evolución del personaje de la criada a lo largo de la serie, donde también será interesante ver, a nivel diacrónico, cómo era la situación de estas mujeres en la década de los cincuenta en el marco extraliterario. Por lo tanto, este artículo invita a seguir explorando la manera en la que la literatura infantil puede reflejar y dignificar figuras históricamente invisibilizadas, como la de las criadas bajo el franquismo.



5. BIBLIOGRAFÍA

- ARAMPAPASLIS, KONSTANTINOS *et al.*, ed. 2023. *Dynamics Of Marginality: Liminal Characters and Marginal Groups in Neronian and Flavian Literature*. Berlín/Boston: Walter de Gruyter. <https://doi.org/10.1515/9783111063942>.
- BHABHA, HOMI K. 1994. *The Location of Culture*. Londres: Routledge.
- . 2011. *Our Neighbours, Ourselves. Contemporary Reflections on Survival*. Berlín/Boston: De Gruyter.
- BRAVO-VILLASANTE, CARMEN. 1989. «Borita Casas, la eterna niña». *CLIJ Cuadernos de la literatura infantil y juvenil* 19, 27-30.
- CASAS, BORITA. 2004. *Antoñita la fantástica*. Madrid: Aguilar.
- CERRILLO, PEDRO C., y CÉSAR SÁNCHEZ ORTIZ, eds. 2017. *Prohibido leer: La censura en la literatura infantil y juvenil contemporánea*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla La Mancha.
- CRAIG, IAN. 1998. «La censura franquista en la literatura para niñas: Celia y Antoñita la fantástica bajo el caudillo». *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* 4: 69-78.
- DE DIOS FERNÁNDEZ, EIDER. 2013. «“Las que tienen que servir” y las servidas. La evolución del servicio doméstico en el franquismo y la construcción de la subjetividad femenina». *Revista Historia Autónoma* 3, 97-111. <https://doi.org/10.15366/rha2013.3.006>.
- . 2024. «¡Y la criada salió respondona! Las trabajadoras del servicio doméstico en la Guerra Civil y la posguerra». *Historia y Política: Ideas, Procesos y Movimientos Sociales* 51, 155-184. <https://doi.org/10.18042/hp.51.06>.
- DOMÍNGUEZ ÁLVAREZ, INÉS DE ASÍS. 2023. *La novela realista juvenil, espejo de los roles patriarcales en la España contemporánea (1939-actualidad)*. Madrid: Instituto de las Mujeres. <https://cpage.mpr.gob.es/producto/la-novela-realista-juvenil/>.
- ERLL, ASTRID. 2017. *Memoria colectiva y culturas del recuerdo: Estudio introductorio*. Bogotá: Universidad de los Andes.
- EZPELETA AGUILAR, FERMÍN. 2018. «La descendencia de *Celia en el colegio*: novelas de internados femeninos en la literatura infantil y juvenil de posguerra». *AILIJ (Anuario de Investigación en Literatura Infantil y Juvenil)* 16, 63-76. <https://doi.org/10.35869/ailij.v0i16.1340>.
- GARCÍA PADRINO, JAIME. 1996. «El diálogo en la narrativa infantil». En *Diálogo y retórica*, editado por Antonio Ruiz Castellanos y Antonia Viñez Sánchez, 189-202. Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz.
- . 2000. «Borita, la fantástica». *CLIJ* 123, 7-13.
- GONZÁLEZ PÉREZ, TERESA. 2009. «Los programas escolares y la transmisión de roles en el franquismo: la educación para la maternidad». *Revista de pedagogía* 61 (3): 93-106.
- GUBAR, MARAH. 2013. «Risky Business: Talking about Children in Children's Literature Criticism». *Children's Literature Association Quarterly* 38 (4): 450-457.
- . 2016. «The Hermeneutics of Recuperation: What a Kinship-Model Approach to Children's Agency Could Do for Children's Literature and Childhood Studies». *Jeunesse: Young People, Texts, Cultures* 8 (1): 291-310. <https://doi.org/10.3138/jeunesse.8.1.291>.
- HARVEY, JESSAMY. 2004. «Death and the adorable orphan: *Marcelino pan y vino* (1954; 1991; 2000)». *Journal of Romance Studies* 4 (1): 63-77. <https://doi.org/10.3828/jrs.4.1.63>.

- KRIPS, VALERIE. 1997. «Imaginary Childhoods: Memory and Children's Literature». *Critical Quarterly* 39 (3): 42-50. <https://doi.org/10.1111/1467-8705.00106>.
- NORA, PIERRE. 1989. «Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire». *Representations* 26, 7-24. <https://doi.org/10.2307/2928520>.
- RODRÍGUEZ MORENO, JOSÉ JOAQUÍN. 2016. «La imposición de los valores católicos patriarcales a través de la censura en las revistas juveniles femeninas de la España franquista (1941-1977)». *Feminismos* 28, 235-268. <http://dx.doi.org/10.14198/fem.2016.28.10>.
- SÁENZ DEL CASTILLO VELASCO, ARITZA. 2016. «En el limbo. El servicio doméstico durante el franquismo en España». *Historia social* 84, 77-92.
- . 2019. *Sin descanso. El servicio doméstico durante el franquismo*. Barcelona: Edicions Universitat Barcelona.
- SANZ ESTEVE, ELENA, y CARLOS SANZ MARCO. 2018. «Literatura infantil y juvenil española: Protagonistas populares, a lo largo del siglo XX, más allá de los libros». *El Español por el Mundo* 1 (1): 287-300. <https://doi.org/10.59612/epm.vi1.41>.
- SIERRA BLAS, VERÓNICA. 2002. «Escribir y servir. Las cartas de una criada durante el franquismo». *SIGNO. Revista de Historia de la Cultura Escrita* 10, 121-140.
- TENA FERNÁNDEZ, RAMÓN, y JOSÉ SOTO VÁZQUEZ. 2023. *Expendientes de censura franquista de literatura infantil y libros para niños*. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza.
- URÍA RÍOS, PALOMA. 2004. *En tiempos de Antoñita la fantástica*. Madrid: Foca.



EL PAPEL DE LAS CRIADAS EN LA NARRATIVA DE CONCHA CASTROVIEJO: ENTRE LA FICCIÓN Y EL MUNDO EVOCADO

Raquel Conde Peñalosa

Investigadora independiente

E-mail: raquel.conde@educantabria.es

RESUMEN

Este trabajo se adentra en la narrativa española de posguerra para rastrear la presencia del personaje de la criada en sus obras. Este rol no ha sido estudiado por la crítica canónica, que ha dado prioridad a las profesiones desempeñadas por hombres. La figura aflora en la novela masculina, pero es en la narrativa femenina donde tiene una presencia más destacada. En concreto, ocupa un lugar muy interesante en la prosa de Concha Castroviejo, autora representativa del momento, por ello el estudio se centrará en los textos de esta novelista y periodista gallega. Para entender las circunstancias sociolaborales de las mujeres que se ocupan del servicio doméstico se toma como referencia un artículo de la prensa del momento que aborda sus problemas. Pero el objetivo del estudio no es revisar el mundo laboral de las sirvientas, sino la imagen literaria que se proyecta de ellas en la obra de Castroviejo.

PALABRAS CLAVE: Concha Castroviejo, narrativa de posguerra, criada, narrativa femenina.

THE ROLE OF THE MAIDS IN THE NARRATIVE OF CONCHA CASTROVIEJO: BETWEEN FICTION AND MEMORY

ABSTRACT

This article dives into Spanish post-war literature to track the presence of the character of the maid in this period's narrative. The role of the maid has not been studied by the literary canon, which has set its focus on those professions carried out by men. The figure is present in male-authored narrative, but it is in female literature where its presence gets more relevant. More specifically, it takes an interesting position within the narrative works of Concha Castroviejo, one of the main female authors of this period, and for this reason, our research focuses on the texts of this Galician author and journalist. A press article from 1953 allows the examination of the problems faced by these female workers, which serves as a way to understand the socio-occupational circumstances of women in domestic service. The aim of this article is not to research the occupational world of the maids, but their literary image in the work of Castroviejo.

KEYWORDS: Concha Castroviejo, Spanish post-war narrative, maid, female narrative.

DOI: <https://doi.org/10.25145/j.clepsydra.2025.28.04>

REVISTA CLEPSYDRA, 28; julio 2025, pp. 57-74; ISSN: e-2530-8424

[Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial 4.0 Internacional \(CC BY-NC-ND\)](#)



0. INTRODUCCIÓN

Los estudios de posguerra canónicos no han atendido al personaje de la criada, entre otros motivos porque, por una visión sesgada de género, se han centrado en los personajes masculinos y en un puñado de figuras femeninas protagonistas¹. La narrativa de posguerra está construida en torno a cuatro pilares dentro de una corriente realista (Bértolo 1989): la conciencia existencial, el dibujo social, la intención política y la perspectiva de género. Si bien la crítica canónica solo tiende a reconocer los relatos que giran en torno a los tres primeros (con los nombres de novela existencial, neorrealismo y realismo social respectivamente), los estudios feministas amparan incorporar el parámetro de género para restablecer cabalmente un panorama literario que estaba incompleto. Según estos cuatro ejes se podrán reconocer relatos dentro del realismo existencial, del realismo testimonial, de la denuncia sociopolítica y de la concienciación femenina. Es posible que dos o más de estos aspectos aparezcan combinados en relatos más complejos. En este panorama, entre lo social y lo humano, entre lo político y la búsqueda de la identidad personal, las clases humildes y más vulnerables de la sociedad tienen un protagonismo inusitado dentro de la literatura de posguerra. Su papel dentro de la ficción literaria va a depender de la trama, de la construcción de la historia y de la intención o mirada crítica del autor. Así, en la narrativa tras la Guerra Civil, se verá transitar a unos seres sufrientes, carentes de recursos básicos y con horizontes vitales diversos, pero, en general, luchando por aspectos básicos como sobrevivir, encontrar una identidad, buscar un espacio vital y unos derechos o entender el sentido de cada uno en la vida y transitar por ella.

Un personaje común en estos relatos es la criada, bien en su función doméstica, o bien al cuidado de las personas adultas o de los niños. Aunque aparece en novelas escritas por hombres y por mujeres, está retratada de forma diferente según el género y perspectiva del escritor. A menudo en los relatos más tremendistas de escritores varones es un ser embrutecido o vulnerable como el resto de personas con las que comparte un mundo de pobreza o de violencia; y en los relatos de los cincuenta, dentro del realismo social, puede ser un personaje dibujado en sus rasgos más populares o pintorescos, con sus gestos, sus ropas, su idiolecto y su espontaneidad en el trato social (puede llegar a caer, a veces, en la caricatura)².

¹ No es objetivo de este estudio la cuestión de género, que ya está estudiada profundamente en estudios feministas y que nosotros hemos abordado y documentado en otras publicaciones (Conde 2004 a y 2022). Por lo que en esta ocasión su mención se limita a la introducción.

² La inspiración de este personaje en la posguerra está precedida por una larga tradición literaria donde esta figura tiene notable protagonismo. Con todo, la descripción de este personaje entre 1940 y 1970 difiere de la que aparece en los textos decimonónicos. Como señala la crítica (Sobejano 1975, 276-295), el realismo de los años cincuenta y sesenta no obedece al afán de mostrar las diferencias de clase, sino a la necesidad de levantar testimonio de la realidad de la sociedad contemporánea. Sobejano apunta que sus referentes son los clásicos como el *Lazarillo*, autores del siglo xx como Baroja y Unamuno y autores de la literatura norteamericana como Faulkner. Esto, que es cierto en general, puede tener matices en particular, porque si atendemos al personaje de la criada el modelo decimonó-



Algo parecido se puede observar en los relatos escritos por las escritoras, pero en ellos se aprecia una sensibilidad mayor para reflejar la realidad de estas mujeres y sus destrezas y habilidades, o bien para entender los sentimientos y circunstancias que condicionan o lastran su desarrollo personal. En algunas obras de la posguerra están descritas con gran profundidad, y llegan a ocupar el espacio actancial importante, por ejemplo, en los relatos de Concha Castroviejo (1910-1995), donde la figura de la sirvienta o de la niñera está perfilada con humanidad y detalle junto a otros personajes varones que transitan por el servicio en los hogares.

Los objetivos de este estudio son dos. Por un lado, se pretende revisar las características de las criadas en los textos de Concha Castroviejo porque dicho análisis permitirá apreciar el valor del personaje en diferentes marcos narrativos de la posguerra: en una novela tremendista, en un relato testimonial, en un cuento, en evocaciones autorreferenciales y en una columna periodística, todos de la misma autoría. Por otro lado, dado que algunos de estos textos son casi desconocidos, porque tras aparecer en la prensa del momento no se han vuelto a publicar, el presente artículo tiene el aliciente de volver la mirada hacia una escritora importante que aún requiere una profunda revisión crítica.

Se parte de la hipótesis de que en los relatos de Concha Castroviejo aparecerá el perfil más humano en torno a esta figura de la trabajadora en el hogar ajeno, rompiendo con estereotipos y reflejando detalles diferenciadores con respecto a otras obras literarias masculinas. La autora, feminista y muy liberal en su forma de pensar, siempre ha atendido al mundo de las mujeres, reflejándolo tanto en creaciones simbólicas como en memorias y columnas y en los relatos más testimoniales. En toda su producción muestra su experiencia y su conciencia de género, por lo que sus relatos pueden reflejar detalles de estas trabajadoras que han pasado desapercibidos para los críticos de la anterior centuria.

1. METODOLOGÍA

Antes de estudiar la literatura de Castroviejo se reflexionará sobre la atención que recibe el trabajo femenino en general y, en particular, el realizado por el servicio doméstico en la literatura de posguerra, y la escasa atención de la crítica canónica hacia estas tareas. Por otro lado, un artículo de prensa de 1953 que aborda los problemas del trabajo de las criadas permitirá conocer el contexto de la posguerra española. Este artículo periodístico servirá de marco histórico a las obras que vamos a analizar a la vez que permite reflexionar sobre conflictos que serán clave en algunos de los textos de Concha Castroviejo. En nuestro estudio actual no interesan tanto las

nico parece más plausible dado que algunos rasgos de estas mujeres tienen ecos de las sirvientas de las obras galdosianas, o del naturalismo de Pardo Bazán y, quizá, de algunos relatos de la literatura europea decimonónica. Las escritoras de posguerra fueron buenas lectoras de obras como *Cumbres borrascosas* de Emily Brontë, o *Jane Eyre*, de Charlotte Brontë, donde aparecen criadas inolvidables con un importante protagonismo.

funciones laborales de las criadas, que son conocidas, sino las funciones actanciales de estos personajes en la narrativa de posguerra de la autora que se procede a revisar.

2. RESULTADOS

La literatura femenina de posguerra ahonda en una serie de profesiones femeninas que han pasado desapercibidas en general para la crítica, entre ellas la figura de la criada apenas ha sido atendida. Dado que Concha Castroviejo es una de las autoras que mejor registran este personaje, desde distintas dimensiones, en este estudio se revisa la obra de esta autora con el fin de apreciar el reflejo literario del trabajo doméstico. El estudio ha conducido a apreciar la dimensión simbólica y la dimensión testimonial de este personaje en la narrativa, así como a reconocer que la intención testimonial y la intención feminista de la autora condicionan su dibujo literario.

3. LAS CRIADAS EN LA NARRATIVA LITERARIA

Dice Gonzalo Sobejano que si agrupamos en categorías algunos de los personajes principales de la novela existencial de posguerra «fácilmente podemos repartirlos en tres categorías: los violentos, los oprimidos y los indecisos» (1975, 284). Cuando habla de la novela social de los cincuenta menciona a los pescadores, los picadores de la mina o de la zanja, los transportistas, los colonos, los emigrantes, labradores, obreros que reivindican sus derechos, algunos activistas, estudiantes, hermanos misioneros, el médico anónimo; todos ellos «pacientes, esforzados o comprometidos» (1975, 526-28). Podemos añadir más: trabajadores de la construcción, asalariados en general, matones, gitanos, ladrones, emigrantes, vagabundos, enfermos, taxistas, taberneros y jóvenes aburridos. Todos forman el corpus de personajes que transitan por los relatos del canon más conocido de la posguerra: las obras de Cela, Delibes, Fernández Flórez, Suárez Carreño, Castillo Puche o López Salinas, por poner ejemplos. Ni una mención a la esfera femenina. Se pueden mirar los estudios de críticos e investigadores reconocidos del siglo xx, incluso los actuales, y se llegará a listados parecidos.

Pero ¿qué ocurre si fijamos la mirada en los relatos escritos por mujeres? No cabe duda de que en las narraciones femeninas la atención se dirige con gran interés hacia las mujeres: «ellas son trabajadoras a domicilio, costureras, limpiadoras, empleadas de hogar, trabajadoras de las fábricas» (Conde 2004, 53-59), también podemos ampliar la lista: dependientas, sombrererías, dueñas de puestos del mercado, vendedoras en general, enfermeras, monjas, prostitutas, porteras, caseras de inmuebles de alquiler, dueñas de cafeterías, camareras y muchas mujeres que circulan intentando sobrevivir o chicas que salen por la ciudad buscando un empleo. ¿Cómo no verlas? ¿Cómo ni siquiera hoy están en muchos estudios sobre la literatura de la posguerra pretendidamente generales?

Es evidente que la novela y los cuentos de los cuarenta y cincuenta exponen y dan testimonio de un mundo laboral condicionado por el género. Sus escritores,





incluso en las obras supuestamente objetivas, van a mostrar la orientación de sus intereses y preocupaciones y, entre los condicionantes sociológicos, el género será un eje vertebrador clave. Todo ello se apreciará en los contenidos de sus obras, en los conflictos que reflejan, en los símbolos, en el estilo y, cómo no, en los personajes. Si bien en los relatos escritos por hombres dominan los roles masculinos tal y como los enuncia Sobejano, en los de las autoras, aparece un mundo por donde circulan mujeres de diferentes edades, sometidas a numerosas vivencias en un momento histórico y político crucial de nuestra historia.

Un interesante personaje de la narrativa de posguerra es el de la criada: esa mujer joven o madura, que a menudo envejece al servicio de las familias burguesas. Suele desempeñar un papel secundario que interfiere en mayor o menor medida en el relato dominante. En el siglo xx no tiene el protagonismo de los siglos precedentes, dado que la sociedad se estructura de manera diferente, y dado que la literatura desplaza su mirada: esa atención que antes se concedía a una aristocracia o a la burguesía, con personas a su servicio, desde el umbral del siglo xx pasa a fijarse en los trabajadores de clase social media o baja sin criados a su cargo. Por otro lado, las obras que se centran en los derechos laborales y legislativos de las clases trabajadoras tampoco suelen dar prioridad al servicio doméstico, por ser un trabajo con menor reconocimiento. Obsérvese que cuando autoras como Lidia Falcón reflexionan sobre el trabajo de las mujeres hablan fundamentalmente de las asalariadas y obreras de fábricas, abogadas, médicas, políticas y periodistas que deben compatibilizar su trabajo con la atención a su hogar, concediendo menor atención al servicio doméstico³.

En la literatura de la posguerra escrita por hombres la trabajadora doméstica tiene una aparición ocasional. Por supuesto que hay algunas novelas que dejan figuras inolvidables, como *Los santos inocentes*, de Miguel Delibes, donde se refleja el servicio y criados del señorito dueño de las tierras, o *El príncipe destronado*, con la Domi y la Vitora ocupándose de los pequeños de la casa. Pero, en general, la criada no recibe la misma dedicación que otras profesiones o colectivos. Sin embargo, en la literatura femenina sí se encuentran criadas que tienen un papel decisivo en los hogares de sus protagonistas. Pensemos, por citar solo algunos ejemplos, en *La isla y los demonios*, de Carmen Laforet, donde aparece Vicenta, la mayorera, con su sabiduría popular canaria; en *Primera memoria* o en *Fiesta al Noroeste*, de Ana María Matute; en *Al Sur del recuerdo*, de Concha Lagos, donde Araceli y Dolores acompañan el mundo infantil de Berta, en las obras de Quiroga y en muchos de los escritos de Concha Castroviejo, en la que nos vamos a centrar.

Concha Castroviejo (1910-1995)⁴ tiene una extensa producción como periodista y cuentista; además, es autora de algunos libros de relatos de excelente calidad literaria (Cabello 2022, 14-23). En varios de estos trabajos aparece la criada com-

³ Véase como ejemplo la larga entrevista que hace Carmen Mieza a Lidia Falcón en los años setenta, aparecida en *La mujer del español* (1976, 164-180).

⁴ En la bibliografía se pueden encontrar fuentes para revisar la biografía y el estudio crítico de los personajes de las obras de Concha Castroviejo, con profusa documentación. Véase Conde (2004a, 239-242), Conde (2004b, 36-37 y 180-181), Torres Nebrera (2012), Cerullo (2022), Cabe-

partiendo el espacio actancial con otros trabajadores o personajes de diferentes clases sociales. Por el interés de la figura de la criada en estas obras será estudiada en el presente artículo. Pero antes nos fijaremos en un reportaje de prensa que muestra la situación del servicio doméstico en los años cincuenta y servirá de marco contextual.

4. LAS CRIADAS EN LA POSGUERRA

Un artículo de diciembre de 1953 en el periódico *El Español* llama la atención por dibujar la situación socioeconómica de las criadas en los años cincuenta. El titular con letras de realce y combinando tipos de impresión dice así:

La pobre chica que tiene que servir. ¿Faltan criadas o casas donde colocarse? Hablan las señoras, replican las sirvientas- cada casa, un caso. Una voz serena, una obra ejemplar y una historia edificante

Es un extenso reportaje de Vicente Vega, de cinco páginas y numerosas fotos, que usa los versos de una conocida habanera como título, para hablar de la situación social del servicio doméstico. Lo hace con motivo de un centenario: el 8 de diciembre de 1853 se originó la congregación «Hermanas del Servicio Doméstico de la Inmaculada Concepción», que en 1953 se llama «Hijas de María Inmaculada para el Servicio Doméstico y Protección de la Joven», o más vulgarmente «las monjitas de la calle de Fuencarral». La orden, entre sus muchas funciones sociales, formaba a muchachas para el servicio doméstico. En concreto, buscaba hogares para ellas, acogía a las mujeres que, por vejez o enfermedad, no podían trabajar, daba comida, cama o asistencia a jóvenes con pocos recursos que no tenían dónde alojarse cuando no estaban trabajando; en muchas ocasiones, además, acogieron a chicas estudiantes que por sus pocos recursos no podían alojarse en otros lugares.

Se dice en el artículo que la industria y el campo habían cogido mano de obra femenina y por ello había menos mujeres interesadas en el servicio doméstico. Al parecer, en los hogares se abusaba de estas mujeres, dado que se aspiraba a que trabajasen a bajo coste. Mientras tanto, las sirvientas deseaban conseguir lo que consideraban unos mínimos de alimentación, sueldos y permisos para salir o para hablar por teléfono. Entre estos datos, que podemos considerarlos un «lugar común», encontramos algunos detalles que cobrarán protagonismo en las obras literarias. Se dice en el periódico que «hoy» ha aumentado la demanda, y que las señoras admiten en su casa «lo que se presenta», «algunas ignoran incluso los apellidos de la sirvienta que toman, su lugar de origen y no digamos su estado de formación religiosa. Así sufren tantos chascos...». Alega que esas señoras no se ocupan de lo que meten en sus casas.

Con lo visto, se aprecia que hay tres circunstancias importantes en el horizonte vital de estas mujeres que van a tener cabal reflejo en la literatura: en primer

llo (2022, 7-24), Fariña (2023, 291-324), Conde (2020, 244-259), Conde (2024, 173-180), Martínez Cantón y Martínez (2024).

lugar, el tópico de lo mal que está el servicio o lo malas que son las casas (según se mire) y las demandas y necesidades de cada parte; en segundo lugar, la falta de horizonte para la mujer que tiene que irse de una casa y no puede trabajar por enfermedad, vejez u otros motivos; y, por último, aparece el temor por «la falta de moral» o dudosas intenciones de una criada en la que no se confía. Sin duda este último aspecto puede ser el germen de un fantástico relato, como se verá en este trabajo.

5. LA CRIADA EN LAS CREACIONES DE CONCHA CASTROVIEJO

5.1. EN LAS NOVELAS

La aparición de sirvientas en los relatos de Concha Castroviejo está ligada a dos funciones literarias: por un lado, recoge el personaje tal y como ha quedado fijado en algunas obras literarias para darle un nuevo valor o sentido; por otro lado, lo incluye, junto a otros muchos protagonistas del momento social, levantando testimonio de su historia vital o de su momento histórico. Empecemos por los que tienen mayor interés literario.

Hay dos novelas de Concha Castroviejo en las que la sirvienta tiene cierto protagonismo. Una de ellas está circunscrita en el tremendismo o dentro de la novela existencial, nos referimos a *Vispera del odio* (1959); la otra está escrita en el más puro estilo de la novela testimonial o social: *Los días de Lina* (1971). En ambas hay una clara sensibilidad ante la experiencia y la vida de las mujeres y una clara concienciación de género.

En *Vispera del odio* el personaje de la criada está representado por la Rufa. En la obra la protagonista, Teresa, cuenta los motivos que la condujeron a la situación extrema de odiar y maltratar a su marido hasta conducirlo a la muerte⁵. Para que se entienda su crisis final cuenta su historia desde el principio y, por ello, parte de la relación con su madre en su pueblo natal, en la zona rural castellana. La historia de esta madre, sus criadas y sus maridos es una versión de *Bernarda Alba*, de Lorca, con otra solución para los conflictos. Sin duda la historia lorquiana se ha pasado por el tamiz de una mirada de género.

«Mi madre era virtuosa, rezadora, severa y gorda todo en demasía» (Castroviejo 1976, 44). Con estas palabras Teresa comienza a presentar a una viuda hacendada con siete hijas del primer marido. Se rodea de criadas y un ama de llaves: la Rufa (la equivalente a la Poncia de *Bernarda Alba*). Esta madre, cuando fallece su marido, decide ocuparse de su hacienda y requiere los amores de un joven profesor con el que se casa y al que mantiene y le da libertad en todo salvo en lo referente a la fidelidad, pues le requiere como cumplidor dentro de su cuarto. Con él tiene una nueva hija, Teresa, la protagonista de la obra. La hacendada señora, para tener

⁵ Ana Cabello (2022, 16-24) detalla la dureza del argumento y lo llamativo de que tal obra soslayase la censura, también destaca la extraordinaria calidad literaria de este relato.





libertad en sus posesiones, casa a las hijas en cuanto tiene la ocasión, sin atender al placer y bienestar de estas, ese placer que sí busca para sí misma. Los celos hacia su apuesto esposo la consumen y la enferman. En su casa tiene una criada fiel, que la atiende en todo y que saca provecho de su situación de confianza, la Rufa. Esta mujer disponía de las llaves de la despensa y la bodega y delegaba en las otras criadas cualquier responsabilidad.

La Rufa es un personaje oscuro, vil, servil, astuto, que se contagia de la aspe-
reza vital y física del entorno, de la brutalidad de los caracteres circundantes en el
relato. Un arquetipo de los relatos tremendistas, tal y como los define José María
Martínez Cachero (1980), que muestra los instintos más primitivos del espacio rural
cerrado, sin salida para quien no tiene más riqueza que la que le otorga su señora. Su
gesto más repetido es apretar los labios y mantener las manos unidas sobre su barriga,
sobre las telas que cubren un cuerpo demasiado flaco. No es amorosa y realmente
no quiere a nadie, es fiel a su señora y ese es todo el esfuerzo que hace por arrimarse
a alguien. Descrita como alcahueta, le va a su señora con todos los «chismes» que se
cuentan en el pueblo, vigila por el agujero de las cerraduras a las hijas de su señora
en sus cuartos y las acompaña a todos los lugares públicos. Pero, sobre todo, enve-
nena el carácter de su señora levantando sospechas hacia su marido, maldiciendo,
mintiendo y encendiendo los celos a la menor ocasión. De nada servían las amena-
zas del marido cuando veía deshecha a su mujer y observaba a la Rufa vigilante en
el extremo del cuarto, sabiendo que era la instigadora de todos los conflictos. En
muchas ocasiones él la agarró del cuello y del pelo, la golpeó y amenazó con matarla.

A tan vil personaje siempre se lo comparó con alimañas y animales rastre-
ros, sobre todo en sus enfrentamientos con el padre de Teresa: «En cuanto mi padre
abrió la mano tomó escaleras abajo corriendo como una rata» (87-88); «Hay que
aplastarte como un sapo... Hay que reventarte la barriga...» (88); «Al cabo de los
meses la Rufa volvió callada y encogida, pegada a las paredes como una araña» (88).

La Rufa también tiene un peso especial en la historia de la protagonista de la
novela, Teresa Nava, por su carácter simbólico. Téngase en cuenta que toda la obra,
ubicada en los difíciles años en torno a la Guerra Civil, tiene un fuerte carácter sim-
bólico para eludir muchas referencias explícitas a la violencia institucional y social
del momento. La Rufa, en este contexto, representa la voz más visceral y agresiva
de la sociedad imperante, esa voz de la clase que acepta el *statu quo* de la cultura del
momento: tradicional, católica y conservadora, esa voz que *pone en la picota* a cual-
quier persona que se separe de la vida o del sentir del grupo. Pensemos que Teresa (en
cierto modo *alter ego* de la autora⁶) no encaja en la sociedad franquista de los años
cuarenta: republicana, divorciada, casada nuevamente y por lo civil con un militar
republicano, agnóstica y con un hijo ilegítimo (dado que no es de su marido reco-
nocido). Por eso es rechazada por la sociedad intolerante del momento y la criada

⁶ Concha Castroviejo era republicana, se casó por lo civil con un hombre que destacó en los frentes republicanos. Con él salió al exilio y tuvo una hija. Al regresar del exilio, separada, en 1949, debe trabajar como periodista evitando incidencias o alusiones referidas a su vida anterior.

es un oscuro personaje de ese grupo social, puesto en tela de juicio, a su vez, por Teresa. Lo vemos en el siguiente fragmento:

Esto, el vivir, enfurece al que no vive, como a la Rufa, que dijo en la plaza pública que me habían de haber quemado a mí, para escarmiento. ¿Para quién querrá el escarmiento la Rufa? Porque si de lo que me culpa a mí es de haberme perdido por un hombre, ¿por qué hombre se iba a perder la Rufa ni las que son como ella? (69-70).

A pesar de todo lo dicho, la Rufa sería un personaje literario más, una versión de la Poncia lorquiana, si no fuera por dos detalles. Por un lado, es un personaje que al final aparece humillado, mendigando protección, sin la concha de protección que le brindaba su señora. Tras huir de la casa por temor al marido de la señora, dos meses tuvo que alojarse en «casa de Agapita» esperando; luego vivió en otra casa hasta que pudo volver, más temerosa y como arrastrándose. Este peregrinar deja en evidencia la vulnerabilidad de esta mujer y de todas las sirvientas, que viven al arrimo de una familia, careciendo de posesiones y vida propias o de autonomía al margen de su trabajo. Es uno de los aspectos señalados en el reportaje de Vicente Vega (arriba comentado) por ser una problemática atendida por «las monjitas de la calle de Fuencarral» en el Madrid de los años cincuenta.

Por otro lado, apreciamos una mirada que humaniza a la Rufa: la reflexión de Teresa, que observaba a su familia con ojos de niña, y que en su adultez busca entender a quienes la rodearon. Esa mirada es un filtro que recupera al personaje y lo hace patético, pero también humano:

No comprendía yo por qué la Rufa se empeñaba en vivir atada a la casa de mi madre: un sueldo lo podía ganar en otra parte; por el bienestar y por la abundancia no era; ella no encontraba gusto ni en cama blanda ni en buena comida. Cariño no lo sentía por nadie. Sin embargo, allí estaba, y ni aunque la echasen se iba, ni aunque la golpease mi padre como la golpeó, expuesta a que la matase. La Rufa necesitaba de la casa de mi madre por ser la mujer de confianza de un ama rica, porque se viera y se supiera su papel con el ama, por mandar en las criadas, tasar lo que les daba a los pobres los sábados y tener en su poder las llaves de la despensa. Ya ves lo que es la ambición de las personas. Así sigue en la casa, con Pura de ama y ella con el mismo mando (88-89).

El resto de la literatura de Concha Castroviejo no seguirá incidiendo en los elementos tremendistas o existenciales; lo normal es que sus obras se muevan, bien en el campo del realismo testimonial, bien en el mundo de los cuentos ficcionales. En 1964 Concha Castroviejo escribe *Los días de Lina*, un relato para un público juvenil con buena calidad literaria que no acabará de ser publicado hasta 1971. En el momento de su creación, los años sesenta, estaría en consonancia con otras novelas protagonizadas por niñas como las de *Celia* de Elena Fortún (con varios volúmenes publicados antes y después de la Guerra); *Al sur del recuerdo*, de Concha Lagos; o *Paulina*, de Ana María Matute.

Los días de Lina narra las pequeñas aventuras, situaciones de vida cotidiana, que vive una niña de nueve años. Se ubica en un pueblo del interior de Galicia, a



finales de agosto, donde Lina disfruta de días libres en la casa de su tía. En la casa viven adultos relacionados con la tía Peregrina: Gertrudis, cuñada de la tía; doña Rosa, una mujer en su madurez, pero soltera, y el señor Ramón, hombre envejecido que sirve en diferentes labores. A su vez pasan sus días de descanso Lina, su hermano y un primo de ambos de similar edad. El mundo rural, los animales domésticos y otros salvajes, y los habitantes del pueblo o viajeros que pasan por él conforman el espacio vital por el que se moverá Lina. En este ambiente una de las personas de referencia para Lina y los niños de la casa será Manuelita, la laboriosa criada de tía Peregrina. Nunca será presentada ni descrita porque Lina (cuya perspectiva domina el relato) nunca se parará en ello, ni siquiera se la etiqueta como criada o sirvienta porque para todos es Manuelita y Lina la ve con el mismo afecto que da a su tía o a Gertrudis. La conoceremos por sus muchas funciones dentro de casa, pero, sobre todo, por ser un personaje del mundo de los adultos que se acerca al universo infantil y lo nutre de historias.

Manuelita cuida a todos, sabe que el señor Ramón bebe y no lo deja entrar en la cocina para que no agote el vino de casa. Mantiene la despensa y la artesa donde se guarda el cerdo salado, los bollos de mantequilla y la manteca metida en sus orzas de barro. Hace cuajada y cuida la leche y la miel. Elabora la matanza. Cocina, embota alimentos, gestiona la caza que le traen, limpia la casa, plancha y ayuda en el aseo y en sus actividades diarias a los niños. No trabaja sola y tanto tía Peregrina, como Gertrudis o el señor Ramón compartirán funciones y tareas con ella. Sin embargo, sí hay un detalle que la caracteriza frente a los demás: a Manuelita le gusta contar chismes, chascarrillos e historias. Crea fantasmas en las mentes de los niños insinuando que el señor Ramón mataba gente en la guerra; les habla de muertos y de imágenes fantasmales en el molino. Genera misterios a su alrededor como cuando dice que no se puede planchar ni encender la luz eléctrica, porque el hierro atrae los rayos y podría matarlos. Sabe historias de niños y animales desaparecidos y que volvieron a aparecer o de seres misteriosos que viven en el río. Cuenta secretos de las personas del entorno, como que Rosa vino de Panamá, fuma puros y se tiñe el pelo. Es rezadora y en cuanto se retrasan los niños enciende velas a los santos y a las ánimas; siempre cuenta los peores augurios y trae las peores noticias. Es la que revela las verdades más escabrosas a los niños, envueltas en misterios, cuando los adultos evitan que las sepan⁷. Por ello el gesto más repetido en tía Peregrina es mandarla callar. Lo vemos en el capítulo en el que Manuelita explica por qué la tía Socorro está deprimida:

—¿Qué le pasa a la tía Socorro, Gertrudis? —había preguntado Lina.

—Está delicada. Tuvo un disgusto muy grande y desde entonces está delicada.

⁷ Es un personaje que recuerda profundamente a las criadas de las que habla Ana María Matute al referirse a su infancia: «Cuando yo era niña, una noche la cocinera me enseñó que cuando dejas un pescado muy fresco en completa oscuridad puedes ver un destello azul saliendo del animal, como si fuese su alma. Isabel era como una bruja, contaba unos cuentos de miedo terribles, llenos de muertes, muy, muy violentos, la adoraba» (Cascante 2022, 65).

Y Manuelita dice que es una exageración, que perder a un hijo tan malamente claro que es una desgracia, pero que tiene otros hijos y hasta nietos y no es para estar años y años así metida en casa y vestida de luto. Había subido con la ropa de Lina recién planchada y se la entrega a Gertrudis para que la coloque en la maleta.

—¿Por qué lo perdió malamente? —pregunta Lina.

—Porque se le disparó una escopeta, un accidente de los que hay. Por eso ella le cogió horror a las armas, y tiene razón, deberían prohibirlas todas no sé cómo don Raimundo le guarda gusto a la caza. Fue una pena, un mozo tan guapo como era, morir de semejante manera.

La tía Peregrina que entra en aquel momento, manda callar a Manuelita, le dice que no tiene sentido, que cuenta cualquier cosa delante de los niños. Y después le advierte a Lina que no se puede hablar del accidente delante de la tía Socorro.

¿Y de qué podemos hablar? —pregunta Lina... (Castroviejo 1978, 114-115)

Al final del relato, la muerte llena de emoción, misterio y desconcierto el mundo de Lina. Como continuamente la naturaleza y las vidas de las personas van en paralelo dentro de la obra, al final también la muerte se aprecia en ambas dimensiones. Por un lado, aparece en el pueblo, traída por dos jóvenes, un águila majestuosa abatida y muerta. Como siempre, es Manuelita la que trae la noticia y responde a las preguntas curiosas de Lina, mientras tía Peregrina «le manda que se calle y que no cuente tonterías», y, por supuesto, será ella la que acompañe a la niña hasta el pueblo, para ver lo ocurrido, cuando el resto de adultos prefiere quedarse en casa. Por otro lado, ya en las cuatro últimas páginas del relato Manuelita trae otra mala noticia. «¿Podrías hacer otra cosa que traer malas noticias?» (150), le dice tía Peregrina, a lo que «Manuelita contesta que llegan solas, que llega la desgracia cuando menos se piensa». La noticia era que el señor Ramón ha recibido una carta con la esquela de su hijo muerto en Brasil. El abatimiento silencioso del hombre y sus lágrimas, su silencio, han caído sobre sus hombros y se muestra tan derrotado como el águila que Lina vio sostenida por sus alas. Es el último gesto que cierra la obra y sobrecoge al lector.

Los días de Lina es un relato testimonial de corte realista. En él la figura de la criada emparenta con las que tiene en sus recuerdos de infancia la propia autora: es ese personaje laborioso que convive en el hogar y lo asiste en todas las tareas, pero sobre todo es la contadora de historias, es la voz de la cocina y domina como nadie la literatura oral en todas sus formas.

5.2. EN EL CUENTO «GUADALUPE Y EL BRUJO» (1954)

Si nos adentramos en los cuentos y ficciones más fantásticos de Castroviejo buscando el papel de la criada, nos debemos detener en el cuento titulado «Guadalupe y el brujo». Es un texto localizado en el fondo documental de la autora, un recorte de prensa publicado en el diario *Informaciones* del que no disponemos datos concretos, pero que posiblemente se publicó en el año 1954. Dado que es un texto de difícil acceso, se facilitan algunos fragmentos y su argumento. Comienza así:



—Cómo te llamas, muchacha?

—Guadalupe.

—Y antes de venir aquí, ¿qué hacías?

—Estaba en el rancho...

La chica, con un gesto, dio a entender que hacía las cosas más diversas; todo lo que hay que hacer en un rancho de labores domésticas alternadas con las campesinas. La señora la miró de arriba abajo.

—Lo malo —continuó— es el nombre. ¿Por qué no te pondrían otro?

—Allá en el pueblo —explicó la chica en voz baja— todas nos llamamos así: o Guadalupe o Juana.

La señora también llevaba el nombre de Guadalupe y no quería tener de tocaya a su sirviente. Pero como a ella la llamaban siempre Lupita, pensó que podía transigir. Guadalupe se quedó en la casa para servir como nana. Su obligación era cuidar al niño. Pero cuando el niño dormía la siesta y hasta bien entrada la noche, la señora la hacía fregar, lavar y planchar para ayudar a la otra criada. Mientras tanto, la señora, vestida siempre con trajes de color verde o buganvilla, y calzada con zapatos de tacones altísimos, se iba a la peluquería o a casa de su comadre, o a jugar a la canasta en una reunión de amigas. Llegaba tan cansada que fuera una hora u otra, de mañana o de tarde, se tumbaba en la cama envuelta en un chal (Castroviejo ¿1954?).

Se apreciaba que una entrevista somera a una campesina mexicana sirve como paso previo para contratarla como niñera y que se abusa de su buena disposición para encargarle que realice todas las tareas en el hogar. Contrasta en el físico, en las ropas y en la ocupación vital con la actitud de su señora, sin embargo, Guadalupe, por su bondad, se compadece de las fatigas de su señora; a la que ve sufrir con su gordura y sus ropas. Guadalupe, en la casa, dispone de un pobre cuarto encementado y sin muebles y duerme sobre unas mantas en el suelo. Los dueños de la casa, Lupe y su marido Sócrates, la hacen trabajar sin descanso para que no tenga tiempo ocioso y «para evitar que se malee», y solo la alimentan con platos de frijoles. Sin embargo, nada entristecía a Guadalupe, que se ocupaba del bebé de la casa con satisfacción y lo atendía en todas sus necesidades.

Un día el niño enfermó y lloraba sin consuelo. De nada sirvieron los remedios homeopáticos, ni los del quiropráctico, ni los consejos que proponían las amistades, ni las inyecciones del doctor. El diagnóstico de tifus que dio un segundo doctor agravó aún más la situación. En ese momento, la madre culpó a Guadalupe de la enfermedad del niño por darle de beber algo sin su consentimiento.

La criada, angustiada, y temiendo una venganza si se moría el niño, decidió llevarlo al brujo de su pueblo, que curaba todas las enfermedades sin que se enterasen sus padres; para el viaje y el brujo cogió todo el dinero que tenía ahorrado. Entonces aparece esta dramática a la vez que cómica situación:

La policía empezó a buscar a Guadalupe por todos los rincones. Doña Lupita lloraba a gritos y aguantaba los insultos de don Sócrates, que no cesaba de llamarle imbécil por no haberse enterado a su tiempo del apellido y del pueblo de la muchacha. La policía se tenía que contentar con saber que tenía que localizar a una joven de dieciocho años, poco más o menos, morena, delgada, con largas trenzas y aire de indita, que se llamaba Guadalupe. Las señas coincidían con las de unos miles de mucha-

chas de la ciudad. Día tras día, un grupo de jóvenes iba a parar a la comisaría para ser identificadas. Con aquello se respondía a la denuncia. En cuanto a lanzarse a la búsqueda a los pueblos, era cosa de mayores dificultades (*ibid.*).

Cuando el niño estuvo curado Guadalupe regresó con él en brazos. Cuando lo vio la madre se desmayó en el sofá, pero en cuanto se recuperó maltrató y golpeó a Guadalupe con todas sus fuerzas. Se avisó a la policía, que la llevaría detenida. Y todo ello sin que la muchacha pudiera comprender lo que ocurría, dado que pensaba que todos agradecerían su buen proceder. Por ello acaba la historia diciendo que ella

Seguía impasible, sin un signo de emoción, cuando pidió permiso para subir a recoger su hatillo al cuarto de la azotea. Al descender, silenciosamente, se metió en el dormitorio; levantó la almohada de la cuna del niño y escondió las hierbas que el brujo recogía el día de Judas tras el paso del Náhuatl. El brujo se las había dado para una venganza. Ahora llegaba la hora de la venganza. Si la virgen de Guadalupe quería salvarlo, bien; si no, al respirar sobre las hierbas, del lado del corazón, el niño moriría, como iba a morir antes. Y eso por el mal pago que le dieron (*ibid.*).

El breve relato es una historia, ambientada en México, que recoge una de las principales preocupaciones de los padres a la hora de contratar una niñera: el terror de los padres al dejar al pequeño en manos de una desconocida que pueda maltratarlo. Retoma el conflicto que reflejaba el artículo de prensa que citamos en el presente trabajo: los padres delegan el cuidado de sus hijos en personas de las que no conocen ni su apellido. Castroviejo deja reflejado con gracia y agilidad el problema en los fragmentos citados y aprovecha la ocasión de parodiar las pesquisas policiales buscando una joven, morena y de trenzas llamada Guadalupe, sin otro apellido, en pleno México.

A la vez la historia sirve para poner en valor la cultura indígena: sus creencias, su sabiduría, su bondad natural frente a la cultura occidental y su materialismo. Estamos ante un cuento, y este género es propicio para la fantasía, pero también para ahondar en lo simbólico y en el conflicto trazado con rasgos ágiles. El desenlace, como en muchos de los cuentos de Castroviejo, queda abierto, y plantea que la injusticia y la maldad crean caminos de venganza, aunque esta vez esté depositada en las manos del misterio (quizá la virgen de Guadalupe permita la salvación). Si las hierbas y la magia del mago fueran superstición inútil, no tendrían efecto; y, si fueran eficaces, la mano de la deidad podría anular su efecto. En última instancia queda patente el carácter tranquilo propio del indio a la hora de aceptar la vida y la muerte sin más; así lo refleja la autora en el actual cuento y en muchos relatos recogiendo el pensamiento mexicano.

5.3. LOS GENIOS DEL HOGAR EN LOS RELATOS REALISTAS

Al margen de los relatos más ficcionales, Concha Castroviejo fue una buena contadora de historias en sus escritos más realistas: en sus columnas y en una obra póstuma que recoge recuerdos y memorias publicada con el título de *En las Prade-*



ras del Gran Manítú (escrita en los años setenta, pero publicada en 2020). Por todos estos escritos afloran esos genios del hogar que fueron las criadas de su época infantil. La autora desde temprana edad sufre el alejamiento de su madre, muy enferma, y, posteriormente, su muerte. Los abuelos y una serie de tías y criadas ayudan al padre a gestionar el hogar y a atender a los hijos. Con ellos, Concha conocerá el mundo de los adultos y, a la vez, podrá disfrutar de espacios de libertad que condicionarán su forma de crecer y de ver el mundo.

En *En las Praderas del Gran Manítú*, en sus páginas finales se retrotrae a la infancia y evoca el recuerdo de Doloriñas, a la que apoda cariñosamente como un genio de la cocina:

Doloriñas, que era la mujer de Julián Pampín y que hasta que se casó con él había sido durante muchos años cocinera en casa de mis abuelos; era un genio del arte culinario. Parecía perennemente ligada a la casa, cuando una mañana interrumpió el desayuno de la abuela [de la autora] con una extraña noticia, dijo:

—Señora, ahí está Julián.

La abuela contestó que bueno, pero que no sabía quién era Julián, y Dolores aclaró

—Es que dice que quiere casarse conmigo.

Y se casó con ella, para desgracia de Doloriñas, que estaba en la casa de mis abuelos respetada, como dicen en Galicia, extraordinariamente respetada y no sin razón (Castroviejo 2020, 87-88).

La bondadosa Doloriñas era una mujer servil y de buen conformar. Se casó con Julián Pampín, que tenía una tienda en la que vendía gaseosas y sifones y zarzaparrillas. Este hombre no la trataba bien y reprimía toda la dulzura y alegría innata de su mujer. Era un hombre terco e irritable, colérico y escaso razonamiento, sin la inteligencia del librero anarquista Senén (buen lector y orador con el que intentaba dialogar) ni la tierna sensibilidad de su mujer. Doloriñas siempre mantuvo su fidelidad y cariño a las personas de la casa donde sirvió. Recuerda la autora que cuando ella y sus hermanos eran pequeños salía de la tienda y atravesaba la calle para verlos y darles galletas que ella cocinaba. Hablando de esta mujer evoca a una costurera: «La costurera de casa, que se llamaba Elvira Bueno y era sorda, decía que las monjas no se morían nunca» (93). Y suma en evocación a las niñeras que les recogían del colegio de monjas y se entretenían a hablar con Doloriñas o en otras tiendas, mientras Concha (en esos años de infancia) aprovechaba para enredar, jugar o ir a comer sus galletas a la librería de Senén y escucharle hablar con sus ideas liberales y librepensadoras.

La dulce Doloriñas, pese a la trabajosa vida que le brinda su marido, forma parte de ese marco de niñeras, costureras y criadas en torno a la autora, en su infancia. Son mujeres que la ponían en relación con el mundo y la protegían. También son un marco de disfrute y de libertades para la pequeña: con ellas puede gozar de golosinas y momentos fuera de la estricta mirada paterna. Tanto valoraba la pequeña Concha esos momentos y espacios que no los compartía con sus adultos de referencia. Cuenta que nunca habló en casa ni en el colegio de ellos dado que suponía que no iban a ser muy bien aceptadas esas escapadas; incluso era posible que le impidiesen volver con Doloriñas y a la tienda de gaseosas. Por eso callaba, para proteger esta



suerte de aventuras, a modo de secreto infantil. Ya de adulta, la escritora las registró en unas memorias que tampoco llegó a publicar.

Estas experiencias están muy cercanas a las contadas en algunos de sus artículos. Por ejemplo, el 17 de abril de 1964, Castroviejo publica una columna en la sección «Las cosas que pasan» del diario *Informaciones* titulado «Para las medras». En dicho artículo critica la falta de previsión, imaginación y talento para afrontar el crecimiento urbanístico. La falta de previsión hace que se tengan que lamentar decisiones drásticas como el derribo de árboles y la destrucción de los parques, para agrandar esas vías urbanas de ciudades que irremediablemente tenían que crecer. A modo de metáfora, la autora recuerda, en su madurez, a Elvira Bueno, la misma que, con el tiempo, aparece mencionada *En las Praderas*.

La gorda, tranquila y solemne Elvira Bueno (en palabras de la autora) era la costurera que formaba parte de las figuras que componen el cuadro de infancia de Concha Castroviejo. Dice de ella que ejerció su oficio de costurera en su casa y para la familia; su mundo era el de la ropa blanca. También ejerció otros oficios como atender ocasionalmente a los hijos de la familia y enseñarles los juegos de la baraja (suceso que ocurrió durante «un verano lluvioso en la Ulla»). Pero dejando aparte otras evocaciones, Castroviejo, en su artículo, recuerda que de pequeña fue «víctima de su genio creador», y destaca su talento previsor, su buen sentido y su capacidad imaginativa. Sin duda podemos apreciar la ironía de la escritora gallega, a la que agradecemos la delicadeza de explicar la paradoja: Elvira Bueno era consciente de que los niños crecían, sin remedio crecían, y el fenómeno se manifestaba de un año para otro, y como el niño no se adaptaba a la ropa, esta debía adaptarse al crecimiento del niño. Así que los camisones, camisas y demás ropa se cortaba y cosía ateniéndose a una previsión de futuro, con la consiguiente desproporción entre la prenda y el tamaño del niño en su primer momento. Si quedaba muy grande... pues «es para las medras», decía. Y todo ello a pesar de que, por la desproporción, acaeciesen pequeños lances como las caídas de los pequeños al engancharse o tropezarse por culpa de la ropa demasiado larga.

Vemos que una vez más la experiencia de adulta de la escritora le permite evocar a esos genios de la creatividad, de la improvisación, del apaño y de la economía que son las criadas con su inteligencia práctica y previsora.

6. CONCLUSIONES

Repasando la producción literaria de Concha Castroviejo, dentro del panorama de la posguerra, se aprecia que la figura de la criada tiene una atención significativa. En las novelas extensas aparece, bien en su versión más cruda y tremendista (en una novela de corte existencial), bien en su versión más amable (en un relato testimonial), pero en ambos casos dentro de una dimensión simbólica. En *Vispera del odio*, la Rufa es la voz de una sociedad conservadora, cruel, turbia, que fija su estatus social en ser la mujer de confianza de una mujer poderosa y ciega en sus pasiones. Es el equivalente, dentro del ámbito doméstico, de los condescendientes con el régimen franquista y vigilantes de las convenciones sociales que se instauraron tras



la guerra en la sociedad española. Por el contrario, en *Los días de Lina* las criadas son las que trabajan en el hogar y las que alimentan con literatura oral la infancia, a través de sus historias, sus costumbres, sus temores, trasladando al mundo infantil lo más escabroso de la vida y del sufrimiento de los adultos.

Los cuentos de Castroviejo también recogen este mundo de las criadas. El relato de Guadalupe y el brujo muestra algunos de los problemas que se vivían dentro de los hogares con servicio doméstico: el primero de ellos es que las familias acogían a chicas de las que desconocían casi todo y en los momentos críticos anidaba la desconfianza hasta llegar a situaciones límite; el segundo es que se pone de relieve la diferencia cultural y de comunicación entre estas chicas y los señores para los que trabajaban, eran dos mundos que entraban en confrontación. Se cumple así una característica de los cuentos que aparecían en la prensa española de los cincuenta: conectar la literatura con la realidad social del momento y con circunstancias y conflictos de corte social, ético y testimonial. Era una literatura ligada a las circunstancias.

Por último, los textos autorreferenciales que aparecen en *En las Praderas del Gran Manítú* o en artículos de prensa, más realistas, permiten a la autora retrotraerse al mundo de su infancia, y evocar a esas niñeras y criadas de su hogar paterno reconociendo sus circunstancias, sus avatares, sus necesidades, hábitos o historias y sus habilidades con la economía doméstica. Es un dibujo que muestra los dos ejes de los relatos feministas del momento: el realismo testimonial de las experiencias contemporáneas a las escritoras y la conciencia de género que pasa desapercibida para los escritores y críticos masculinos del siglo xx, pero de la que hoy somos plenamente conscientes.

Lo observado en Castroviejo es acorde a la visión que se refleja del trabajo doméstico de las mujeres en otros relatos de autoría femenina en la posguerra, aunque por las limitaciones de este estudio este aspecto solo se haya insinuado. Sería interesante profundizar en este sentido, como también sería interesante valorar la visión que se da al respecto en las obras de autoría masculina. Desde la dimensión sociocrítica esta tarea parece sumamente interesante; ahondar en general en el trabajo femenino dentro de las obras literarias completará el conocimiento histórico de los roles femeninos en la sociedad, en el marco de la posguerra.



7. BIBLIOGRAFÍA

- BÉRTOLO, CONSTANTINO. 1989. «Introducción a la narrativa española actual». *Revista de occidente* (98-99): 29-60.
- CABELLO, ANA. 2022. «Prólogo». En *Vispera del odio* de Concha Castroviejo, 7-24. Sevilla: Espuela de Plata.
- CASCANTE, JORGE (ed.). 2022. *El libro de Ana María Matute. Antología de literatura y vida*. Barcelona: Blackie Books.
- CASTROVIEJO, CONCHA. ¿1954? «Guadalupe y el brujo». *Informaciones* (s.d.) [Archivo Personal de Concha Castroviejo].
- _____. 1964. «Las cosas que pasan: Para las medras». *Informaciones* (17 de abril) [Archivo Personal de Concha Castroviejo].
- _____. 1976. *Vispera del odio*. Madrid: Círculo de Amigos de la Historia.
- _____. 1978. *Los días de Lina*. Madrid: Magisterio Español.
- _____. 2020. *En las Praderas del Gran Manitu*. Santiago de Compostela: Tandaia.
- CERULLO, LUCA. 2022. «Vivir en tiempos de odio. Concha Castroviejo y la ficcionalización del malestar femenino en *Vispera del odio* (1958)». En *El arte de vivir, de sobrevivir, de revivir*, editado por M. Kozluk y A. Staron, 389-400. Edizioni Universitarie di Lodz, Sezione di Romanistica.
- CONDE PEÑALOSA, RAQUEL. 2004a. *La novela femenina de posguerra (1940-1960)*. Madrid: Pliegos.
- _____. 2004b. *Mujeres novelistas y novelas de mujeres en la posguerra española (1940-1965), Catálogo bio-bibliográfico*. Madrid: Fundación Universitaria Española.
- _____. 2020. «*Vispera del odio*, de Concha Castroviejo: una crítica los roles de género de la primera mitad del siglo XX». En *Incómodas, escritoras españolas en el franquismo*, editado por Y. Romero Morales y L. Cerullo, 244-259. León: Eolas.
- _____. 2022. «¿Qué razones me daré para permanecer? Factores que condicionaron el auge, la difusión o el silencio de la novela femenina de posguerra». En *Narradoras españolas de posguerra*, editado por C. I. Martínez Cantón y S. Fernández Martínez, 23-24. Berlín-Oxford: Peter Lang.
- _____. 2024. «Animales, valores e ideales en la creación de Concha Castroviejo». En *Misoginia y filoginia en el discurso literario europeo de la Edad Media. Teatro y literatura. Literatura y animales*, editado por P. Andrade Bué y J. M. Correoso Rodenas, 173-180. SELGYC.
- FARIÑA BUSTO, MARÍA JESÚS. 2023. «De una novela de protagonismo colectivo a una novela de personaje: *Los que se fueron y vispera del odio*, de Concha Castroviejo». *Cuadernos para la Investigación de la Literatura Hispánica. Monografía: Escribir, Resistir, Existir. La mujer y la palabra en el exilio*. 49: 291-324.
- MARTÍNEZ CANTÓN, CLARA I. y MARTÍNEZ, JOSÉ E. 2024. *Concha Castroviejo. En la primera línea de la narrativa de posguerra*. León: Eolas.
- MARTÍNEZ CACHERO, JOSÉ M.; SANZ VILLANUEVA, SANTOS e YNDURÁIN, DOMINGO. 1981. «La novela», En *Historia y crítica de la literatura española. Época contemporánea: 1939-1980*, editado por Domingo Ynduráin, 318-361. Barcelona: Crítica.
- MIEZA, CARMEN. 1977. *La mujer del español*. Barcelona: Ediciones Marte.
- ROMERO, YASMINA y CERULLO, LUCA eds. 2020. *Incomodas. Escritoras españolas en el franquismo*. León: Eolas Ediciones.



- SOBEJANO, GONZALO. 1975. *Novela española de nuestro tiempo*. Madrid: Editorial Prensa Española.
- TORRES NEBRERA, GREGORIO. 2012, «La narrativa de Concha Castroviejo», *Anuario de Estudios Filológicos* XXXV: 215-233.
- VEGA, VICENTE. 1953. «La pobre chica que tiene que servir». *El Español* (13-19 de diciembre). 263: 32-36. doi: https://prensahistorica.mcu.es/es/catalogo_imagenes/grupo.do?path=744881.



MUCAMAS DE CAMA ADENTRO: REPRESENTACIONES DEL ADENTRO/AFUERA Y LAS POSIBILIDADES DE ASCENSO SOCIAL EN LA ERA DORADA DEL CINE ARGENTINO

Marta Pérez Pereiro

Universidad de Santiago de Compostela

E-mail: marta.perez.pereiro@usc.es

RESUMEN

El artículo analiza las representaciones de las criadas de cama adentro, habitantes de la casa burguesa, en el cine argentino de las décadas de 1930 y 1940. A través de dos comedias costumbristas, *Cándida* (Luis Bayón Herrera, 1939) y *Cándida millonaria* (Luis Bayón Herrera, 1941), junto con otras dos de corte más sofisticado, *Isabelita* (Manuel Romero, 1941) y *Eclipse de sol* (Luis Saslavsky, 1943), se exploran las relaciones de sus protagonistas con el resto de los miembros de la casa, así como sus interacciones en la puesta en escena para descubrir cómo funciona la posición adentro/afuera dentro del núcleo doméstico. También se analiza la resolución de los conflictos planteados en las tramas con la intención de entender si se plantea la posibilidad de transformación y movilidad social de las criadas, que se retratan, en toda la muestra, de forma estereotipada y contradictoria.

PALABRAS CLAVE: cine, representación, criadas, puesta en escena, cine argentino.

LIVE-IN MAIDS: REPRESENTATIONS OF THE INSIDE/OUTSIDE AND THE UPWARD MOBILITY IN THE GOLDEN AGE OF THE ARGENTINIAN CINEMA

ABSTRACT

The article analyzes the representations of bedside maids, inhabitants of the bourgeois house, in the Argentinian cinema of the 1930s and 1940s. Through comedies of manners such as *Cándida* (Luis Bayón Herrera 1939) and *Cándida Millonaria* (Luis Bayón Herrera 1941), and the more sophisticated films *Isabelita* (Manuel Romero 1940) and *Éclipse de Sol* (Luis Saslavsky 1943), the relationships of their protagonists with the rest of the members of the house are explored, as well as their interactions in the staging scene to discover how the inside/outside position works within the domestic nucleus. On the other hand, with the intention of understanding the possibility of social mobility for the maids in these films, we also analyzed the resolutions to the conflicts raised in the plots and the result for them, who are portrayed in a stereotypical and contradictory manner.

KEYWORDS: cinema, representation, bedside maids, mise-en-scène, Argentinian cinema.

DOI: <https://doi.org/10.25145/j.clepsydra.2025.28.05>

REVISTA CLEPSYDRA, 28; julio 2025, pp. 75-94; ISSN: e-2530-8424

[Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial 4.0 Internacional \(CC BY-NC-ND\)](#)



0. INTRODUCCIÓN

Al definir el conjunto de operaciones que realiza la teoría feminista para analizar el cine como medio, así como sus metodologías y objetivos, Annette Kuhn enunciaba una de las ideas más replicadas en los estudios sobre la imagen, «la de ser sensibles a lo que a menudo pasa inadvertido, a lo que se toma por natural, a lo que se da por supuesto en una sociedad sexista» (1991, 86). Uno de los temas de análisis más fecundos ha sido el cine del período clásico de Hollywood de las décadas de 1930 y 1940, durante las cuales las películas de los grandes estudios marcaron el estilo visual y los esquemas narrativos que se fueron progresivamente adaptando a las distintas industrias nacionales.

La teoría y la crítica feministas se esforzaron en analizar aspectos que «consisten no solo en presencias —las formas explícitas en que representan a las mujeres, los tipos de imágenes, los papeles otorgados en las películas—, sino también en las ausencias —las formas en que las mujeres no aparecen en absoluto en las películas o no están en cierto modo representadas en ellas» (*ibid.* p. 87). Así, los primeros estudios feministas se ocuparon de detectar la presencia/ausencia de determinadas representaciones de las mujeres en la pantalla (Rosen 1973; Haskell 1975), pero también de la idea de la posibilidad de la infiltración feminista en estos relatos a modo de contracine (Johnston 1973) o la condición de la mujer como objeto de la mirada (*to-be-looked-at-ness*) (Mulvey 1975). Lecturas posteriores de estos trabajos pioneros sobre imagen profundizarán en la idea de la «función política al servicio de la dominación cultural» (De Lauretis 1992, 45) del cine clásico, que se conforma, asimismo, como un objeto de estudio históricamente situado.

El cine narrativo y popular del período clásico se presenta como un espacio privilegiado para el estudio de personajes femeninos que, más allá de su invisibilidad por el hecho de ser mujeres, se muestran como sujetos traspasados por múltiples capas de exclusión. Si los personajes de las criadas aparecen en estos relatos como figuras instrumentales que permiten el avance de la historia principal, una historia de amor romántico heterosexual, y juegan un papel secundario en una trama que suele implicar un romance con otro miembro del servicio (Bordwell 1988), su mera presencia es en sí misma un desafío al decoro en la medida en que «un buen sirviente es un sirviente invisible» (Rossi y Campanella 2018, 17). Esta presencia confirma la intuición de De Lauretis, que entendía que las imágenes se constituyen como «productoras (potenciales) de contradicciones tanto en los procesos sociales como subjetivos» (1992, 66).

En el cine argentino de estas décadas, que comenzaba su desarrollo industrial y se convirtió en su era dorada (Autran 2012; Roca Baamonde 2018), encontramos figuras singulares de criadas que, si bien no siempre en papeles protagonistas, adquieren un peso significativo en los melodramas y comedias. El cine de directores como Luis Bayón Herrera y Manuel Romero se llenó de enredos protagonizados por criadas de «cama adentro», es decir, internas, habitantes de las profundidades de la casa burguesa. Los espacios «adentro» han sido representados tanto en el cine como en la televisión en productos de especial éxito: los áticos de las casas británicas (*Ups-tairs*, *Downstairs* [Arriba y abajo], ITV, 1971-1975; *Gosford Park*, Robert Altman,



2001; *Downton Abbey*, ITV, 2010-2015), los pisos nobles parisinos (*Les femmes du 6e étage* [Las chicas de la sexta planta], Philippe Le Guay, 2011) o los cuartos ubicados en el área dedicada a los trabajos de producción y conservación domésticos (*La ciénaga*, Lucrecia Martel, 2001; *Cama adentro*, Jorge Gaggero, 2004; *La nana*, Sebastián Silva, 2009; *A cicatriz branca*, Margarita Ledo, 2012).

La historia de la espacialidad del servicio doméstico se ha asociado fundamentalmente al esquema de la casa victoriana británica, «diseñada para acomodar bajo el mismo techo a dos clases sociales separadas» (Dawes 2022, 103). En ella se establecía una jerarquía por pisos que desplazaba a los sirvientes a los superiores, desde los que descendían cada interminable jornada por un tramo de escaleras distinto del de los señores de la casa. Sin embargo, el otro régimen espacial, el que tiene que ver con el adentro/afuera, también formaba parte de esta organización doméstica, en la medida en la que el servicio cohabitaba con sus empleadores y, a pesar de ser libre de marcharse de la casa, dependía del permiso de estos para encontrar otro trabajo (*ibid.* 2022) o incluso para poder formar una familia propia. El «adentro» adquiere, pues, especial potencia debido a la convivencia con los propietarios de la casa. Como indican Rossi y Campanella, la criada es como de la familia, «donde el énfasis se desplaza de la familia al *cómo*, para no dejar de subrayar que en realidad no es de la familia» (Rossi y Campanella 2018, 16).

Las criadas, en tanto que sujetas al régimen espacial del patriarcado que organiza los espacios públicos y privados según el sistema sexo-género, no solo sufren en sus cuerpos las tensiones propias de su género, sino que están sometidas a una segunda territorialización, en la medida en que son parte de la casa, de una casa que no es suya, pero en la que se les presta un espacio para vivir. Así, si, tal y como explica Lucía Guerra, «(...) el cuerpo es solo el eje físico y concreto que reafirma las estructuras de poder» (2022, 12), en el de las criadas se producen las tensiones propias de la organización de la casa burguesa, pues son, a la vez, espacio de producción y espacio de reproducción, asociado a lo doméstico. Como defiende Rendell (2000), la división binaria de estas dos esferas, la productiva, asociada a lo masculino, y la reproductiva, ligada a lo femenino como forma de subordinación, ha sido especialmente influyente, pero problemática. Lo es más para el caso de las criadas, cuya posición liminar hace difícil que se adscriban de forma unívoca a uno de estos dos espacios, excluyendo el otro. Como un gato de Schrödinger social, la criada no pertenece a la casa y, al mismo tiempo, se conforma como uno de los bienes inventariables de su patrimonio.

Desde la filosofía, el contraste entre el adentro y afuera se constituye, en palabras de Bachelard, como «una dialéctica de descuartizamiento y la geometría evidente de dicha dialéctica nos ciega en cuanto la aplicamos a terrenos metafóricos» (2016, 250). Propone, por tanto, que se interprete esta tensión espacial más allá de una oposición binaria, invita a considerar «innumerables matices» (*ibid.*, 255) y propone la metáfora de la puerta como «un cosmos de lo entreabierto» (*ibid.*, 261). Estas puertas que han de traspasar las criadas para pasar de un lado a otro de la casa son «metáforas espaciales» (Rendell 2000, 107) en la medida en que sirven para definir la «construcción de la identidad, conceptual y materialmente, en lo abstracto y en lo concreto» (*ibid.*, 107).



El adentro/afuera puede funcionar, por tanto, como un eje, como una disyuntiva no excluyente que configura el mapa social de la casa burguesa, sobre el que se asienta la puesta en escena de los filmes en los que sus interiores constituyen el centro del espacio diegético. Por eso, la idea del constante transitar de las criadas entre sus dos regímenes espaciales, el de los señores y los subalternos, parece más fecunda que una simple asociación con la domesticidad y la exclusión a los espacios en los que esta se desarrolla.

1. LAS CRIADAS EN LA ERA DORADA DEL CINE ARGENTINO

La producción de películas en las que la criada adquiere un papel protagonista en estas décadas parece, en primera instancia, un desafío al relato convencional de melodramas y comedias de la época, pero sirve, en realidad, a un par de propósitos: por una parte, convocar a un público popular, constituido en buena medida por esos emigrantes que llegaron en las primeras décadas del xx, que puede sentirse identificado con estos retratos subalternos. Tal y como indica Maranghello, «el afianzamiento del sonoro permitió a las amplias capas populares frecuentar un espejo donde mirarse y del cual aprender nuevas pautas culturales» (2005, 69). El cine, tal y como sostiene Monsiváis (2000), transforma la idea de lo popular al erradicar la negatividad del concepto de Pueblo, que se retrata a través de «comunidades sin futuro, pero con un presente divertido y pleno de afectos mutuos» (2000, 25).

Por otra parte, como indican Rossi y Campanella, «por su colocación tanto simbólicamente periférica como materialmente central, el servicio doméstico atraviesa y condensa diversas dinámicas de relaciones sociales: entre los géneros, entre las clases sociales, entre las etnias» (2018, 16), lo que permite que los personajes que lo encarnan se presenten como posibles catalizadores de cambio o víctimas de inmovilismo social. En este sentido, cualquier estudio sobre criadas en el cine necesita una aproximación interseccional, que contemple el efecto en sus cuerpos de sus condicionantes de clase, raza y género, que se van transformando históricamente.

Esta aproximación precisa, en línea con la historicidad del propio objeto de estudio, establecer un breve contexto sociológico sobre el servicio doméstico durante las décadas de 1930 y 1940, en las que, además de la eclosión del cine popular argentino, se produce la consolidación de las comunidades de inmigrantes, particularmente europeos, que habían llegado en las décadas precedentes. Estas personas recién asentadas, más allá de cubrir los puestos de trabajo menos cualificados, se convirtieron en la audiencia no solo del cine, sino de otros espectáculos populares como el del sainete criollo, que concentraba un singular repertorio de identidades étnicas a las que se atribuían una serie de estereotipos que fueron consolidando la imagen de distintos grupos sociales. La proliferación, por tanto, de este tipo de personajes iba de la mano de su entrada en el país y su especialización profesional en determinadas tareas.

En el servicio doméstico, las institutrices solían ser inglesas, francesas o alemanas, mientras que las amas de cría eran vascas. Las niñeras, por su parte, eran italianas y españolas, particularmente gallegas, sobre todo en Buenos Aires. En este sentido, «una serie de generaciones de la burguesía porteña recuerda en sus casas a



una, o más de una, empleada gallega con influencia» (Cagiao Vila 1997, 125). En el caso particular de los gallegos, el estereotipo de personas brutas, cabezotas, pero leales y trabajadoras, de las que nada había que temer (Pérez Prado, 1993), reflejaba

el estatus socioeconómico de los últimos y, quizá, la política local. En una ciudad que al principiar el siglo xx se sentía amenazada por el conflicto social y por anarquistas rusos, italianos y catalanes, las imágenes del leal y emasculado sirviente gallego, o de la sexualizada mucama 'galleguita', poseían un claro atractivo (Moya 2001, 84-85).

Estas mucamas gallegas aparecen tanto en el sainete criollo (Moya 1998) como en otras artes populares como el cómic, con Ramona, del dibujante de *La Opinión* Lino Palacio, y a través de los abundantes chistes publicados en la prensa, y se convierten en el personaje por extensión de la criada en la Argentina de la época. Sus rasgos estereotipados quedan definitivamente fijados en el imaginario colectivo con el personaje radiofónico de Cándida en el serial *El chalet de Pipita*. Creado por Niní Marshall en 1934, el personaje de Cándida Loureiro Ramallada gozó de tal éxito que cinco años después saltó al cine, iniciando una serie de diez filmes en los que la gallega es protagonista cómica de distintos enredos, no solo en Argentina, sino también en México y Cuba.

Las gallegas van progresivamente abandonando el servicio en las casas burguesas argentinas, sobre todo a partir de la década de 1940, aunque persiste su dedicación al trabajo doméstico, bien como criadas en casas de otras gallegas ya establecidas, bien al casarse, de manera que el matrimonio, normalmente con otros paisanos, significaba «el paso de un trabajo remunerado en la casa de otro a tareas similares, pero sin paga, en la propia casa» (Moya 2001, 78-79). El flujo de migrantes había ido disminuyendo a lo largo de la década de 1920 para cesar de forma casi definitiva en la siguiente. A partir de ese momento, la inmigración trasatlántica, que ya tenía descendientes y, por tanto, una generación nativa, fue siendo progresivamente sustituida por la interna, que provenía del campo (Conde 2009). Las mucamas gallegas, por tanto, tendrán la competencia de «numerosas jóvenes llegadas de las provincias del interior» (Cagiao 2001, 128).

Esto tendrá implicaciones en las representaciones de las gallegas en los filmes, cuya imagen adquiere una dimensión distinta pues «a medida que la inmigración declinó en la década de 1930 y los sirvientes extranjeros fueron envejeciendo, la mucama gallega se convirtió progresivamente en una figura asexualada, muy semejante a la *black nanny* [...] del sur de Estados Unidos» (Moya 2001, 80). Las mucamas gallegas van progresivamente desapareciendo de las pantallas, a medida que son sustituidas por «cabecitas negras»¹, jóvenes racializadas del extrarradio o que llegaban

¹ En el cuento de Germán Rozenmacher titulado precisamente «Cabecita negra» se describe a «nada más que una cabecita negra sentada en el umbral del hotel que tenía el letrero luminoso "Para Damas" en la puerta, despatarrada y borracha, casi una niña, con las manos caídas sobre la falda, vencida y sola y perdida, y las piernas abiertas bajo la pollera sucia de grandes flores chillonas y rojas y la cabeza sobre el pecho y una botella de cerveza bajo el brazo» (Rozenmacher 2006). «Era una china



a la ciudad del resto de provincias argentinas. Estas criadas no estarán en el centro del relato cinematográfico, mucho menos de géneros como la comedia y el melodrama, hasta producciones de corte más documental, como *Criada* (Matías Herrera Córdoba, 2009), o en películas independientes y mucho más recientes, como *Cama adentro* (Jorge Gaggero, 2004) o *La ciénaga* (Lucrecia Martel, 2001).

El estudio de la representación de las criadas en el cine argentino es un tema aún escasamente abordado, aunque se ha hecho desde múltiples perspectivas, como la de la representación de las gallegas (Sempere 2002), de los personajes de las emigrantes y sus procesos de asimilación a la cultura argentina (Roca Baamonde 2018; Pérez Pereiro y Roca Baamonde 2019) o la recepción de las películas de Niní Marshall por parte de la comunidad gallega (Pereira 2007). Otras aproximaciones al tema de las criadas en el cine parten del análisis del cuerpo y vestuario (Vázquez 2018) o de la imagen háptica para comparar la representación de estos personajes en el ámbito latinoamericano (Vázquez-Rodríguez y Zurian 2021).

2. METODOLOGÍA

En este trabajo queremos ahondar en estas representaciones de las mucamas en el cine argentino, prestando especial atención a dos pares de filmes que gozaron de éxito de público y que representan, a su vez, a dos tipos de criadas que confrontaremos en el análisis. Por una parte, dos películas de Luis Bayón Herrera² protagonizadas por Niní Marshall, *Cándida* (1939) y *Cándida millonaria* (1941)³, comedias costumbristas en las que el personaje protagonista de la mucama lleva en su cuerpo el peso de la comicidad de las cintas; por otra, *Isabelita* (1940), dirigida por Manuel Romero⁴ y protagonizada por Paulina Singerman, y *Eclipse de sol* (1943), de Luis Saslavsky⁵ y cuya actriz principal era Libertad Lamarque. Las cuatro obras contemporáneas responden a los esquemas narrativos y temáticos de la producción

que podía ser su sirvienta sentada en el último escalón de la estrecha escalera de madera en un chorro de luz amarilla».

² Director español en nómina de la EFA (Establecimientos Filmadores Argentinos), Bayón Herrera fue un «[h]ombre de revista porteña, dirigía cuatro o cinco películas por temporada, muchas de las cuales no denotaban mayores inquietudes» (Maranghello 2005, 99).

³ En este trabajo hemos optado por analizar dos de los tres filmes de la trilogía de *Cándida*, de Bayón Herrera, pues en *Los celos de Cándida* (1940) el personaje ya no sirve en una casa, sino que, después de casarse con su novio, montan una pensión. En lo que respecta al resto de filmes en los que *Cándida* es protagonista, además de la repetición de los rasgos que conforman al personaje, la calidad decae significativamente y el retrato de *Cándida* se vuelve más tosco y esquemático.

⁴ Romero «llegaba desde el teatro de revistas, y además era autor de letras de tangos y coguionista del primer largometraje de Gardel. [...] Durante estos primeros años, fue el cineasta que mejor captó las pasiones argentinas, y sus obras presentan rasgos de un populismo avant la lettre» (Maranghello 2005, 85).

⁵ Por su parte, Saslavsky «ocupa un lugar incómodo dentro de la cinematografía nacional, al menos siempre que se forzó una lectura binaria de su obra en términos de nacional-extranjero, cultura popular-alta cultura» (Morales 2016, 32). Como director, más allá de su faceta menos conocida

de grandes estudios, «un cine conservador y populista que trabajó con la nobleza de los humildes y el despotismo de los ricos. El melodrama se codeó con el sainete y las comedias costumbristas aportaron mensajes moralizadores» (Maranghello 2005, 72).

Aunque no centraremos el trabajo en líneas de investigación como el *stardom*, conviene mencionar a las actrices, pues, en el modelo industrial del cine de la época, buena parte de la apelación al público de las películas tenía que ver con la elección de las protagonistas. Si Paulina Singerman y Libertad Lamarque eran presentadas como divas de la actuación, Niní Marshall vendría a cimentar el inmenso éxito del que gozaban sus personajes cómicos de la radio. Tanto Cándida, objeto principal de este estudio, como Catita, «una estrafalaria criatura de barrio, de clase baja en ascenso, ordinaria y de buen corazón, dueña de una suficiencia gallinácea» (*ibid.*, 88), fueron personajes adaptados al cine en sendas series de filmes que ampliaban y trasladaban al lenguaje cinematográfico los guiones de estos personajes. Niní Marshall añadirá a la expresividad de sus imitaciones un intenso *slapstick*, es decir, humor físico que llevó a la crítica a llamarla «Chaplin con faldas».

La muestra escogida no pretende ser exhaustiva, pero sí representativa de dos tipos de comedias y, consecuentemente, de dos tipos de humor con sus consiguientes tropos y personajes. Por una parte, la comedia costumbrista de Cándida y, por otra, una comedia más sofisticada, cercana, en algunos aspectos, a la *screwball comedy* norteamericana, que se caracteriza por sus diálogos acelerados y las situaciones próximas al humor absurdo. En estos filmes en los que criadas o, como veremos, chicas ricas que se hacen pasar por criadas adquieren un rol protagónico, defendemos que se ponen de manifiesto las tensiones entre el servicio y sus patrones, y en el modo de resolverse los conflictos laten las posibilidades del ascenso social o de las relaciones entre clases.

Para esta selección operan, además de la representación de dos subgéneros cómicos en los que los personajes de las criadas son habituales, al adaptarse el modelo de la Comedia Nueva (Levin 1987), otros condicionantes: en primer lugar, que la criada, real o fingida, sea presentada como protagonista de la historia y no personaje de una trama secundaria; en segundo lugar, que estas criadas presenten una expectativa de movilidad social, bien para salir del servicio, como es el caso de Cándida, bien para entrar de forma temporal en él. El contraste entre el origen y las expectativas de las protagonistas en los cuatro filmes, que operan como pares, se presenta como un punto de partida que permitirá explorar las potenciales contradicciones en los textos filmicos, tal y como sugería De Lauretis (1992).

En estos dos pares de comedias analizaremos además las tensiones entre el adentro y el afuera a través de dos dispositivos del lenguaje filmico: por una parte, la puesta en escena y, por otra, la narración. A través de la recogida de indicios de la puesta en escena, tal y como proponen Casetti y Di Chio (2015), se estudiará la relación de los cuerpos de las criadas con sus distintos elementos, particularmente

de escritor, realizó géneros populares como comedias melodramas y policiales, pero con toques cosmopolitas (*ibid.* 2016).

la disposición de los espacios y sus tránsitos entre ellos, y se abordará, de este modo, la movilidad de estos personajes en su dimensión puramente física. Sin embargo, si, siguiendo el argumento de Bachelard, la oposición adentro/afuera «no halla [...] su coeficiente en la evidencia geométrica» (2016, p. 270), se hace necesario el análisis narrativo, que servirá al propósito de entender ese movimiento adentro/afuera o viceversa en una dimensión metafórica. De nuevo tomando la propuesta de análisis del filme que hacen Casetti y Di Chio (2015), nos aproximaremos a la construcción de los personajes de criadas desde un punto de vista fenomenológico, prestando especial atención a sus transformaciones y, sobre todo, la resolución que las tramas proponen para los conflictos. El eje adentro/afuera en este caso permite entender la agencia de estos personajes, así como su movilidad social. Para entender cómo se producen estas transformaciones en la narración nos apoyaremos tanto en el análisis de determinadas secuencias relevantes para las criadas como en diálogos que revelan su posición dentro de la casa burguesa.

3. RESULTADOS

«Cândida Loureiro Ramallada, *pra servirles*» es la presentación del personaje creado por Niní Marshall, inspirado en la mucama que servía en su casa que, si bien no gallega sino berciana, responde al estereotipo de la «criada gallega con influencia» de la que hablaba Cagiao Vila (1997, 125). El primer filme de la saga, *Cândida* (1939), presenta al personaje como una «recién venida», tal y como dice Jesús, su interés romántico en la cinta. Las primeras secuencias muestran, así, la llegada de Cândida en un trasatlántico desde el que observa la ciudad, inmensa a los ojos de la habitante de la aldea ficcional Beluso de Arriba, su ingreso en el hotel de emigrantes y el desconcierto ante el caos del tráfico bonaerense. Son imágenes que, al contrario de las que seguirán, muestran una vulnerabilidad de Cândida que no se presenta como un rasgo cómico. Su llegada a la ciudad, mostrada además con innovaciones técnicas como el uso de una truca (Sempere 2002), puede crear unas expectativas falsas en la audiencia, en la medida en que su dramatismo invita a pensar que Cândida será también una protagonista dramática. Una vez que entra a servir en la casa del Dr. Adolfo Sánchez, serán los habitantes del hogar burgués los que sostengan el peso melodramático del filme, mientras que las intervenciones de Cândida sirven como alivio cómico o, como veremos, como resolución de los conflictos que se generan en el núcleo burgués. Estos conflictos derivan del fallecimiento de la mujer de Adolfo en el parto del tercer hijo y la llegada a la casa de otra viuda reciente, que entra inicialmente como empleada para hacer compañía al viudo y los pequeños. Tras una elipsis de cinco años, descubrimos que los dos viudos se han casado y Cândida sigue trabajando para ellos. Esther, la nueva mujer, que comparte nombre con la anterior, tiene un ritmo de vida que hace que Adolfo, que ejerce de abogado, cometa un delito en el juzgado para poder comprarle una joya. La criada y la señora tienen enfrentamientos frecuentes por la gestión doméstica y la relación con los niños. Si bien la segunda agradece no tener que ocuparse ellos, se queja del



apego mutuo entre los pequeños de la casa y la criada. Esta tensión se escenifica en el diálogo en el que Cándida es despedida:

Cándida⁶: Oiga, señora, usted podrá gobernar a su marido, pero a los niños y a las camisetas los gobiernó yo. Como tengo hecho por cinco años sin su ayuda.

Esther: Es usted una atrevida.

Cándida: No me conteste, señora. Cuidadito, ¿eh?

Esther: Jamás he visto una osadía igual. En cuanto venga el señor...

Cándida: ¡Basta! Una de las dos está de más en esta casa, señora.

Esther: ¿Qué dice?

Cándida: Como suena y truena. O se va usted o me quedo yo.

Esther: Esto ya es intolerable. Ahora mismo arregle sus cosas y se va. ¡Ahora mismo! (Bayón Herrera, 1939: 00:49:35-00:50:01).

Los reproches por una excesiva familiaridad con los niños, a los que Cándida cuida como si fueran suyos, escenifican esa tensión adentro/afuera de la criada en la esfera de los afectos del hogar burgués, que se reproducen también en los espacios de la casa. Cándida atraviesa salones y dormitorios con su característico paso acelerado y torpe, mientras que el resto de sus habitantes permanecen estáticos a su espera. En estos tránsitos, la marca de humor físico característica del personaje será el ayudarse con la pierna para abrir y cerrar las puertas, creando un contraste con la sofisticación de la señora, que la obliga, desde que se casa con el señor, a vestir uniforme y cofia, lo que incrementa la incomodidad de la empleada. Su lugar dentro de la casa es la cocina, donde recibe a Jesús, también gallego, recadero del almacén en el que hace las compras, y que acabará siendo su pareja. No vemos, a lo largo del metraje, su cama adentro ni otros espacios de ocio de la mucama que no sean en el exterior. Es especialmente significativa la escena en la que Cándida, después de ser despedida, acude a una romería popular para españoles. Además de introducir números musicales, muy habituales en el cine de la época, y que conjurarían la morriña del público migrante, se inicia la resolución del conflicto de la familia: el señor va a buscar a Cándida, pues el hijo pequeño está enfermo y solo reacciona a los cuidados de su mucama. Sánchez, al ser descubierto su desfalco, contempla el suicidio, pero Cándida lo impide escondiendo la pistola en la cocina, al tiempo que solucionará los problemas económicos de la familia. Reunida con el socio de su señor, a quien pide que guarde el secreto de su buena acción, decide ceder los ahorros que tenía para casarse para pagar la deuda. Pone así en suspenso la posibilidad de abandonar la casa en la que es tratada con desprecio por parte de la señora y, al tiempo, dejar el trabajo de criada para montar su propio negocio. Su ascenso social, que solo puede pasar por vía matrimonial, está hipotecado por la frivolidad de su señora, quien, conmovida por la acción de Cándida en la resolución final y clímax del filme, decide entregarle la joya que había provocado el desastre como regalo de boda.

⁶ Se han eliminado las incorrecciones lingüísticas de Cándida en los diálogos a efectos de una mejor comprensión.



El diálogo final entre ellas es elocuente pues, por un lado, se muestran las suspicacias habituales con respecto a las criadas y, por otro, un atisbo de redención, en la línea de los relatos moralizantes del género, por parte de la señora:

Cándida: Van a creer que la he robado...

Esther: La que casi la ha robado era yo.

(Bayón Herrera, 1939: 01:21:18-01:21:25).

El conflicto entre patrona y criada, con un claro sesgo de género según el cual las tensiones de la domesticidad solo se producen entre mujeres, es también el argumento de *Cándida millonaria* (1941), tercera película del personaje, que se desvincula argumentalmente de las dos anteriores al presentar a Cándida sirviendo en una nueva casa. Su nuevo domicilio es el de Marcial Sánchez Viñas, un millonario gallego, viudo desde hace veinte años, al que su hija deja solo en Nochebuena. Cándida se incorpora al servicio ese mismo día y ha de sustituir a la otra criada de la casa, sirviendo la mesa para el señor. Surge entre ellos una conversación nostálgica que, al sonido de una gaita que viene de un conventillo próximo, se convierte en un baile de los dos, que pasan del salón a la cocina rompiendo, de forma simbólica, la división entre los dos mundos: el afuera burgués y el dentro del trabajo doméstico remunerado. A pesar de la relación profesional, y animados sobre todo por su condición de gallegos y su soledad, Marcial y Cándida se casarán, lo que abrirá un profundo conflicto con la hija de Marcial, Ana María, que vive con su padre y su marido, Gualberto, en la casa. Al igual que vimos en *Cándida*, la bondad y la nobleza de la gallega, que se sacrificará por su hijastra, revirtiendo de este modo el mito de la madrastra, permitirán que la historia se resuelva con la unión y la armonía familiares.

El uso de los espacios en esta película es importante a la hora de escenificar este conflicto entre los lugares de la casa que transita la criada. Dos secuencias, en las que se producen importantes revelaciones, que alterarán, precisamente, el sistema de relaciones de la casa, sirven para dar cuenta de cómo se negocian el cuerpo y la posición de la criada en los espacios interiores. En la primera, Ana María, que acaba de llegar de una larga estancia en Mar del Plata, llama a Cándida para que repare una cortina que se ha descolgado. La criada entra llevando sobre un hombro una gran escalera, a la que sube dejando ver sus piernas, enfundadas en unas medias de seda. Esta escalera juega un papel cómico al mostrar la notable fuerza de Cándida, al caracterizarla como una bruta, y permitir que se le vean las piernas al subirse a ella. También opera simbólicamente para anunciar el cambio de estatus al que accederá la criada por vía matrimonial.

Su entrada en escena provoca dos conversaciones en paralelo: en una, Marcial y su amigo y compatriota Benito comentan el componente erótico de las piernas, que aparecen por primera vez en un plano detalle. En la segunda aparición de las piernas, de nuevo con el mismo recurso visual, Ana María y Gualberto se sorprenden de que la mucama lleve medias de seda. En la posterior conversación cruzada entre los dos pares, Ana María expresa su disgusto por el hecho de que una criada pueda vestir prendas propias de una señora, quizás ya sospechando que la procedencia de esas medias sea la fábrica de su padre, Medias La Pecadora. Benito le contesta diciendo

que «Ya no hay clases... clases de medias», lo que deja en el aire la posibilidad de que esas medias sean una retribución por servicios sexuales al patrón.

La secuencia que sigue a esta presenta, por corte, la cocina, en la que come el servicio, constituido por una cocinera, dos criadas y el chófer, después de servir el café a los patrones. Las insinuaciones sobre la relación de patrón y criada escalan en esta conversación, con alusiones más directas a la procedencia de las medias de Cándida, que se enfurece, abofetea a la cocinera y al chófer y destroza la vajilla. El ruido de la escena acaba por sobresaltar a Ana María, que corre hacia el recibidor que conecta ambas zonas de la casa y en el que se encuentra con los sirvientes, que habían huido despavoridos de la cocina. En este espacio liminar, el servicio recibe una instrucción escueta y contundente de la señora cuando intenta pedirles explicaciones de lo sucedido: «¡Adentro!». Mientras que la otra criada, el chófer y la cocinera se retiran, Cándida debe permanecer en el espacio noble para dar explicaciones por su conducta. La situación propicia un giro importante en la historia, pues Marcial se decide a pedir matrimonio a Cándida con la consiguiente oposición de Ana María, que llama palurda a la prometida de su padre. La tensión entre clases estalla cuando se hace también visible la fractura entre un padre que recupera sus raíces gracias a Cándida y una hija que se comporta como el resto de sus amistades de la burguesía porteña. Marcial le dice a Ana María que también su madre era una palurda como Cándida, lo que provoca una ruptura emocional entre ambos personajes que los distanciará hasta la resolución final.

En los dos filmes de Bayón Herrera la criada transitará del adentro doméstico a un afuera como propietaria de un almacén en *Cándida* o como nueva rica en *Cándida millonaria*. Más allá de que el matrimonio constituyera la salida más común del servicio doméstico, el componente étnico es importante en ambos filmes. Tanto la comicidad como las posibilidades de sociabilidad y ascenso social pasan por depender directamente de la condición de gallegos de los personajes. Cándida lleva en su cuerpo el peso de ambas casas, así como de su origen geográfico y social, que la ata a un destino que solo puede ser modificado de la mano de un paisano que aprecia, como se puede ver en varias secuencias de ambos filmes, su aspecto físico rotundo y su nobleza contra la mezquindad y elegancia de las argentinas, que son las protagonistas del segundo par de filmes de este análisis.

La sofisticación de las porteñas que protagonizan *Isabelita* y *Eclipse de sol* contrasta con la tosquedad de los modos de Cándida. También lo hace la premisa de partida, pues en ambos casos una mujer burguesa se hace pasar por criada por una motivación amorosa, y la evolución de los personajes, que, como veremos, pasan de ser déspotas y caprichosos a ser humildes y comprensivos debido a su experiencia como mucamas fingidas.

En *Isabelita*, Manuel Romero nos presenta a Alcira García Méndez, una joven que celebra su despedida de soltera en un local en el que maltrata a los empleados que la sirven. No quiere a su novio, Ricardo, que es un engreído, pero siente que forma parte de su responsabilidad familiar casarse, sobre todo porque el compromiso está anunciado en la prensa porteña. Una noche, hastiada por su situación, amenaza con suicidarse delante de su gobernanta, Elena, que la invita al cumpleaños de una amiga, frustrando su teatral tentativa. A pesar de que Elena intenta disuadirla, diciendo que



es una fiesta de «gente humilde, trabajadora» que se sentirá cohibida ante su presencia, Alcira propone que la presente como otra mucama de la casa en la que trabaja.

En la fiesta, conoce a Luciano, un cantante que desprecia profundamente a las élites, y, sin que se revele en ese momento, a Emma, novia de su hermano, Emilio, un diletante enamorado del «pueblo» que, sin embargo, no parece querer comprometerse con ella. Siguiendo el esquema clásico de enredos de la comedia sofisticada, la inversión de roles sigue su curso y Alcira, ahora Isabelita, comienza a alternar con sus nuevos amigos en espacios que son escenario de su privilegio. En una secuencia en la que salen a bailar, las amigas ricas de Alcira creen verla en la pista de la *boîte*, y comentan entre ellas:

Amiga 1: Mírala, brindando con su mucama.

Amiga 2: ¡Qué horror!

Amiga 3: Qué vergüenza, chica, como está la sociedad.

(Moreno, 1941: 00:36:17-00:36:22).

Frente a la incomodidad de la clase alta frente a la actitud de Alcira/Isabelita, compartida por las mujeres de su familia, que no aceptan que esta comparta su tiempo con el servicio de la casa, pedirá un armisticio a su padre, quien, comprensivo, accede a que su historia de amor con Luciano prospere. En una secuencia de montaje vemos cómo Alcira alterna con los miembros de su clase social y con sus nuevos amigos en una oposición interesante de actividades y espacios: si con los ricos bosteza mientras toma el té, compra sombreros, acude a bailes elegantes y al teatro, y viaja en coche particular, con el pueblo come *pizza*, se pone un sombrero popular para salir, acude a bailes y al cine, además de viajar en transporte público, siempre viva y alegre. En este tránsito personal, Isabelita y Elena se harán amigas, sin que haya un cuestionamiento de la posición de ambas como patrona y empleada, en un doble movimiento: Alcira sale de la casa para convertirse en Isabelita, mientras que Elena entra en la misma a través de marcas del lenguaje como el tuteo o la relación con el espacio íntimo de su señora, que ambas usan en las mismas condiciones. Elocuente es la secuencia en la que el padre de Alcira entra en el cuarto de su hija disculpándose por haber interrumpido la conversación con «su amiga». Más adelante en el filme, el hermano, supuesto aliado de las clases populares, se sorprende al ver el trato entre ambas y, en la salida de Elena de la estancia, reprende a Alcira: «¿Por qué te tutea esta?».

En la resolución del filme, después de que se interrumpa *in extremis* la boda de Alcira con Ricardo, se organizan tres enlaces aprovechando el banquete de bodas: Elena se casa con Galíndez, empleado maltratado por Alcira en la primera secuencia del filme; Emilio finalmente se une en matrimonio con Emma, a quien mantenía como amante; y Alcira con Luciano, abrazando definitivamente su identidad popular al pedir al sacerdote que los casa que la llame «Isabel, Isabelita». Es evidente que esta nueva identidad no va a ir acompañada del desempeño profesional como criada, sino que el personaje se mantiene en su posición social, al tiempo que Luciano asciende, no por vía matrimonial, sino porque empieza a triunfar en la música, precisamente

al componer el tango «Isabelita», en que no se hace ninguna mención a la supuesta extracción popular de la mujer que lo inspira.

En *Eclipse de sol*, la protagonista, Sol Bernal, al igual que en *Isabelita*, adoptará la identidad de una mucama para seguir a su objeto de amor a una hacienda en la Pampa. En la película, el conflicto no gira en torno al engaño de la protagonista, sino a su condición de actriz, que no permitirá, en primera instancia, que la familia del hombre con el que acaba de casarse, Sebastián, la acepte.

La película se inicia con un *flashback* en el que Sol, actriz de cierto renombre, relata una súbita desaparición que la prensa ha interpretado como un secuestro. La actriz está prometida con Antonio Requena, un hacendado que no se decide a enfrentarse a su familia y confesarles que va a casarse con ella a pesar de que tiene una cita en el registro para formalizar el enlace. Antonio envía a su primo Sebastián a que la convenza de que es mejor que su familia siga sin saber de su cambio de estado civil, pero Sol y Sebastián pasan una larga noche en la que se enamoran y se casan, en un impulso, aprovechando la cita en el registro que tenía el primo. Sol descubrirá que Sebastián tiene pareja ese mismo día, durante una visita que le hace el padre de Antonio, acompañado precisamente de la novia de Sebastián, pues desea convencerla de que desista de su noviazgo con su hijo.

En la secuencia siguiente, Sol aprovecha que está probándose un traje de criada para su siguiente obra de teatro para presentarse como mucama y aceptar la posición que le ofrecen en la hacienda para conocer las verdaderas intenciones con ella de Sebastián. Resulta de especial interés el retrato que se hace de la criada a través del engaño de Sol, que se convierte en la mucama Regina. Su gestualidad se modifica instantáneamente y, en lugar de adoptar la tosquedad de los gestos de Cándida, su *performance* delante de los futuros patrones la convierte en una ingenua coqueta, en el objeto del deseo de don Florencio «Pototo» Olmos, padre de la novia de Sebastián. En el diálogo que se produce entre los tres, la criada Sofia dice que las mucamas son de ciudad y no de campo, pero Florencio insiste: «Una chica como usted sería mi solución en la estancia», aludiendo de forma velada a un posible servicio sexual. Cuando se retiran, de hecho, Florencio le dice que volverá en un momento, «solito», pero, en su regreso, Sol se ha marchado y se encuentra con la criada real de la casa, que primero tiene un encuentro amoroso con el repartidor de telegramas, y después se presta al juego de insinuaciones sexuales de Florencio. De la misma manera que en la casa de la actriz se produce una erotización de las criadas, la llegada a la estancia está marcada por la advertencia de la cocinera, María, de que no se acerque a los otros miembros del servicio, su marido y el mozo.

Vemos, por tanto, que en *Eclipse de sol* los personajes de las criadas están más sexualizados que en el resto de los filmes analizados y su participación en las tramas es meramente instrumental y no protagonista. Por ese motivo, la transición entre el adentro/afuera se presenta también como menos sustancial y su relación con los espacios divididos del hogar burgués solo sirve a propósitos cómicos, sin que revele apenas las motivaciones de los personajes de las criadas. Un ejemplo de esto es la puesta en escena del espacio íntimo de Regina en la estancia. Su cuarto, el único de las criadas que aparece en los cuatro filmes, sirve al propósito de los encuentros secretos con su marido y para que, en una violación de su intimidad, se la acuse de



ladrona. El espacio no parece, al contrario que el resto de la casa, realista, pues no es mucho más pequeño o austero que los dormitorios de los patrones.

Al revelarse la verdadera identidad de Regina, el posible tema del ascenso social de la criada no será relevante, lo mismo que el destino de los criados tanto de la casa de Sol como de la estancia, pues no vuelven a aparecer en escena más que como parte del coro que asiste a la revelación final de que Sebastián y Sol son marido y mujer.

4. DISCUSIÓN

El análisis de ciertos motivos en la trama y puesta en escena de estas cuatro comedias permite pensar en el retrato de las criadas en la época y en las formas que adopta su relación problemática con el resto de los habitantes de la casa, en tanto que, como indican Rossi y Campanella (2018), son *como* de la familia, pero, a la vez, hay un profundo extrañamiento en sus relaciones. Esto permite abusos por parte de los empleadores, que, sin embargo, se presentan como problemas sentimentales, como en el caso del reciente viudo de Cándida, o muestras de humor ridículo, como las que provoca el constante acoso sexual a las criadas de Florencio. El adentro/afuera que se empleó como fórmula en este trabajo sirve para pensar en las maneras en las que se tensiona este tipo de relaciones a través de la puesta en escena y de cómo los cuerpos de las criadas se mueven en los espacios de la casa.

Las criadas que protagonizan estas películas, Cándida, Isabelita y Regina, tienen voz y agencia y, en ese sentido, son aparentemente dueñas de sus destinos. El caso de Cándida es el más notable: no solo gobierna las casas en las que trabaja, en la primera por ser la única criada y en la segunda por acabar casándose con el señor, sino que pone en cuestión las decisiones de sus jefes, incluso en un tono desafiante, aunque cómico, en algunos de los diálogos. La tozudez es uno de los rasgos de carácter que, más que propios del personaje, parecen emanar de los elementos estereotipados de su etnicidad. En este sentido, más que una criada, como son las falsas empleadas Isabelita y Regina, Cándida es una mucama gallega, pues no parece que el personaje fuese posible sin el atributo de su procedencia, que condiciona incluso su capital erótico, solo reconocido por otros gallegos. Es precisamente su condición gallega la que suscita una lectura contradictoria del personaje: por una parte, puede ser celebrado como rol protagonista de una serie de diez filmes de singular éxito, pero, por otra, sus elementos caricaturescos suscitaron ya en su momento reacciones por parte de la intelectualidad gallega, que empleó sus medios de comunicación para protestar vivamente e incluso promover el escrache del estreno de *Cándida millonaria* (Pereira 2007).

Isabelita y Regina, por su parte, son presentadas como unas subalternas con rasgos individualizados, pues tienen una personalidad diferente, no asociada a su condición social, en el caso de Isabelita/Alcira, o de su profesión, en el de Regina/Sol. Ambas sufren una transformación al encarnar el personaje de la criada: Isabelita puede por fin librarse de su hastío y convertirse en una chica libre y espontánea; Regina, al interpretar un papel teatral, adopta los modos eróticos de otro estereo-



tipo, el de las trabajadoras domésticas a disposición de los apetitos sexuales de los señores de la casa. La contradicción subyacente al personaje de Alcira tiene que ver con que, al adoptar el papel de Isabelita, se libera de las imposiciones de su clase social, pues precisamente por ser un fingimiento no sufre en su cuerpo las marcas del trabajo precario de las sirvientas. En lo que respecta a Regina, la adopción de su rol de criada al encarnar a Sol la transforma en un objeto de deseo en un sistema de profundo desequilibrio de poder, pero permanece indemne de la depredación de los señores e incluso adquiere un estatus de respetabilidad que no tenía como actriz a los ojos de la familia de su enamorado.

En lo que respecta al otro asunto analizado, la cuestión de las posibilidades de movilidad social, las películas presentan, según su género, distintos horizontes para las mucamas de cama adentro. Si, como sostenía Sandor Márai en *Confesiones de un burgués*, la criada «no era una “trabajadora concienciada”, sabía muy poco acerca de su propia condición. Solo era una criada» (2004, 39-40), cualquier transformación en su estado se hace prácticamente imposible. Los filmes presentan, por el contrario, soluciones positivas, aunque más o menos limitadas. Las de Cándida pasan por el matrimonio con un paisano con el que iniciar una nueva vida mientras que para Isabelita el movimiento es de arriba abajo al casarse con un cantante. No está tan claro el movimiento en el caso de Sol, pues las resistencias por parte de la familia del novio tienen más que ver con una cuestión moral y no económica. Es precisamente la moralidad un marcador de género importante dentro de estas películas en la medida en que son las mujeres, sobre todo las de clase alta, las guardianas del inmovilismo social. En los tres filmes, son las señoras de las casas las que ponen más impedimentos para que las criadas, reales o ficticias, puedan salir del servicio doméstico. Es especialmente elocuente, como contraste, la figura del padre de Alcira, que enseguida se posiciona a favor de la historia de amor de su hija. Los hombres no parecen en estas películas tan reacios al contacto entre clases, quizás al permitir este que se produzcan relaciones de tipo erótico que no ponen en peligro para ellos su posición social. En este sentido, la relación de Emilio, hermano de Alcira, con Emma y su resistencia a casarse con ella es sintomática de un modelo de relación ilícita que dejaba a las mujeres en la época en una posición de vulnerabilidad. Por otra parte, si las posibilidades de movilidad social de las mujeres se limitan al matrimonio, para los hombres no pueden presentarse como la vía única. Así, el personaje de Luciano no ascenderá de clase social solo por casarse con Isabelita, sino porque, como hombre hecho a sí mismo, ha triunfado con el tango que le compone. En este sentido, el orden social patriarcal se mantiene intacto.

Los finales de las películas parecen indicar que la comedia costumbrista presenta soluciones más realistas que la sofisticada, en la que el destino de los personajes se muestra con otras más utópicas. El propio estilo de los directores, dentro de un cine eminentemente conservador, es diferente: Bayón Herrera opta por dejar a su personaje en un punto que, si bien constituye un final, permite entrever la posibilidad de una nueva vida, mientras que Saslavsky y Romero desarrollan filmes más autoconclusivos. El caso de Romero es especialmente interesante porque sus filmes presentan la posibilidad de que sean los poderosos los que se alíen con el pueblo, pero que sean los personajes populares los protagonistas absolutos. Si bien el mensaje



no se lee de forma transparente en *Isabelita*, sí lo hace en otro de sus filmes, *Mujeres que trabajan* (1938), donde «las trabajadoras de Romero (gente del espectáculo o la tienda) luchan por reivindicaciones ante empresarios o patrones canalleros, y practican un preperonismo en rebeldía» (Maranghello, 2005, 87).

En definitiva, estas películas abrieron en su momento, especialmente fecundo para un cine popular, la posibilidad de que las subalternas ocuparan el centro de un relato no exento de contradicciones y tensiones que tienen sus ecos en el cine posterior. Películas como la ya mencionada *Cama adentro* (Jorge Gaggero, 2004) pondrá en cuestión la relación entre patrona y empleada en el contexto de la crisis argentina del 2001, evidenciando la simbiosis entre ambas cuando la primera se arruina y acaba por depender, económica y emocionalmente, de su mucama, que intenta sacarla del estado de delirio en el que cae al perpetuarse en un estilo de vida que ya no puede mantener. En cintas más recientes vemos cómo la criada, migrante y racializada en la mayoría de los casos, seguirá desplazándose hacia el centro del relato, ya no como figura cómica, sino como protagonista dramática, como en las recientes *Roma* (Alfonso Cuarón, 2018) y *Calladita* (Miguel Faus, 2023). El análisis de estas ficciones podría ser el objeto de futuras investigaciones que sigan explorando el adentro/afuera del personaje de la empleada doméstica.

5. CONCLUSIONES

Este trabajo se ha centrado en la representación de las criadas de cama adentro en la etapa de mayor florecimiento del cine argentino, durante el cual se desarrollaron géneros de corte eminentemente popular como las comedias. Tanto en las más costumbristas como en las más sofisticadas, que imitan a sus contemporáneas *screwball comedies*, las criadas juegan un papel importante, adquiriendo un cierto protagonismo que las aleja de ser meros agentes instrumentales como sucedía en la Comedia Nueva. Este protagonismo está diseñado para agradar a un público que, también popular, puede identificarse con las peripecias de estas mujeres y su posición subalterna. Al mismo tiempo, estos filmes presentan tramas y personajes de corte más bien conservador, aunque se permitan algunos desafíos al orden patriarcal establecido, que ayudan a intuir los cambios sociales que estaban por llegar. Como géneros populares son textos en los que escenifican, a través de tramas, personajes y puesta en escena, las contradicciones de su tiempo y la represión del patriarcado.

El cuerpo de las criadas es el lugar en el que estas tensiones pueden leerse de forma más clara. Las protagonistas de *Cándida*, *Cándida Millonaria*, *Isabelita* y *Eclipse de sol* transitan entre el adentro/afuera de la casa burguesa en la que trabajan, donde son, al mismo tiempo, parte de la familia, al estar en el núcleo de los cuidados, y extrañas sobre las que pesa la sospecha constante de poner en peligro el orden establecido. Su condición de mujeres jóvenes sin vínculos familiares las convierte en trabajadoras a tiempo completo, incluso para los servicios sexuales dentro de la casa. La puesta en escena pone de manifiesto estas tensiones a través de la configuración de los espacios productivos y reproductivos de la casa y el tránsito de los cuerpos de las criadas entre ellos.



Al mismo tiempo, estos filmes presentan la posibilidad del ascenso social de las criadas, que pasa únicamente por que puedan conformar un nuevo núcleo familiar o se queden como esposas en el que han trabajado, es decir, poder habitar el afuera de la casa en la que trabajan. Es esta cuestión, la de la movilidad social de las criadas, la que presenta unas lecturas más contradictorias, lo mismo que el protagonismo de un personaje subalterno: al no presentarse en pantalla los abusos que pueden sufrir en el ejercicio de su actividad más que de modo cómico –la explotación laboral en *Cándida* o el acoso sexual en *Eclipse de sol*–, la idea del avance social no se muestra como una vía de escape, sino como una lógica de reproducción del trabajo doméstico, que, como sostenía Moya (2001), no deja de ser el paso de un trabajo remunerado a otro, como esposas, por el que no se obtiene beneficio económico.

El esquema presentado en este artículo puede aplicarse también a producciones más recientes, tanto cinematográficas como de otros medios audiovisuales, en las que las criadas de cama adentro se convierten en asistentes o limpiadoras por horas cuyas condiciones laborales son explícitas, pues pueden perdurar en estos retratos esas contradicciones propias de las representaciones incipientes que aquí hemos analizado.



6. BIBLIOGRAFÍA

- AUTRAN, ARTHUR. 2012. «Sonhos Industriais: O Cinema de Estúdio na Argentina e no Brasil nos anos 1930». In: *Revista Contracampo*, 25: 117-132. <https://audiovisualbaiano.com.br/midiатеca/wp-content/uploads/2021/06/Artigo-Sonhos-industriais-o-cinema-dos-estudios-na-Argentina-e-no-Brasil-nos-anos-1930.pdf>.
- BACHELARD, GASTON. 2016. La poética del espacio. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- BORDWELL, DAVID. 1988. «The classical Hollywood style, 1917-1960», en *The Classical Hollywood Cinema. Films Style and Mode of Production to 1960*, editado por David Bordwell, Janet Staiger y Kristin Thompson, 1-70. London-New York: Routledge.
- CAGIAO VILA, PILAR. 2001. «Género y emigración: las mujeres emigrantes gallegas en la Argentina», en *La Galicia austral*, editado por Xosé Núñez Seixas, 107-138. Buenos Aires: Biblos.
- CAGIAO VILA, PILAR. 1997. Muller e emigración. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.
- CASETTI, FRANCESCO y DI CHIO, FEDERICO. 2015. Cómo analizar un film. Barcelona: Paidós.
- CONDE, MARIANA. 2009. «Martes, día de damas. Mujeres y cine en la Argentina (1933-1955). El cine en la ciudad moderna». XII Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia, Facultad de Humanidades y Centro Regional Universitario Bariloche. Universidad Nacional del Comahue, San Carlos de Bariloche. <https://cdsa.aacademica.org/000-008/1397.pdf>
- DE LAURETIS, TERESA. 1992. Alicia ya no. Madrid: Cátedra.
- GUERRA, LUCÍA. 2022. La mujer fragmentada: historias de un signo. Madrid: Dykinson.
- HASKELL, MOLLY. 1975. *From Reverence to Rape: the Treatment of Women in the Movies*. Londres: New English Library.
- JONHSTON, CLAIRE (ed.). 1973. *Notes on Women's Cinema*. Londres: Society for Education in Film and Television.
- KUHN, ANNETTE. 1991. Cine de mujeres. Feminismo y cine. Madrid: Cátedra.
- LEVIN, HARRY. 1987. *Playboys and Killjoys. An Essay on the Theory and Practice of Comedy*. Nueva York: Oxford University Press.
- MÁRAI, SÁNDOR. 2004. *Confesiones de un burgués*. Barcelona: Salamandra.
- MARANGHELLO, CÉSAR. 2005. Breve historia del cine argentino. Barcelona: Laertes.
- MONSIVÁIS, CARLOS. 2000. Aires de familia. Cultura y sociedad en América Latina. Barcelona: Anagrama.
- MORALES, IVÁN. 2016. «Luis Saslavsky: Hollywood vivido e imaginado». AURA. Revista de Historia y Teoría del Arte, 4: 31-53. <http://ojs.arte.unicen.edu.ar/index.php/aura>
- MOYA, JOSÉ CARLOS. 1998. *Cousins and strangers. Spanish Immigrants in Buenos Aires, 1850-1930*. Berkeley: California University Press.
- MOYA, JOSÉ CARLOS. 2001. «Los gallegos en Buenos Aires durante el siglo XIX: inmigración, adaptación ocupacional e imaginario sexual», en *La Galicia austral*, editado por Xosé Núñez Seixas 69-86. Buenos Aires: Biblos.
- MULVEY, LAURA. 1975. «Visual Pleasure and Narrative Cinema». *Screen*, 16(3): 6-18.



- PEREIRA, PAOLA BIBIANA. 2007. «Cartas sin respuesta: intervenciones de gallegos a propósito de Cándida de Niní Marshall». VII Congreso Nacional and II Congreso Internacional de la Asociación Argentina de Semiótica. Argentina: Rosario, 7-10 noviembre.
- PÉREZ PEREIRO, MARTA, y ROCA BAAMONDE, SILVIA. 2019. «The Tragedy in Abeyance of Cándida. Emigration and Assimilation in the Cinema of Niní Marshall». Quintana: Revista Do Departamento de Historia da Arte, 18: 267-278. <https://doi.org/10.15304/qui.18.5478>.
- PÉREZ-PRADO, ANTONIO. 1993. «Imaxes da discriminación». *Grial* 31(118): 212-221.
- ROCA BAAMONDE, SILVIA. 2018. «Cándida the Emigrant. The Portrayal of the Galician Diaspora in Argentinian Cinema», en *National identities at the crossroads: literature, stage and visual media in the Iberian Peninsula*, editado por Xabier Payá Ruiz y Laura Sáez Fernández, 99-109. Londres: Francis Boutle Publishers.
- ROSEN, MARJORIE. 1973. *Popcorn Venus: Women, Movies and the American Dream*. Nueva York: Coward McCann & Geoghegan.
- ROSSI, MARÍA JULIA y CAMPANELLA, LUCÍA. 2018. «¿De qué hablamos cuando hablamos de servicio?» en *Los de abajo. Tres siglos de sirvientes en el arte y la literatura en América Latina*, editado por María Julia Rossi y Lucía Campanella, 9-28. Rosario: Editorial de la Universidad Nacional de Rosario.
- ROZENMACHER, GERMÁN. 2006. «Cabecita negra». *Abanico*. Revista de letras de la Biblioteca Nacional. <https://web.archive.org/web/20070715070509/http://www.abanico.edu.ar/2006/02/Rozenmacher.cabecita.htm>.
- SEMPERE, ISABEL. 2002. «Niní Marshall o la imagen de la gallega en el cine argentino» en *Homenaje a Antonio Eiras Roel*, editado por Camilo Fernández Cortizo, Domingo González Lopo y Enrique Martínez Rodríguez, 273-287. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, Servicio de Publicacións e Intercambio Científico.
- VÁZQUEZ, KARINA ELIZABETH. «Género sobre género. Vestimenta, cuerpo y trabajo doméstico en el cine de Manuel Romero» en *Los de abajo. Tres siglos de sirvientes en el arte y la literatura de América Latina*, editado por María Julia Rossi and Lucía Campanella, 81-100. Rosario: Editorial de la Universidad Nacional de Rosario, 2018.
- VÁZQUEZ-RODRÍGUEZ, LUCÍA-GLORIA y ZURIAN, FRANCISCO A. 2021. «La representación cinematográfica de la mucama latinoamericana: *La ciénaga* (Lucrecia Martel, 2001) y *Roma* (Alfonso Cuarón, 2018)». *Miguel Hernández Communication Journal*, 13 (1), 101-122. DOI: [10.21134/mhjournal.v13i.1469](https://doi.org/10.21134/mhjournal.v13i.1469).

FILMOGRAFÍA

- ALTMAN, ROBERT, dir. *Gosford Park*, 2001; *A Contracorriente*, 2020. DVD.
- BAYÓN HERRERA, JOSÉ LUIS, dir. *Cándida millonaria*, 1941. Septiembre de 2024, en Cine.ar, <http://www.play.cine.ar/INCAA/produccion/20>.
- BAYÓN HERRERA, JOSÉ LUIS, dir. *Cándida*, 1939. Septiembre de 2024, en Cine.ar, <http://www.play.cine.ar/INCAA/produccion/19>.
- GAGGERO, JORGE, dir. *Cama adentro*, 2004. Octubre de 2004, en PlayPilot, <http://www.playpilot.com/ar/movie/live-in-maid-2005/>.



- HERRERA CÓRDOBA, MATÍAS, dir. Criada, 2009. Octubre de 2009, en Filmin, <http://www.filmin.es/pelicula/criada>.
- LE GUAY, PHILIPPE, dir. Les femmes du 6ème étage [Las chicas de la sexta planta], 2010. Octubre de 2024, en Amazon Prime Video, <https://www.primevideo.com/detail/Las-Chicas-De-La-Sex-ta-Planta/01ZKT8OYFS2E1CIC8O92IWBCF7>.
- LEDO, MARGARITA, dir. A cicatriz branca [La cicatriz blanca], 2012. Octubre 2024. Copia privada.
- MARTEL, LUCRECIA, dir. La ciénaga, 2001. Octubre de 2024, en Filmin, <http://www.filmin.es/pelicula/la-cienaga>.
- MENMUIR, RAYMOND; BENNETT, DEREK; KEMP-WELCH, JOAN; PARKER, BRIAN; WISE, HERBERT, dirs. Upstairs, Downstairs [Arriba y abajo], 1974. Septiembre de 2024, en Amazon Prime Video, <https://www.primevideo.com/-/es/detail/Upstairs-Downstairs/0KZW2BD6AO78EICJ-8D1EZ480JK>.
- MORENO, MANUEL, dir. Isabelita, 1938. Octubre de 2024, en Cine.ar, <http://www.play.cine.ar/INCAA/produccion/73>.
- MORENO, MANUEL, dir. Mujeres que trabajan, 1940. Septiembre de 2024, en YouTube, <https://youtu.be/pUaDOF9UuEY?feature=shared>.
- PERCIVAL, BRIAN, dir. Downton Abbey, 2010. Octubre de 2024, en RTVEPlay, <https://www.rtve.es/play/videos/downton-abbey/>.
- SASLAVSKY, LUIS, dir. Eclipse de sol, 1943. Septiembre de 2024, en Cine.ar, <http://www.play.cine.ar/INCAA/produccion/40>.



EL CUENTO DE LA CRIADA, DE MARGARET ATWOOD, EN LA PRENSA ESPAÑOLA: IMPACTO Y RECEPCIÓN DE LA NOVELA DISTÓPICA TRAS SU ADAPTACIÓN AUDIOVISUAL

María del Carmen Velasco Montiel

Universidad Pablo de Olavide

E-mail: mcvelmon@upo.es

RESUMEN

Este estudio examina la recepción en la prensa española de *El cuento de la criada*, de Margaret Atwood, tras el lanzamiento de la serie homónima en 2017. La novela, que proyecta un futuro distópico donde las mujeres –en general y las Criadas en particular– sufren una opresión estratificada a manos de un régimen teocrático, cobró relevancia tras la elección de Donald Trump y se generaron paralelismos entre esta y el contexto político del momento. A través de un análisis de los paratextos, se evalúa cómo estos textos moldearon la opinión pública y destacaron la conexión de la obra con el feminismo. El artículo sugiere que tanto la serie como el prólogo de Atwood añadido a la reedición española influenciaron las reseñas y los debates en torno a la obra, una distopía que se revalorizó como símbolo de lucha contra la opresión patriarcal y obra clave en la literatura feminista contemporánea.

PALABRAS CLAVE: Margaret Atwood, *El cuento de la criada*, feminismo, recepción, prensa.

MARGARET ATWOOD'S *THE HANDMAID'S TALE* IN THE SPANISH PRESS: IMPACT AND RECEPTION OF THE DYSTOPIAN NOVEL AFTER ITS TV SERIES ADAPTATION

ABSTRACT

This study examines the reception of Margaret Atwood's *The Handmaid's Tale* in the Spanish press, following the launch of the streaming series of the same name in 2017. The novel, which projects a dystopian future where women in general, and the Handmaids in particular, are oppressed by a theocratic regime, gained relevance after the election of Donald Trump, drawing parallels between the novel and the ongoing political context. Through the analysis of paratexts, this article aims to evaluate how these texts shaped public opinion and highlighted the novel's connection to feminism. It suggests that both the series and the prologue by Atwood added to the reedition of the novel in Spanish influenced the reviews and the debates around the dystopia, which was revalorised as a symbol of the struggle against patriarchal oppression and as a key work of contemporary feminist literature.

KEYWORDS: Margaret Atwood, *The Handmaid's Tale*, feminism, reception, press.

DOI: <https://doi.org/10.25145/j.clepsydra.2025.28.06>

REVISTA CLEPSYDRA, 28; julio 2025, pp. 95-115; ISSN: e-2530-8424

[Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial 4.0 Internacional \(CC BY-NC-ND\)](#)



0. EL CUENTO DE LA CRIADA: UNA NOVELA NO TAN FICTICIA

La ciencia ficción es un vehículo de primer orden para explorar las preocupaciones y problemas actuales y proyectarlos especulativamente hacia un futuro, al tiempo que promueve la reflexión crítica y la búsqueda de soluciones sobre el presente. En *El cuento de la criada* (*The Handmaid's Tale*, 1985), Margaret Atwood (Ottawa, 1939) anticipa un futuro distópico. Un golpe de estado instaura un régimen teocrático fundamentalista que engloba parte de los Estados Unidos. La sociedad de esta nueva nación llamada Gilead queda dividida por clases y roles, donde la mujer vuelve a ser recluida en la esfera doméstica y subyugada por figuras patriarcales. En estas circunstancias, las figuras de las Criadas, se convierten en «two-legged wombs» (Atwood 1996, 146), «úteros de dos patas», seres cuyo único valor añadido es la posibilidad de (re)producir la prole de la élite dirigente. Su humanidad pasa a un segundo plano y es su capacidad reproductiva la que define su existencia hasta niveles que pueden ser equiparables a cómo se trata al ganado (Duarte 2024-2025). A través de las Criadas, Atwood pone de relieve las tensiones entre el poder y el cuerpo femenino. Este relato sirve como un recordatorio inquietante de que las libertades adquiridas pueden ser frágiles y que un cambio en las estructuras de poder puede llevar rápidamente a la deshumanización y la pérdida de derechos. De hecho, la autora siempre ha considerado esta novela una obra de anticipación, pues se basa en hechos pasados reales y usa tecnología ya existente o que se podría desarrollar con los conocimientos actuales. Así los eventos, tecnologías o situaciones que se describen son proyecciones plausibles que invitan a la reflexión.

Cuando Donald Trump ganó las elecciones a la presidencia de los EE. UU. en noviembre de 2016, aumentaron las ventas de novelas distópicas, entre ellas, *El cuento de la criada*. Ante tal clima sociopolítico, pronto surgieron voces que comparaban el devenir de la administración estadounidense con el sistema de opresión que articula esta distopía, en especial con relación a la situación de la mujer. En la marcha de las mujeres del 21 enero de 2017 que tuvo lugar en Washington D. C. y otras ciudades estadounidenses, aparecían eslóganes como «Make Margaret Atwood fiction again» o «*The Handmaid's Tale* is not an instruction manual» (Van Dam y Polak 2021), ambos en alusión a la institución de un poder teocrático y misógino que decidía sobre el cuerpo de las mujeres y las relegaba a meros entes gestantes. Estas resonancias sobre la vigencia de *El cuento de la criada* y sus paralelismos con el nuevo orden ideológico instaurado por Trump llegaron a España de forma casi inmediata. De hecho, en febrero 2017 tales circunstancias suscitan en prensa las primeras quejas ante la ausencia de una reedición la obra en español (Rodríguez Rivero 2017a; Alba Varela en De Vera 2017).

Con el lanzamiento de la serie de *streaming* homónima producida por la plataforma Hulu y su gran acogida internacional, el interés por *El cuento de la criada* se revitalizó aún más y se multiplicaron exponencialmente las noticias sobre Atwood, la serie y la novela en la que se basa. El objetivo de este artículo es analizar la recepción en prensa de la novela *El cuento de la criada* tras la emisión de la serie para observar qué narrativa desarrollan los textos periodísticos, así como qué elementos fueron más relevantes para los censores. La hipótesis es que tanto la adaptación de la serie



como la adición del artículo escrito por la autora a modo de prólogo moldearon las expectativas de la opinión pública y de las reseñas y, en especial, la vinculación que la autora tiene con el feminismo.

Dados los debates y reacciones generados a partir de la serie *El cuento de la criada*, en este análisis posee una especial relevancia la concepción de Atwood como autora feminista. La canadiense ha sido constantemente relacionada con el movimiento de liberación de las mujeres, aunque siempre ha querido mantener su independencia crítica e intelectual (Tolan 2007) recordando que ella no firma cheques en blanco ni considera el feminismo como un bloque homogéneo que avala una única forma de pensamiento. Esta postura de la autora permite que quien reseñe subraye la dimensión feminista, ya sea de manera favorable o desfavorable, conforme a sus propias preferencias y perspectivas.

Así, el interés de este estudio es múltiple, pues abarca desde la capacidad de la ciencia ficción para reflejar tensiones sociales y personales contemporáneas hasta el papel de las adaptaciones audiovisuales y la agencia del autor en la actualidad. Todo ello atravesado por el papel de las Criadas, entendidas como una reconfiguración de las mujeres de los márgenes y concebidas como sujetos supeditados a las necesidades patriarcales. Esto genera un valioso diálogo sobre cómo las obras literarias y sus adaptaciones afectan e informan debates sociales, políticos y culturales.

1. LA RECEPCIÓN: PARATEXTOS Y PRENSA ESPAÑOLA

Los paratextos, aquellos textos que acompañan a una obra escrita, establecen la imagen determinada que se quiere proyectar de dicha obra (Genette 1997). Estos textos no solo reflejan las características del objeto que presentan, sino también de la sociedad que lo recibe, pues el objetivo final es atraer al público lector. Por ello, en este estudio se propone un análisis de los paratextos de *El cuento de la criada* en su reedición en español de 2017. Tras un primer escrutinio crítico de los textos incluidos en el propio volumen (portada, prólogo, sinopsis y faja) –peritextos según Genette–, se revisan la crítica y comentarios sobre la obra –denominados epitextos por Genette–, así como los textos periodísticos que aparecieron en prensa y otros medios de comunicación españoles a raíz de la revitalización de esta distopía.

En un estudio de recepción la revisión de la prensa periódica es fundamental, pues proporciona un tenor receptivo de primer orden ante los potenciales lectores generales o no especializados. Esta resulta de especial interés, pues, como aseveran diversos críticos (Ariza González 2010, 143; 2017, 87; Cisneros Perales 2021, 8), se dirige a un amplio público, al lector común, al tiempo que exterioriza los intereses de la sociedad receptora. Para Sanz Cabrerizo, es un valioso recurso:

Nos interesan esos jirones de frases aparentemente desconectados porque remiten a la selección que la literatura de llegada hace de los textos de origen. Más aún, aportan instrucciones de lectura, modelan normas que, en última instancia, rigen el funcionamiento de un sistema literario dado (2018, 7).



De igual forma, es reseñable el peso de la prensa en el estudio de la circulación de la literatura escrita por mujeres, ya que esto ayuda a comprender mejor su papel y permite «afrontar la historia (literaria) desde una perspectiva de género»: a través del estudio de su circulación se contribuye a que esta literatura gane «legitimidad y visibilidad» (Sanz Cabrerizo 2018, 7). En este sentido, el estudio de Margaret Atwood y *El cuento de la criada*, erigidas como símbolos de la lucha feminista, se convierte en un ejercicio pertinente para visibilizar las reacciones en torno a las demandas de las mujeres en su búsqueda de un mundo más igualitario.

Debido a la amplia popularidad de la serie, las referencias en la prensa española a *El cuento de la criada* fueron cuantiosas. Por consiguiente, para este estudio, la búsqueda quedó circunscrita a aquellos textos que incluyeran tanto el título como también a Margaret Atwood y las palabras «novela», «libro» u «obra», ya que este análisis se centra en la recepción de la novela. En el caso del año 2017, se recogieron todos los resultados arrojados por la plataforma MyNews y se seleccionaron según su relevancia, es decir, aquellos que profundizaban en la autora y la novela, desestimando aquellos que meramente incluían los términos sin aportar datos sobre su recepción. Desde 2018 hasta noviembre de 2023, fecha en que se terminó de recoger los datos, se acotó la búsqueda a los siguientes periódicos que habían sido de interés para la recolección de reseñas de otras obras de la autora (Velasco Montiel 2024), seleccionando para cada uno de ellos la edición nacional y los suplementos relevantes a cultura: *El País*, *El Mundo*, *ABC*, *La Vanguardia*, *La Razón*, *El Correo*, *El Periódico*, *La Voz de Galicia*, *Faro de Vigo*, *El Español*, *Sur*. En el caso de *El Diario*, la búsqueda se realizó a través de Google, pues este periódico no forma parte de la base de datos de la mencionada plataforma.

Tras la eliminación de duplicados, piezas de escaso interés por su brevedad, su naturaleza meramente publicitaria o por estar basadas en la serie, el corpus se redujo a 75 piezas informativas de distinta índole: reseñas, reportajes, entrevistas a la autora, programas de radio y columnas de opinión. Evidentemente, conforme el tiempo avanza y se estrenan nuevas temporadas, la serie se desliga de la novela —la trama original termina en la primera temporada— y adquiere entidad propia; por ello, los resultados relativos a la novela menguan progresivamente. De hecho, el desarrollo de la serie es tal que Van Dam y Polak (2021) consideran la secuela *The Testaments* (2019) como un ejercicio de reapropiación de la autoría y agencia por parte de Atwood sobre el mundo ficcional de Gilead. Mediante el desarrollo de la caída de esta teocracia totalitarista, la autora pone el punto final a la historia y la limita, pero en realidad, argumentan, solo es un nuevo escenario. La serie ha desarrollado una ficción autónoma con entidad propia.

En resumidas cuentas, quedan al margen así los resultados centrados exclusivamente en el análisis de la serie, pero se consideran aquellos que abordan los dos productos culturales, al tratarse de un texto transmedia, un enfoque que cada vez más investigadores atwoodianos contemplan¹. La serie crea sus propios debates, como el

¹ La retroalimentación que se produce entre serie y libro ha sido examinada por autoras

uso y la popularización de una iconografía adoptada por el feminismo reconocible de manera internacional². Ineludiblemente,

The Handmaid's Tale [series] emerged as the popular culture symbol of the new AntiTrump/Pence feminist resistance, as fans linked the series' fictionalized dystopian society to the very real onslaught of women's reproductive rights in policy-making. Acts of resistance can be found in social media responses and memes that interpret Gilead as an alt-right nightmare (Marghitu y Moore Johnson 2018, 184).

2. UNA NOVELA DESCATALOGADA

Paralelamente, mientras en EE. UU. aumentaban las ventas de la distopía y esta inspiraba eslóganes feministas, en España, a principios de 2017 las ediciones en español estaban descatalogadas. La última era de 2008 y encontrar ejemplares resultaba tarea casi imposible, algo sorprendente debido a la calidad y repercusión del título (Belmonte 2017). Incluso ya estrenada la serie, algunos testimonios lamentan la escasez de copias de esos momentos previos (Gil 2017; Méndez 2017; Carmen G. de la Cueva³ en Radio 3 2017a; Torres 2017). Ayuso describía así la suerte editorial del volumen:

A pesar de convertirse en *best seller* mundial poco tiempo después de su publicación y traducirse a más de cuarenta idiomas, en España el libro de Atwood ha dormitado en pocas estanterías durante estas tres décadas. Deambuló por tres editoriales (Seix Barral, Ediciones B y Bruguera), pero no se convirtió en el clásico canónico (ni siquiera feminista) que es en el resto de países (Ayuso 2017).

No obstante, Salamandra ya estaba preparando la tan ansiada nueva edición, que llegaría a las librerías tan solo un día después de que se estrenara la serie en HBO España, el 27 de abril (Porto 2017).

como Marghitu y Moore Johnson (2018), Howell (2019), Van Dam y Polak (2021) y Hutcheon (2021).

² Ferrero (2017) desarrolla para *S Moda*, suplemento del diario *El País*, la teoría de que el rojo se está convirtiendo en el nuevo color del feminismo a raíz del uniforme de las Criadas de *El cuento de la criada* y otros actos. Un reportaje similar sobre el uniforme de las Criadas como nuevo símbolo feminista se recoge en *La Vanguardia* (Puig 2018). Gallastegui (2017) repasa las diferentes medidas de Trump en contra de la salud reproductiva de las mujeres y las manifestaciones o reivindicaciones de grupos feministas vestidos de Criadas que han tenido lugar en EE. UU. En España, también se realizaron *performances* inspiradas en las Criadas de la novela, como fue el caso de la llevada a cabo en la Biblioteca de Mujeres en Madrid, que reivindicaba un espacio para su colección al igual que otros centros europeos parecidos que cuentan con sede propia como The Fawcett Library en Londres, la Mideathèque Marguerite Duras en París o el International Information Centre and Archives of the Women's Movement en Amsterdam (Zas Marcos 2017).

³ Carmen G. de la Cueva (en Radio 3 2017a), gestora de un club de lectura feminista, reconocía casi avergonzada que, a sus treinta años, acababa de leer el libro debido a la dificultad para encontrar una copia.



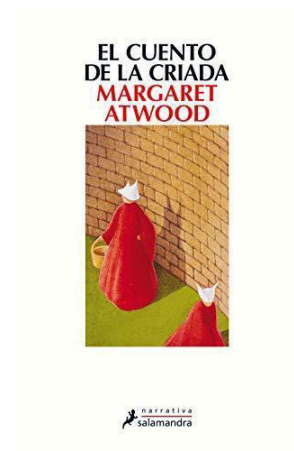
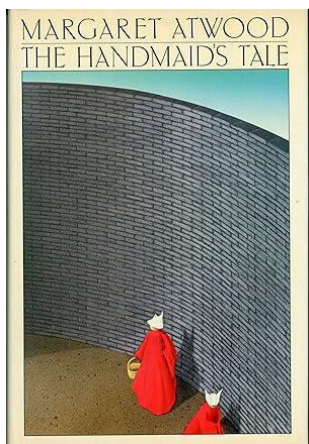


Figura 1. De izquierda a derecha, portada de *The Handmaid's Tale*, 1986, Houghton Mifflin Company, Estados Unidos; portada de *El cuento de la criada*, 1987, Seix Barral, España; y portada de *El cuento de la criada*, 2017, Salamandra, España.

2.1. LA INFORMACIÓN QUE TRANSMITE LA NOVELA

Cuando finalmente se publica la reedición de 2017, su portada reproduce el mismo dibujo que la edición española primigenia de Seix Barral en 1987, con variaciones en la maquetación para adaptarse al estilo de la nueva editorial, Salamandra. Así, en ambas aparece la ilustración de la editorial estadounidense Houghton Mifflin Company y la británica Jonathan Cape en 1986⁴. En el nuevo formato, la imagen se recorta limitando la perspectiva del paisaje y el cielo azul desaparece del encuadre. Esto aumenta la sensación opresiva y de cautiverio de las criadas, así como resalta las concomitancias con un paredón de fusilamiento.

Las sinopsis que recogen las ediciones de 1987 y de 2017, sin embargo, presentan ciertas diferencias. El texto de 2017 se caracteriza por una presencia más notable de las mujeres. También se subraya la actualidad del libro escrito a principios de los ochenta, donde la autora «anticipó con llamativa premonición una amenaza latente en el mundo de hoy». Esta amenaza se cierne sobre la continuidad de la prensa, la palabra escrita en general y los derechos de las mujeres con la excusa de una mayor seguridad: «[e]l cuerpo de Defred solo sirve para procrear», «el régimen controla con mano de hierro hasta los más ínfimos detalles de la vida de las mujeres». Entre los temas sobre los que versa la obra, se destaca «el empeño de todo poder absoluto en someter a las mujeres como paso conducente a sojuzgar a toda la población».

⁴ La primera edición canadiense, publicada un año antes por McClelland & Stewart, es diferente.

Para esta nueva edición se añadió una faja que le otorga una ambiciosa pretensión, en concreto, la de ser el «libro de cabecera de una nueva generación». Esto no pasa inadvertido para algunos críticos, que observan con mayor o menor sarcasmo la paradoja de que pertenezca a una nueva generación un libro escrito treinta años antes (Ayuso 2017; Olmos 2017). En la declaración de la faja se refleja una de las estrategias de la editorial: la intencionalidad de subrayar la vigencia actual de la obra y su tono premonitorio, lo que se verá constantemente reflejado en la prensa, una estrategia habitual usada en otras ocasiones (Fujimoto 2012, 200). Por otro lado, también se observa el intento de la editorial de seducir a una generación de nuevas lectoras y lectores, a la vez que se justifica el perfil bajo y relativo éxito que había obtenido anteriormente la obra en España, cuya sociedad no estaba preparada. Por ejemplo, Taboada (2017) reconocía que en los ochenta, cuando leyó *El cuento de la criada* por primera vez, no le impresionó tanto como lo ha hecho la serie. Atribuye este cambio a que antes le

faltaba perspectiva para valorar las consecuencias catastróficas de una involución en materia de derechos de la mujer. Lo que entonces era una lucha solitaria, «la causa» de una parte de la sociedad, en tres décadas se ha convertido en una reivindicación colectiva e irrenunciable, algo en lo que todos como grupo nos jugamos el futuro. Ahora ya sabemos que nada será posible, no habrá porvenir si las mujeres y los hombres no vamos a la par, juntos, como iguales. Y ojalá esto sea una obviedad.

En esta misma línea, cabe recordar que, en 1990, la novela fue adaptada a la gran pantalla bajo la dirección de Volker Schlöndorff y con guion de Harold Pinter. Sin embargo, solo Belmonte (2017) y Lezcano (2017) la mencionan en sus reseñas, destacando su inferior calidad en comparación con la serie. Esta versión audiovisual de los años noventa transmitía un énfasis erótico que, según Florén Serrano (1994), trivializaba y desvirtuaba la violencia sexual presente en la novela. La interpretación de Schlöndorff, que no obtuvo el éxito esperado, contrasta con los elementos celebrados por las reseñas estudiadas, pues estas ponen en valor la representación de la violencia patriarcal a partir del uso y explotación del cuerpo de las Criadas como forma de evidenciar la violencia estructural ejercida sobre los cuerpos femeninos. Esta diferenciación entre la versión de 1990 y la de 2017 se constituye como un ejemplo de cómo cada época y sociedad interpreta y recibe una obra determinada.

Por su parte, los revisores como Ayuso (2017), Espasa (2017) y Olmos (2017) subrayan el ir y venir de la obra en diferentes editoriales (Seix Barral en 1987, Ediciones B en 2001, Bruguera en 2008 y Salamandra en 2017), que poco o nada ha favorecido la trayectoria y recepción del título en España.

No obstante, de entre todas las diferencias entre las ediciones, la más novedosa y destacable de esta última es la inclusión de una introducción escrita por Atwood. En este texto, previamente publicado en *The New York Times* y parcialmente en *El*



*País*⁵, la autora revisa la distopía treinta años después de su publicación original y aporta elementos clave para su análisis.

La introducción explica cuestiones como el contexto en el que se compuso; su experiencia tras la Segunda Guerra Mundial; el Berlín previo a la caída del muro; la influencia de Orwell y otras distopías y su propósito de no incluir nada que no hubiera ocurrido antes. Además, cierra el apartado respondiendo a las tres preguntas que más le suelen hacer, con lo que se adelanta a las dudas de la prensa en esta nueva oleada de interés hacia su novela.

El primer elemento abordado es el carácter feminista del texto:

¿El cuento de la criada es una novela feminista? Si eso quiere decir un tratado ideológico en el que todas las mujeres son ángeles y/o están victimizadas en tal medida que han perdido la capacidad de elegir moralmente, no. Si quiere decir una novela en la que las mujeres son seres humanos –con toda la variedad de personalidades y comportamientos que eso implica– y además son interesantes e importantes y lo que les ocurre es crucial para el asunto, la estructura y la trama del libro... Entonces sí. En ese sentido, muchos libros son «feministas» (Atwood 2017, 15).

El segundo, el presunto carácter antirreligioso del libro, que ataja contundentemente: «el libro no está en contra de la religión. Está en contra del uso de la religión como fachada para la tiranía: son cosas bien distintas» (2017, 17). Y, tercero, el carácter profético de la obra; si acaso, opina, es «una antipredicción» (2017, 18), pues considera que al describir un futuro detallado, tal vez contribuirá a que no suceda. La autora concluye con una nota positiva: «Yo confío en que no ocurra» (2017, 19). Estos elementos serán recogidos y reproducidos por la prensa española, reforzando así el punto de vista de la autora. De esta forma, Atwood, en su explicación de las dudas o debates más recurrentes, controla la narrativa y es agente de su propia recepción.

2.2. LA INFORMACIÓN QUE TRANSMITEN LA PRENSA Y OTROS MEDIOS DE COMUNICACIÓN

Con el impulso de la serie, la novela pronto se convierte en un *best-seller* en España. *El Cultural*, suplemento del *ABC*, la sitúa durante 22 semanas en su lista de los libros más vendidos de ficción (*ABC* 2017). En junio, en la Feria del Libro de Madrid destaca como uno de los éxitos del evento. Así, Ana Domínguez, de la librería Mujeres y Compañía, considera *El cuento de la criada* uno de los tres títulos imprescindibles del año (Maldonado 2017) y Alba Varela (*El País* 2017), de Librería Mujeres, confiesa que le gustaría editar el próximo libro de Atwood. Ambas libre-

⁵ Para el artículo original, consúltese https://www.nytimes.com/2017/03/10/books/review/margaret-atwood-handmaids-tale-age-of-trump.html?_r=0, para la traducción de *El País*: https://elpais.com/elpais/2017/05/01/eps/1493589910_149358.html (acceso el 15 de octubre de 2024).

rías están especializadas en literatura de mujeres. Rodríguez Rivero (2017b) también recomienda *El cuento de la criada* como lectura de la feria, pues «es una estupenda muestra de “ficción especulativa” (y profética) escrita por mujeres». Rodríguez Rivero, de hecho, se alegra del creciente papel de las escritoras en el campo editorial español, algo que considera va acompasado con el aumento de la presencia de las mujeres en puestos relacionados con la publicación de críticas y obras literarias. Varela, por su parte, coincide en el aumento de libros de autoría femenina y observa «es el año en el que más libros escritos por mujeres y más libros de feminismo ha habido en la historia de la Feria del Libro» (*El País* 2017).

Maldonado (2017) atribuye el éxito de la obra a su indudable calidad, así como al debate que genera ligado a la actualidad (a saber, la misoginia, la islamofobia y el auge nacionalista de Trump) y, por supuesto, al poder de la televisión. No obstante, Anik Lapointe, editora de Salamandra y compatriota de Atwood, apuntilla a la periodista que el éxito era anterior a la serie, pues el auge de ventas en EE. UU., al igual que pasó con otras distopías similares, empezó en el momento en que Trump ganó las elecciones presidenciales y que ya en la marcha de las mujeres del 21 de enero en Washington se citaba la obra con fuerza, aunque reconoce que la serie «amplifica el fenómeno». Esto quizás explicaría el aumento de venta en EE. UU., pero, como ya se ha mencionado, la obra en castellano estuvo descatalogada hasta que se estrenó la producción audiovisual. Tal y como Maldonado (2017) destaca, la colaboración entre el medio literario y las plataformas audiovisuales se instituye no solo como funcional, sino esencial en la actualidad.

Efectivamente, el éxito sorprendió a Salamandra. Sigrid Kraus, directora de la editorial en esos momentos, pensaba que venderían unos 3000 ejemplares de la obra y en junio confirmaba que iban por la tercera reimpresión (Maldonado 2017). A finales de 2017, Amazon anunció que fue la novela de ficción y el libro digital más vendido del año en la plataforma; la editorial española vendió 60 000 ejemplares (Palomo 2017).

También hubo otros factores que potenciaron las ventas. La serie consiguió un éxito rotundo tanto en los Emmy como en los Globos de Oro y también tuvo resonancia con el movimiento #MeToo y el estallido del caso Harvey Weinstein. Todo ello se conjugó para que tanto la novela como la serie interpelaran a una masa de mujeres cansadas de la indefensión, de no ser escuchadas y de no ocupar espacios de visibilidad cultural; es decir, de que no se contaran sus historias. En este clima, *feminism* fue la palabra del año en Estados Unidos según los editores del diccionario *Merriam-Webster* (AFP 2017; Europa Press 2017).

En España, este hartazgo y clima reivindicativo feminista también se reflejó en la huelga histórica el 8 de marzo de 2018 con motivo del Día de la Mujer (Gómez y Marcos 2018) y en las manifestaciones por el caso de La Manada. En él se juzgó a unos jóvenes por la violación grupal de una joven de 18 años en Pamplona en los sanfermines de 2016. Cuando se dictó sentencia en 2018, la prensa española lo relacionó no ya con la novela de Atwood, sino con la segunda temporada de la serie que acaba de estrenarse (Blázquez 2018; Cantó 2018; *El País* 2018; Fernández Larrechi 2018; Mullor 2018; Riaño 2018).





El cuento de la criada, serie o libro, también inspiró columnas de opinión sobre diversos temas. Entre ellos, reaviva el debate sobre la maternidad subrogada (Serón Navas 2020, 188). Dado que las Criadas se convierten en valiosos vientres gestantes en un contexto de distopía reproductiva donde la infertilidad afecta a la mayoría de las mujeres Jabois (2017), Méndez (2017) y González Carrillo (2017) articulan su columna de opinión contra la gestación subrogada a partir del *El cuento de la criada*⁶. González se pregunta «¿[p]or qué ha tenido tanto impacto entre nosotros este relato de ficción? Porque ha abierto el debate acerca de la maternidad alquilada». Esto coincide, como explica posteriormente, con la propuesta de ley presentada por parte del partido Ciudadanos en el Congreso de los Diputados para legalizar esta práctica en España. González presenta una posición parecida a la que Centenera (2017) recogía de la autora:

La mujer que alquila su vientre, ¿lo hace por elección o por coerción? [...] ¿Lo hace porque es generosa y quiere ayudar o está en una situación de pobreza y lo ve como la única forma de salir de ella? Si hubiese tenido dinero, ¿lo hubiese hecho igual? Hay que tener en cuenta todos estos interrogantes. Es un debate que va a continuar (Atwood en Centenera 2017).

Entre los diversos textos que estimula la obra se encuentran algunos que abordan el papel de las distopías en la actualidad (Fuentes 2017; Rodríguez 2017). Fuentes observa que Atwood añade una variedad de pesadilla androcéntrica a las distopías de Wells, Orwell, Huxley, Bradbury, Nabokov o Kadaré, basada en desasosiegos sociales: «en la que nada de lo que esperaban Mary Wollstonecraft o Simone de Beauvoir se ha cumplido. En lugar de una distopía política, la novela de Atwood es una tenebrosa pesadilla sexista». Un énfasis discutible, pues una distopía sexista también puede ser política, como es el caso.

En una pieza muy acertada, Martorell (2019), experto en literatura distópica, considera que la serie se ha convertido en un símbolo del feminismo, aunque advierte que en la adaptación se ha perdido representación de la clase obrera de Gilead y, con ella, se diluye la crítica social. Además, objeta que la serie promueve una visión «naturalista» a través de la relación mujer-madre que refuerza una Offred obcecada en la recuperación de su hija. Esta postura acentúa el binomio de género construido «mujer es igual a madre», una de las bazas principales del patriarcado para justificar las diferentes características entre hombres y mujeres y que coincide con corrientes feministas esencialistas —que, valga reiterar, Atwood tanto ha criticado—. Martorell (2019) señala así la paradoja de que «al admitir la existencia del instinto maternal y de la naturaleza de la mujer, los guionistas de *El cuento de la criada* comparten supuestos vitales con el ideario que atacan»; es decir, el patriarcado.

⁶ Consúltase Muñoz González (2019b) para un análisis de las similitudes entre las Criadas de la novela y las madres subrogadas en el s. XXI, así como de las implicaciones éticas y económicas de estas prácticas reproductivas.

En cuanto a las recensiones, no resultan sorprendentes las referencias a la era de Trump, presentes en la prensa internacional incluso antes de que se emitiera la serie (Somacarrera 2019). Es necesario recordar que *El cuento de la criada* es una novela muy conocida en EE. UU. y empleada en ocasiones como lectura escolar, aunque también frecuentemente prohibida en algunos estados y por grupos religiosos conservadores debido a su alto contenido sexual y su supuesto ataque al cristianismo (Armitstead 2022; Pengelly 2022), acusaciones que la autora considera infundadas (Atwood 2023). Ante este panorama, las principales características que se observan en las reseñas españolas son la reiteración de su carácter feminista, la gran vigencia actual de la obra y el peso del prólogo añadido por la autora.

La cuestión feminista se da por sentada, con la excepción de la columna firmada por Fresán (2017) y Olmos (2017), que matizan el vínculo y se refugian en la misma explicación de la autora para apostillar que no es un texto tan feminista como se quiere hacer creer:

El libro es estupendo, una distopía de la maternidad que la propia autora no desea alistar tan fácilmente en la bibliografía feminista. Dice en su prólogo Atwood que solo se deja querer por el feminismo si no le rebajan los méritos, pues es consciente de que hoy en día vive del feminismo no poca gente sin el más mínimo talento (Olmos 2017).

Otros también recurren a la introducción de Atwood para clarificar la posición de la autora en este asunto, pero la gran mayoría de reseñas refuerza la naturaleza feminista del texto e incluso de la escritora⁷. Así, habiendo establecido Atwood en el prólogo la relación entre el feminismo y la obra, dependerá del crítico reafirmarla en lo positivo o lo negativo. Driéguez Mallén (2017) va más allá y analiza la novela como una obra feminista, mientras despliega las enseñanzas feministas que se destilan de esta. Para ella, es un texto feminista no solo en virtud de la complejidad de sus personajes femeninos y agencia:

La novel·la d'Atwood té la virtut de plantejar-nos alguns dels debats i interrogants que en aquest segle XXI el feminisme té damunt la taula, tals com la pèrdua de la rellevància social de les dones davant la maternitat, la convivència amb un sistema que justifica la subordinació de les dones a la seva capacitat d'engendrar, el debat de la maternitat subrogada, de la prostitució i un llarg etcètera.

⁷ Este es el ejemplo de Urdanibia (2017), quien, a pesar de comprender que la autora evita las etiquetas, reconoce que la crítica la cataloga como feminista y entiende que es acertado debido al papel de las mujeres en su novela y cómo aborda ciertos temas. Porto (2017) señala que el texto posee «una gran carga feminista»; Torres (2017) la considera «una novela distópica feminista»; Alós (2017) describe la obra en el titular como el «1984 feminista». Incluso, reseñas como las de Lavilla (2017), García Hernández (2017), Aranda (2017), Pron (2017) y Ayuso (2017), que no mencionan explícitamente la palabra «feminista», atestiguan un gran interés por la situación de la mujer tanto dentro como fuera de la obra.



Driéguez Mallén cierra su recensión con uno de los planteamientos que proyecta la obra: es necesario crear redes de sororidad y mantener una lucha constante para defender los derechos conquistados ante los regímenes que oprimen a las mujeres. Aunque Atwood advierte que si bien la obra posee moraleja, también posee más de una o una indefinida: «pero no tiene solo una [moraleja]. He visto cómo se debatía sobre el libro en foros de la red como si fuera un manual de instrucciones. Y no es así» (Atwood en Cavendish 2017).

Atwood controla la narrativa y, con ella, el tipo de feminismo que respalda. Gracias a su intervención, una de las críticas que suele recibir desde el propio feminismo está completamente ausente de las reseñas, a saber, mujeres subyugando a otras mujeres y aliándose con el poder opresor: el caso de las Tías y Esposas sobre las Criadas. La representación negativa de sus personajes femeninos suele ser objeto de ataques por mucho que Atwood lo haya explicado en diversas ocasiones. En «The curse of Eve, Or what I learned in School», publicado en 1979, Atwood reflexionaba sobre este tema:

Women are still expected to be better than men, morally that is, even by women, even by some branches of the women's movement; and if you are not an angel, if you happen to have human failings as most of us do, especially if you display any kind of strength or power, creative or otherwise, then you are worse than human. You are a witch, a Medusa, a destructive, powerful, scary monster. [...]. A character who behaves with the inconsistency that most of us display most of the time is not a believable creation but a slur on the Nature of Woman or a sermon, not a human frailty, but on the special frailer-than-frail shortcoming of all Womankind. There is still a lot of social pressure on a woman to be perfect, and also a lot of resentment of her should she approach this goal in any but the most rigidly prescribed fashion (1979, 31).

Así, lo que se observa en los textos críticos analizados es que esta visión sobre la complejidad del comportamiento humano es un síntoma más de su clarividencia y compromiso, alejado de simplismos y paternalismos. Su feminismo no aboga por la bondad intrínseca de las mujeres como un grupo único y homogéneo, sino que las presenta como seres complejos y con motivaciones propias. Este posicionamiento se valora positivamente en las recensiones. Por ejemplo, en su semblanza, Rodríguez Guerreiro-Strachan (2019) señala que puede extrañar que una escritora feminista describa mujeres malas, pero esto prueba su «lucidez y compromiso», la forma de representar las mujeres en la sociedad en su complejidad, rechazando cualquier maniqueísmo. Así, la adición de la introducción de la autora en la edición española se convierte en una pieza clave de las reseñas en la que muchos textos se fundamentan.

De igual forma, resuenan otros paratextos como la entrevista que se le realizó a Elisabeth Moss, actriz que interpreta a la criada Defred/June Osborne en la serie, y la posterior respuesta de la autora. Moss, referente e icono feminista por su papel en *Mad Men* (Hughes 2017), explicaba que más que una serie feminista *El cuento de la criada* era una serie sobre los derechos humanos (Gil 2017; Solà Gimferrer 2017). Unas declaraciones que causaron revuelo y que tuvieron que ser apaciguadas por la propia Atwood, quien matizaba que son «actores, no escritores. No son gente “de



palabras”. Querían ser inclusivos» (Domínguez 2017). Esta reticencia de los actores a la hora de describir la serie como «feminista» y la polémica que generó muestra el miedo a la expresión de la etiqueta feminista y de los prejuicios que van ligados a esta (Rando 2017; Romero y Blanes 2017). No obstante, Rando señala que, aunque no es el caso de *El cuento de la criada*, también observa que el adjetivo «feminista» se usa a la ligera, lo cual es bueno, pues significa que es un concepto que vende, pero que a la vez diluye su significado para favorecer el *clickbait*.

Las intervenciones de la autora a través del prólogo y las entrevistas crean un marco narrativo de expectativas y de reproducción del mensaje por parte de los periodistas. La confesión de Barriuso, en el programa de Radio 3 (2017b), es esclarecedora: ante la falta de tiempo para releer la novela, veinte años después reconoce que tan solo ha leído el prólogo y articula su intervención a partir de este. Atwood, al hablar del contexto en el que escribió la novela, el Berlín de los ochenta, los referentes distópicos como 1984, la relación del feminismo respecto a la obra, la crítica a los fundamentalismos religiosos (que no al cristianismo o a las religiones en general), y, cómo no, la vinculación con la actualidad, ya está respondiendo a las preguntas hipotéticas de lectores, periodistas y público al tiempo que condiciona su interpretación. Así, de entre todas las reseñas españolas recogidas, tan solo cuatro no citan directamente el prólogo y hay un motivo de esta omisión: Urdanibia (2017) recicla su reseña de 1987; Driéguez Mallén (2017), cuyo análisis se aleja de la novela y parece mediado por la serie (por ejemplo, cuando habla de que los personajes femeninos no son simples espectadoras y que la obra insta a crear lazos de sororidad, ambos elementos enfatizados en la serie y no tan evidentes en la novela); Aranda (2017) escribe una breve nota bibliográfica; y Pron (2017) no cita el texto directamente pero parece parafrasearlo cuando explica lo fácil que es que una democracia se derrumbe. El resto de textos (Alós 2017; Ayuso 2017; García Hernández 2017; Lavilla 2017; Olmos 2017; Porto 2017; Torres 2017) se sirven en mayor o menor medida de esta introducción para desarrollar su argumentación; algunos, como Ayuso (2017), con un mayor pensamiento crítico, mientras que otros, como Porto (2017) o Torres (2017), lo hacen a modo de resumen y con escasa aportación propia.

Las referencias de la obra parecen muy actuales en 2017, pero realmente Atwood representa una versión exagerada de su presente, de 1984. La novela no es una crítica encapsulada de Donald Trump, sino de la presidencia ultraliberal de Ronald Reagan y la deriva de esta hacia un país más conservador y religioso. La serie, de hecho, con sus menciones a Uber, Tinder, ISIS, etc., actualiza y renueva ciertos referentes (Ayuso 2017; Olmos 2017; Barriuso en Radio 3 2017b; Rodríguez 2017) para cautivar más al público actual. Sin embargo, tan solo Ayuso, de entre todos los textos consultados a excepción de Martorell (2019), se detiene para recordar la época de Reagan e incluso se desliga de la teoría profética: «Diga lo que diga la faja, no es esta generación. “Era la época de la Trump Tower y la cocaína, el sida y el ‘Just say no’”. En realidad, el relato original es lo que es: un reflejo de otra era». Es más, enfatiza que la situación de la mujer no es la misma, y pone de ejemplo la marcha de las mujeres del 21 de enero de 2017 a favor de los derechos de las mujeres, acto que no fue testimonial, tal y como se describen este tipo de eventos en la novela, sino que fue uno de los más multitudinarios que se recuerdan.





Se incide en el componente profético de la obra cuando en realidad Atwood reinterpreta polémicas propias de los ochenta: los bebés robados de Argentina, el control de la natalidad en Rumanía, el giro teocrático de Irán que oprimió a las mujeres, etc. Con esto, Ayuso (2017) no realiza una crítica negativa hacia la obra de Atwood, sino que más bien se desmarca de la tendencia, un tanto alarmista, de trazar paralelismos entre la distopía de Atwood y la actualidad —y que investigadoras como Muñoz González (2019a) han estudiado en profundidad—, para situar la obra en su contexto creativo. Trump, al fin y al cabo, representa la culminación de la Administración Reagan en cuanto a derechos reproductivos y protección medioambiental (Sethna 2020, 7). Si acaso, la historia se repite.

En algunos casos, la reseña se presenta de manera conjunta. Tanto Olmos (2017) como García Hernández (2017) aprovechan la comparativa entre novela y serie. Parece haber unidad en cuanto a cómo la serie ha reestructurado la trama de la novela: llena de *flashbacks* y de cortes entre escenas, de forma que, aunque estos saltos aparecen, se vuelve un producto mucho más televisivo. Además, la novela está construida principalmente a partir del monólogo interior de la protagonista, elemento que se ha sabido llevar a pantalla de manera elegante. García Hernández (2017), considera que la serie «anula todo el misterio que desprende el libro» y que los actores elegidos tienen un perfil más joven y atractivo que los personajes originales, lo que «resta turbiedad a las escenas». Por ejemplo, Serena en la novela es una mujer entrada en años, artrítica y que usa bastón y el comandante también es un hombre mucho mayor que el actor que lo representa. También declara que la ambigüedad presente en el libro está fragmentada en la serie: «destruyendo toda la intriga y negando al espectador cualquier posibilidad de teorizar. Cuando uno de los atractivos del libro, es, precisamente, querer saber más».

Olmos (2017), por su parte, opina que el libro es «estupendo», pero que «la serie está mucho mejor narrada que la novela», pues «Atwood hace literatura, es decir, esa cosa densa. Se demora en las descripciones poéticas y en los pensamientos de su protagonista». El recensor reconoce que había visto los tres capítulos antes de sumergirse en la novela y que esta lectura es una consecuencia de la serie. De acuerdo con la perspectiva de Hutcheon (2021), la serie ha dejado su huella en las expectativas de Olmos con respecto al libro, afectando así su percepción de este y la trama que anticipa. Quizás por esta razón, Lezcano (2017) sugiere leer la novela antes de ver la serie. Incluso, es lícito preguntarse si Olmos (2017) ha finalizado la novela, pues considera que su argumento se desmorona al reflexionar sobre cómo ha podido la Criada transmitir su historia, incógnita que se resuelve en el último capítulo de la obra.

Precisamente, en las reseñas se observa una ausencia de referencias al monólogo interior de Offred, la estructura, el estilo, el ritmo, etc. A excepción de Lezcano (2017), Aranda (2017), García Hernández (2017) y Olmos (2017) —y estos dos últimos lo hacen comparándola con la serie—, las recensiones obvian detenerse en la calidad literaria de la novela o en la experiencia lectora, algo inusual.

3. CONCLUSIONES

A lo largo de este análisis se ha evidenciado el impacto que tuvo la serie *El cuento de la criada* en la recepción en 2017 de la novela homónima. La revisión de los paratextos españoles vinculados a esta desarrolla la historia de una obra que hasta 2017 había sido relegada a los anaqueles del olvido en el país. Ante la llegada de Trump al poder, la prensa internacional no tardó en subrayar las concomitancias con esta distopía: un giro hacia un país conservador y misógino cínicamente fundamentado en preceptos religiosos que subyuga a la mujer y a aquellos que no forman parte de la élite. Esta tendencia no pasó desapercibida por los medios españoles. La sorpresa de muchos periodistas y sus lamentos ante la dificultad para acceder al texto denotan la posición que la obra ocupaba dentro del sistema literario español. Así, las circunstancias políticas y sociales crearon la necesidad de consultar esta obra que se instituía como símbolo de lucha contra la opresión patriarcal y se generaron demandas para su reedición.

Una reedición que no se hizo esperar y que estaba disponible en abril de 2017, tan pronto se estrenó la serie. La sinopsis de la obra en este nuevo volumen refleja un peso trascendental de la situación de la mujer que no ocupaba tal espacio en 1987. La faja —en su reclamo de ser un libro para una nueva generación—, así como la prensa manifiestan la inexistencia de un público previo para la obra o, al menos, de uno tan generalizado como el que la recibió efusivamente en 2017 como muestra el alto número de copias vendidas.

Si hay un elemento que condiciona la recepción casi igual que la serie fue la adición del artículo de Atwood como prólogo. La mayoría de la prensa presenta la trama y los puntos que la autora aborda en su introducción, a saber: los ecos del pasado, los atisbos de actualidad, el feminismo, la predicción y la religión. Las reseñas asumen, por regla general, las palabras de Atwood como ciertas e indiscutibles. Así pues, en las reseñas que se estudian en este trabajo hay pocas voces discordantes. Esto no es una generalidad en todos los países, aunque habría que hacer un análisis más profundo: reseñas canadienses como la de Kay (2017) o estadounidenses como las de Nussbaum y Traister, citadas por Ayuso (2017), ponen en entredicho o matizan algunas asunciones generalizadas o afirmaciones de la autora.

En España, no obstante, Atwood se convirtió en agente de su propia recepción. La autora consigue reforzar su perspectiva a través de su prólogo. Así, el feminismo que ella respalda acepta a las mujeres en su complejidad y huye de visiones esencialistas que atribuyen una bondad inherente al género femenino. Sus personajes multidimensionales y con aristas, que representan la complejidad del ser humano, son celebrados en lugar de criticados. Se ha podido observar la importancia que se le otorga al feminismo, que se convierte en un reclamo publicitario junto con la presunta actualidad y vigencia del título. En cuanto a las limitaciones, cabe señalar que estas intervenciones, junto con la serie, dificultan reconocer los pensamientos genuinos de la prensa.

La serie y la novela alimentaron una gran variedad de debates y de producciones textuales en prensa. La revisión de estas piezas, diversas en naturaleza, tono y estilo, muestra que la cuestión feminista ocupa un lugar importante en la recepción



de la obra distópica, que no tuvo tanto peso en 1987 o en 1990, cuando se estrenó la adaptación cinematográfica. Si los paratextos exteriorizan o son un reflejo de los intereses de la sociedad receptora, este análisis, sin duda, ha presentado una sociedad que ha evolucionado, que se muestra más interesada en la situación de las mujeres y que se halla en la búsqueda de relatos que las representen y visibilicen sus problemáticas. El auge de *El cuento de la criada* y su revalorización representan una respuesta ante los ataques a los derechos conquistados por las mujeres. Así, la voz marginal de la Criada articula y epitomiza las voces de muchas mujeres que desde los márgenes veían y ven sus historias infrarrepresentadas e infravaloradas.



4. BIBLIOGRAFÍA

- ABC. 2017. «Los más vendidos». *El Cultural*, 13 de octubre, p. 24.
- AFP. 2017. «“Feminismo” es la palabra del año en Estados Unidos». *El Mundo*, 13 de diciembre. Acceso el 11 de diciembre de 2023. <https://www.elmundo.es/cultura/literatura/2017/12/13/5a311380268e3e8a5f8b474b.html>.
- ALÓS, ERNEST. 2017. «La nueva vida del 1984 feminista de Atwood». *El Periódico de Aragón*, 29 de junio. Acceso el 24 de noviembre de 2023. <https://www.elperiodicodearagon.com/cultura/2017/06/29/nueva-vida-1984-feminista-atwood-46911366.html>.
- ARANDA, CARMEN DELIA. 2017. «El terror patriarcal de *El cuento de la criada*». *Canarias 7*, 18 de julio. Acceso el 13 de diciembre de 2023. <https://www.canarias7.es/pleamar/el-terror-patriarcal-de-el-cuento-de-la-criada-YF1601010>.
- ARIZA GONZÁLEZ, FERNANDO. 2010. «Recepción de la novela española de posguerra en los Estados Unidos». *Revista de literatura* 72 (143): 227-44. doi: <https://doi.org/10.3989/revliteratura.2010.v72.i143.210>.
- ARIZA GONZÁLEZ, FERNANDO. 2017. «Recepción de la narrativa española en la prensa diaria estadounidense: 1870-1900». *Dialogía: revista de lingüística, literatura y cultura* 11: 86-108.
- ARMITSTEAD, CLARIE. 2022. ««It's a culture war that's totally out of control»: the authors whose books are being banned in US schools». *The Guardian*, 22 de marzo. Acceso el 15 de diciembre de 2023. <https://www.theguardian.com/books/2022/mar/22/its-a-culture-war-thats-totally-out-of-control-the-authors-whose-books-are-being-banned-in-us-schools>.
- ATWOOD, MARGARET. 1979. «The Curse of Eve - Or, What I Learned in School». *Canadian Woman Studies Les cahiers de la femme*, 1(3): 30-33.
- ATWOOD, MARGARET. 1987. *El cuento de la criada*. Trad. Elsa Mateo Blanco. Barcelona: Seix Barral.
- ATWOOD, MARGARET. 1996 [1985]. *The Handmaid's Tale*. Londres: Virago.
- ATWOOD, MARGARET. 2017. *El cuento de la criada*. Trad. Elsa Mateo Blanco y Enrique de Hériz. Barcelona: Salamandra.
- ATWOOD, MARGARET. 2023. «Go Ahead and Ban My Book». *The Atlantic*, 12 de febrero. Acceso el 15 de diciembre de 2023. <https://www.theatlantic.com/ideas/archive/2023/02/margaret-atwood-handmaids-tale-virginia-book-ban-library-removal/673013/>.
- AYUSO, BÁRBARA. 2017. «El rojo es más fácil de ver si te da por huir». *Jot Down*, septiembre. Acceso el 11 de diciembre de 2023. <https://www.jotdown.es/2017/09/el-rojo-es-mas-facil-de-ver-si-te-da-por-huir/>.
- BELMONTE, ROSA. 2017. «Volver a Margaret Atwood». *La Voz de Galicia*, 21 de abril, s. p.
- BLÁZQUEZ, JOSÉ RAMÓN. 2018. «Mundo de no-mujeres». *Deia*, 30 de abril. Acceso el 15 de diciembre de 2023. <https://www.deia.eus/opinion/columnistas/2018/04/30/mundo-mujeres-4866451.html>.
- CANTÓ, PAULA. 2018. «¿No veías *El cuento de la criada* para no sufrir? Es inútil, ahí tienes La Manada». *El Confidencial*, 25 de junio. Acceso el 15 de diciembre de 2023. https://blogs.elconfidencial.com/cultura/chicas-malas/2018-06-25/lamanada-libertad-el-cuento-de-la-criada-re-des_1582750/.
- CAVENDISH, CAMILLA. 2017. «Margaret Atwood: medioambientalista, novelista y ¿capaz de predecir el futuro?». *Mujer Hoy*, pp. 30-33. Original publicado en *The Times*, 18 de noviembre. Acceso el





- 20 de noviembre de 2023. <https://www.thetimes.co.uk/article/the-magazine-interview-margaret-atwood-author-of-the-handmaids-tale-g8tjd5720>.
- CENTENERA, MAR. 2017. «Margaret Atwood: la mujer que alquila su vientre, ¿lo hace por lección o coerción?». *El País*, 13 de diciembre. Acceso el 20 de noviembre de 2023. https://elpais.com/cultura/2017/12/13/actualidad/1513173159_178551.html.
- CISNEROS PERALES, MIGUEL. 2021. «George Bernard Shaw y España. Una relación desigual». Tesis doctoral, Universidad Pablo de Olavide.
- DE VERA, BEATRIZ. 2017. «Las mujeres rompen moldes en la ciencia ficción». *El Heraldo*, 23 de febrero. Acceso el 15 de noviembre de 2023. <https://www.heraldo.es/noticias/sociedad/2017/02/25/las-mujeres-rompen-moldes-ciencia-ficcion-1159726-310.html>.
- DOMÍNGUEZ, JAVIER. 2017. «*The Handmaid's Tale*, la profética y polémica serie de Elisabeth Moss». *Fotogramas*, 24 de abril. Acceso el 15 de noviembre de 2023. <https://www.fotogramas.es/series-tv-noticias/a18735315/the-handmaid-s-tale-la-proferica-y-polemica-serie-de-elisabeth-moss/>.
- DRIÉGUEZ MALLÉN, GINA. 2017. «Distopia per a una nova generació». *El Punt Avui*, 16 de julio, p. 28.
- DUARTE, SOFÍA. 2024-2025. «Dominación y silencio entorno a la maternidad en *El cuento de la criada* (1985) y *Cadáver exquisito* (2017)». *Hélice. Reflexiones críticas sobre ficción especulativa* 10(2): 58-73.
- El País*. 2017. «Varela: «El feminismo es la revolución más importante del siglo XX, la única sin sangre»». 6 de junio. Acceso el 15 de noviembre de 2024. https://elpais.com/cultura/2017/06/09/actualidad/1497013634_755631.html.
- El País*. 2018. «En España y en Gilead, «Nolite te Bastardes Carborundorum»». *PopCorn News*, 4 de mayo. Acceso el 15 de diciembre de 2023. https://elpais.com/politica/2018/05/04/actualidad/1525447588_433017.html.
- ESPASA, MARINA. 2017. «Avançar-se al futur». *Llegim En Diari Ara*, 1 de julio, p. 43.
- EUROPA PRESS. 2017. ««Feminismo» es la palabra del año en Estados Unidos». 13 de diciembre. Acceso el 11 de noviembre de 2023. <https://www.europapress.es/epsocial/igualdad/noticia-feminismo-palabra-ano-estados-unidos-20171213161902.html>.
- FERNÁNDEZ LARRECHI, ALOÑA. 2018. «*El cuento de la criada*: no la veas si no quieres sufrir, no pasa nada». *El Confidencial*, 24 de mayo. Acceso el 15 de diciembre de 2023. https://blogs.elconfidencial.com/television/series/desde-melmac/2018-05-24/handmaids-tale-cuento-de-la-criada-insoportable_1565135/.
- FERRERO, CLARA. 2017. «¿Por qué la revolución de las mujeres se ha teñido de rojo». *S Moda en El País*, 13 de julio. Acceso el 20 de noviembre de 2023. <https://elpais.com/smoda/feminismo/por-que-la-revolucion-de-las-mujeres-se-ha-tenido-de-rojo.html>.
- FLORÉN SERRANO, CELIA. 1994. «*The Handmaid's Tale*, Margaret Atwood's Novel and Volker Schlöndorff's Film.» In *Transvases culturales: literatura, cine, traducción*, editado por Federico Eguíluz Ortiz de Latierro, José Miguel Santamaría López, Vickie Olsen Osterberg, Raquel Merino-Álvarez y Eterio Pajares Infante, 211-218. Vitoria: Facultad de Filología Universidad del País Vasco.
- FRESÁN, RODRIGO. 2017. «Unos mundos infelices». *Letras Libres*, 19 de junio. Acceso el 15 de noviembre de 2023. <https://letraslibres.com/revista/unos-mundos-infelices/>.
- FUENTES, EUGENIO. 2017. «Distopías». *El País*, 19 de mayo. Acceso el 20 de noviembre de 2023. https://elpais.com/elpais/2017/05/19/opinion/1495198002_397802.html.



- GALLASTEGUI, INÉS. 2017. «Feminismo en serie». *El Diario Montañés*, 3 de julio, p. 62.
- GARCÍA HERNÁNDEZ, NIDIA. 2017. «El cuento de la criada: libro vs serie». *Canariasahora* en *El Diario*, 25 de junio. Acceso el 25 de septiembre de 2023. https://www.eldiario.es/canariasahora/premium-en-abierto/el-cuento-de-la-criada-the-handmaid-s-tale-serie-television-margaret-atwood-elisabeth-moss-literatura-adaptacion_1_3322648.html.
- GENETTE, GÉRARD. 1997. *Paratexts. Thresholds of Interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press.
- GIL, ROSA. 2017. «Distopía feminista». *Mujer Hoy*, 13 de mayo, p. 6.
- GÓMEZ, MANUEL Y JOSÉ MARCOS. 2018. «Movilización histórica por la igualdad de las mujeres». *El País*, 9 de marzo. Acceso el 14 de diciembre de 2023. https://elpais.com/economia/2018/03/08/actualidad/1520545956_654616.html.
- GONZÁLEZ CARRILLO, ANTONIO. 2017. «Un alegato feminista». *Diario de Córdoba*, 5 de octubre, p. 9.
- HOWELL, AMANDA. 2019. «Breaking Silence, Bearing Witness, and Voicing Defiance: The Resistant Female Voice in the Transmedia Storyworld of *The Handmaid's Tale*». *Continuum* 33 (2): 216-29. doi: <https://doi.org/10.1080/10304312.2019.1569392>.
- HUTCHEON, LINDA. 2021. «Adapting (to) Atwood». En *Adapting Margaret Atwood: The Handmaid's Tale and Beyond*, editado por Shannon Wells-Lassagne y Fiona McMahon, 251-61. Cham: Palgrave Macmillan.
- JABOIS, MANUEL. 2017. «Tan viejo y tan moderno». *El País*, 26 de julio. Acceso el 20 de noviembre de 2023. https://elpais.com/elpais/2017/07/25/opinion/1500991196_184652.html.
- KAY, BARBARA. 2017. «The problem with *Handmaid's Tale* [sic] is that it's not a believable dystopia. It's sci-fi». *National Post*, 2 de mayo. Acceso el 9 de agosto de 2023. <https://nationalpost.com/opinion/barbara-kay-the-problem-with-handmaids-tale-is-that-its-not-a-believable-dystopia-its-sci-fi>.
- LAVILLA, ENRIQUE. 2017. «Lo peor de Donald Trump está por llegar y está escrito desde hace tres décadas». *El Español*. 8 de mayo. Acceso el 14 de diciembre de 2023. https://www.elespanol.com/cultura/libros/20170507/214228685_0.html.
- LEZCANO, MARÍA TERESA. 2017. «Cómo dejamos que ocurriera». *Sur*, 8 de julio, p. 51.
- MALDONADO, LORENA G. 2017. «La sorpresa de la Feria del Libro es una serie de HBO». *El Español*, 1 de junio. Acceso el 14 de diciembre de 2023. https://www.elespanol.com/cultura/libros/20170531/220228576_0.html.
- MARGHITU, STEFANIA, Y KELSEY MOORE JOHNSON. 2018. «Feminist Online Responses Against the U.S. Alt-right: Using *The Handmaid's Tale* as a Symbol and Catalyst of Resistance». *Communication, Culture and Critique* 11 (1): 183-85. doi: <https://doi.org/10.1093/ccc/tcx008>.
- MARTEORELL CAMPOS, FRANCISCO. 2019. «El cuento chino de *El cuento de la Criada*». *El Diario*, 24 de septiembre. Acceso el 14 de diciembre de 2023. https://www.eldiario.es/comunitat-valenciana/cuento-chino-criada_132_1341405.html.
- MÉNDEZ, ELENA. 2017. «*El cuento de la criada*: una profecía cumplida». *Letras en La Voz de Galicia*, 16 de junio, p. 4.
- MULLOR, MIREIA. 2018. «*Westworld* y *El cuento de la criada* lo tienen claro: la Manada somos nosotras». *Fotogramas*, 29 de abril. Acceso el 15 de diciembre de 2023. <https://www.fotogramas.es/noticias-cine/a19465223/westworld-y-el-cuento-de-la-criada-lo-tienen-claro-la-manada-somos-nosotras/>.



- MUÑOZ GONZÁLEZ, ESTHER. 2019a. «El cuento de la criada, ¿una distopía actual?». *Filanderas: Revista Interdisciplinar de Estudios Feministas* 4: 77-83. doi: https://doi.org/10.26754/ojs_filanderas/fil.201944084.
- MUÑOZ GONZÁLEZ, ESTHER. 2019b. «Two Legged Wombs»: Surrogacy and Margaret Atwood's *The Handmaid's Tale*. *Revista de Estudios Norteamericanos*, 23: 231-48. doi: <http://dx.doi.org/10.12795/REN.2019.i23.11>.
- OLMOS, ALBERTO. 2017. «El cuento de la criada es una gran serie de HBO pero... ¿me leo antes el libro?». *El Confidencial*, 10 de mayo. Acceso el 25 de septiembre de 2023. https://blogs.elconfidencial.com/cultura/mala-fama/2017-05-10/el-cuento-de-la-criada-the-handmaid-tale-hbo-serie-atwood_1379673/.
- PALOMO, JUAN. 2017. «De cuentos y cuotas». *El Español*, 22 de diciembre. Acceso el 30 de octubre de 2023. https://www.elespanol.com/el-cultural/opinion/20171222/cuentos-cuotas/271474264_0.html.
- PENGELLY, MARTIN. 2022. «Atwood responds to book bans with «unburnable» edition of *Handmaid's Tale*». *The Guardian*, 24 de mayo. Acceso el 15 de diciembre de 2023. <https://www.theguardian.com/books/2022/may/24/margaret-atwood-handmaids-tale-unburnable-edition>.
- PORTO, H. J. 2017. «Rescatan la obra mayo de Margaret Atwood, al tiempo que se estrena su adaptación televisiva». *La Voz de Galicia*, 30 de abril, p. 40.
- PRON, PATRICIO. 2017. «Que siga siendo un cuento de hadas». *Babelia* en *El País*, 12 de agosto, p. 11.
- PUIG, FRANCESC. 2018. «Un nuevo símbolo feminista. La capa roja y la cofia blanca de *El cuento de la criada*, atuendos de protesta». *La Vanguardia*, 4 de agosto, pp. 26-27.
- RADIO 3. 2017a. *H30: Club de Lectura*. RTVE, 19 de agosto. Acceso el 11 de diciembre de 2023. <https://www.rtve.es/play/audios/h30/h30-club-lectura-19-08-17/4171041/>.
- RADIO 3. 2017b. «Verano Barriuso: *El cuento de la Criada*». *Hoy empieza todo* 2. RTVE, 13 de julio. Acceso el 11 de diciembre de 2023. <https://www.rtve.es/play/audios/hoy-empieza-todo-2/barriuso-137-2017-07-13t10-17-55727/4112868/>.
- RANDO, PALOMA. 2017. «*El cuento de la criada* acaba convertida en la mayor oda al feminismo del año». *Vanity Fair*, 15 de junio. Acceso el 11 de diciembre de 2023. <https://www.revistavanityfair.es/cultura/entretenimiento/articulos/como-acaba-the-handmaids-tale-el-cuento-de-la-criada-final-elisabeth-moss-margaret-atwood/24705>.
- RIAÑO, PEIO H. 2018. «*The Handmaid's Tale* 2 es cruel; la Audiencia Provincial de Navarra, más». *El Español*, 27 de abril. Acceso el 15 de diciembre de 2023. https://www.elespanol.com/series/cine/20180427/the-handmaids-tale-cruel-audiencia-provincial-navarra/302969756_0.html.
- RODRÍGUEZ GUERRERO-STRACHAN, SANTIAGO. 2019. «Una escritora para todos los géneros». *La sombra del ciprés* en *El Norte de Castilla*, 15 de noviembre, pp. 2-3.
- RODRÍGUEZ RIVERO, MANUEL. 2017a. «Bañándonos en distopía». *Babelia* en *El País*, 4 de febrero, p. 14.
- RODRÍGUEZ RIVERO, MANUEL. 2017b. «La mejor mitad del cielo». *Babelia* en *El País*, 10 de junio. Acceso el 11 de diciembre de 2023. https://elpais.com/cultura/2017/06/06/babelia/1496760326_222754.html.
- RODRÍGUEZ, ALOMA. 08/10/2017. «El futuro es lo peor». *Ideas* en *El País*, p. 5.
- SANZ CABRERIZO, AMELIA. 2018. «Prensa digitalizada: herramientas y métodos digitales para una investigación a escala». *Revista de Humanidades Digitales* 2: 1-14. doi: <https://doi.org/10.5944/rhd.vol.2.2018.22527>.

- SER. 2017. «*El cuento de la criada* es real: siete ejemplos que los demuestran. *La Script* en Cadena Ser, 12 de mayo. Acceso el 11 de diciembre de 2023. https://cadenaser.com/programa/2017/05/06/la_script/1494098184_748677.html.
- SERÓN NAVAS, ARIADNA. 2020. «Elección o coerción? La novela de Margaret Atwood *El cuento de la criada* (1985) y los debates sobre la gestación subrogada en la prensa española». En *El mundo a través de las palabras: Lenguaje, género y comunicación*, editado por Sergio Marín-Conejo, 188-94. Madrid: Dykinson.
- SETHNA, CHRISTABELLE. 2020. ««Not an Instruction Manual»: Environmental Degradation, Racial Erasure, and the Politics of Abortion in *The Handmaid's Tale* (1985)». *Women's Studies International Forum* 80 (4): 102362. doi: <https://doi.org/10.1016/j.wsif.2020.102362>.
- SOMACARRERA, PILAR. 2019. ««Thank You for Creating This World for All of Us»: Globality and the Reception of Margaret Atwood's *The Handmaid's Tale* after Its Television Adaptation». *Revista Canaria de Estudios Ingleses* 78: 83-95. doi: <https://doi.org/10.25145/j.recaesin.2019.78.06>.
- TABOADA, FRANCISCO. 2017. «Mujer con patatas fritas». *El Diario*, 17 de julio. Acceso el 11 de diciembre de 2023. https://www.eldiario.es/cantabria/primer-pagina/mujer-patatas-fritas_132_3276582.html.
- TOLAN, FIONA. 2007. *Margaret Atwood: Feminism and Fiction*. Ámsterdam: Rodopi. doi: <https://doi.org/10.1163/9789401204545>.
- TORRES, LAURA G. 2017. «*El cuento de la criada*, la distopía cercana de Margaret Atwood». RTVE, 23 de mayo. Acceso el 20 de noviembre de 2023. <https://www.rtve.es/noticias/20170523/cuento-criada-distopia-cercana-margaret-atwood/1550509.shtml>.
- URDANIBIA, IÑAKI. 2017. Una distopía femenina de Margaret Atwood. *Kaos en la red*, 14 de mayo. Acceso el 25 de septiembre de 2023. <https://archivo.kaosenlared.net/una-distopia-femenina-de-margaret-atwood/>.
- VELASCO MONTIEL, MARÍA DEL CARMEN. 2024. «Feminismo y traducción: la recepción de Margaret Atwood en España». Tesis doctoral, Universidad Pablo de Olavide.
- VAN DAM, DANÝ, Y SARA POLAK. 2021. «Owning Gilead: Franchising Feminism through Margaret Atwood's *The Handmaid's Tale* and *The Testaments*». *European Journal of English Studies* 25 (2): 172-89. doi: <https://doi.org/10.1080/13825577.2021.1950362>.
- ZAS MARCOS, MÓNICA. 2017. «*El cuento de la criada* cobra vida en el Retiro para reivindicar el espacio de las mujeres». *El Diario*, 16 de mayo. Acceso el 20 de septiembre de 2023. https://www.eldiario.es/cultura/libros/feria-libro-reivindicar-espacio-mujeres_1_3380569.html.



ENTREVISTA / INTERVIEW

ENTREVISTA

Nora Domínguez Rubio
Profesora en la Universidad de Buenos Aires



«La sexualidad es un instrumento crítico, una pieza central en la institución de cualquier cultura y actúa en el centro de la institución literaria»

Luca Cerullo
Universidad de Bari, Italia
E-mail: luca.cerullo@uniba.it

Guadalupe Nieto Caballero
Universidad de Extremadura
E-mail: gnieto@unex.es

DOI: <https://doi.org/10.25145/j.clepsydra.2025.28.07>

REVISTA CLEPSYDRA, 28; julio 2025, pp. 119-123; ISSN: e-2530-8424

[Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial 4.0 Internacional \(CC BY-NC-ND\)](#)



Nora Domínguez es doctora en Letras, Universidad de Buenos Aires. Profesora consulta de la misma universidad, fue directora del Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género (2010-2017). Integra el Comité de la Revista *Mora*. En 2008 recibió la Beca Guggenheim y en 2021 la Beca Tinker de la University of Columbia. En 2024 recibió el Premio Konex en el rubro de Ensayo Literario. Fue profesora visitante en diferentes universidades del exterior (de Chile, Leiden, Toulouse, Autónoma de Barcelona, Granada, Universidad Hebrea de Jerusalén) y del país. Publicó en 2007 *De donde vienen los niños. Maternidad y escritura en la cultura argentina* (Segundo Premio del Concurso del Fondo Nacional de las Artes); en 2021, *El revés del rostro. Figuras de la exterioridad en la cultura argentina* (Premio LASA, Sección Southern Corn, Mejor libro en Humanidades); y, en 2024, *Traer el mundo al mundo. Panoramas* por Vera Cartonera (UNL). Coeditó varias compilaciones sobre escritoras argentinas y numerosos artículos. Actualmente codirige la *Historia feminista de la literatura argentina*, un proyecto colectivo en varios tomos del que ya se publicaron cuatro.

ENTREVISTA

Luca y Guadalupe: ¿Se considera usted una investigadora con perspectiva feminista? ¿Cómo cree que su actividad docente, investigadora y profesional ha mantenido esta postura?

Nora Domínguez: Creo que sí en la medida en que traté de desplegar y tender miradas sobre los textos, entendidos en sentido general, de las relaciones de poder entre los géneros, las diferentes sexualidades, las dificultades para que los sujetos *subalternizados* por el género tengan que estar sometidos y luchar por cambiar esos lugares. Mi actividad docente, investigadora y profesional se ocupó de dictar cursos y seminarios para enseñar y discutir la teoría feminista en el nivel de grado y posgrado; en la investigación desarrollé investigaciones propias y dirigí otras que tendieran a relevar problemas teórico-políticos y autores poco estudiados y de esta manera realizar otras valoraciones de los cánones literarios y ampliar los modos de leer la literatura. Me interesó y aún me importa leer de otra manera y la perspectiva feminista me dio herramientas para practicar y ensayar esas lecturas. También pienso que la sexualidad es un instrumento crítico, una pieza central en la institución de cualquier cultura y, en este sentido, actúa en el centro de la institución literaria.

Luca y Guadalupe: ¿De dónde nace el interés por una perspectiva de género? Cuéntenos un poco los fenómenos que ha ido estudiando en su trayectoria profesional.

Nora Domínguez: Primero, muy tempranamente en los años noventa leí y analicé escritoras argentinas que habían sido poco transitadas en la cultura argentina; luego estudié los funcionamientos familiares como estructuras narrativas de poder, sobre todo en el plano de la enunciación; más tarde me fui centrando en los relatos maternos. Esto se constituyó en una larga investi-



gación, fue mi tesis de doctorado. Tomé 50 años de la cultura argentina y determiné que esos relatos (de escritores y escritoras) variaban si se narraban desde la posición de hijos o hijas. Pero también analicé cómo el relato de la maternidad en mi país había dado dos figuras simbólicas importantes que marcaban esas relaciones. Eva Perón, una madre simbólica a partir de 1950, y Las Madres de Plaza de Mayo a partir de los setenta que convierten a las maternidades en políticas y cambian los sentidos simbólicos de esta relación (*De donde vienen los niños. Maternidad y escritura en la cultura argentina*, 2007). Luego me fui concentrando especialmente en literatura contemporánea argentina y latinoamericana y sobre todo en escritoras. A partir de la elección de diversos corpus fui analizando diferentes temas. Algunos textos sobre viajes y migrantes, formas de la autobiografía y la autoficción, precariedades y precarizaciones. En general practico una perspectiva teórica que vuelve reflexivo y autorreflexivo el análisis de los recursos poéticos junto con el género. Otro tema que me interesó es el rostro y la rostridad como formas exteriores de la cultura. Fue el tema de otro de mis libros, donde analicé diferentes textos literarios y visuales que tomaban la belleza como un hacerse y deshacerse del rostro de las mujeres para declinar los mandatos de belleza, la vergüenza femenina que busca ser eliminada en la otra o el enfrentamiento de rostros entre ama y criada, donde las posiciones de clase e internas al género estallan en relatos de vergüenza política y social (*El revés del rostro. Figuras de la exterioridad en la cultura argentina*, 2021)

Luca y Guadalupe: En su campo de investigación, ¿cuál es el rol jugado por las mujeres?

Nora Domínguez: Si se tiene en cuenta el aspecto profesional; es decir, el ingreso, desarrollo y actuación de las mujeres en la carrera universitaria de Letras, su número fue creciente a lo largo del siglo xx, con una representatividad menor a comienzos de siglo y una masividad a partir de los años sesenta. Si, en cambio, la pregunta se refiere a las escritoras (narradoras, poetisas, críticas) como objeto de lectura y crítica se suman otros problemas para tener en cuenta. Las escritoras han sido menos leídas y consideradas con las mismas normas de desvalorización que han sufrido las escritoras en otros países, que podrían denominarse como los efectos de las políticas de canonización patriarcales. Dicho esto, en términos generales hay escritoras que actuaron en los siglos xix y xx que fueron valoradas por la crítica feminista a partir de 1980 y hasta la actualidad. Hay nombres paradigmáticos durante el siglo xx que establecieron giros en la poesía romántica, los contactos con las vanguardias y las participaciones como cronistas en la prensa masiva, como por ejemplo Alfonsina Storni. Otras, como las hermanas Ocampo, revirtieron las marcas de las clases altas para convertirlas en proyectos culturales de importancia, como Victoria, o transformar la prosa de ficción en mundos que destemplaron la imaginación de la época estableciendo cambios en la creación de personajes, géneros literarios y disolución de formas cristalizadas, como Silvina. La lista de escritoras es enorme, variada, heterogénea. Por estos ejemplos resultan mínimos. Hay un crecimiento notable en las décadas



del siglo XXI en el que ocupan los primeros lugares en las ventas, son traducidas a varias lenguas y obtienen premios internacionales. Desde 2018, formamos un grupo de investigadoras y críticas literarias que estamos revisando las diferentes estrategias de valorización de las escritoras en términos histórico-políticos. Estamos publicando una *Historia feminista de la literatura argentina*, un proyecto en seis tomos, colectivo e intergeneracional, que incluye un glosario conceptual y un tomo dedicado a pensar las fronteras de la literatura, los lenguajes y discursos transmediales. Es decir, una *Historia* que entiende lo literario en términos actuales. La operación fundamental de esta *Historia* es movilizar archivos latentes y conectar esos archivos con la calle, con la plaza, con la *intervención* porque lo que pasa en las sociedades, en las subjetividades, en las culturas pasa antes por los cuerpos.

Luca y Guadalupe: ¿Quiere resaltar otros aspectos relevantes de sus investigaciones o de otros fenómenos críticos (obras, autoras, propuestas...)?

Nora Domínguez: Desde los años noventa hasta la actualidad las formas, métodos, agencias, debates de los feminismos fueron cambiando a la luz también de las modificaciones histórico-políticas, de la presencia activa y lucha de mujeres y de las disidencias sexogenéricas que intervinieron en la reformulación de leyes, consideraciones del otro-a, etc. La Argentina ha sido un país de una enorme transformación en la promulgación de leyes de igualdad de género, matrimonio igualitario, luchas por la defensa del aborto, cambios que estuvieron sostenidos por la presencia activa de los movimientos feministas y la presencia de los cuerpos de mujeres en las calles. El movimiento «Ni Una Menos», cuya primera movilización fue en 2015, transformó los activismos, los diálogos entre generaciones, los impulsos de la imaginación, los discursos y los géneros literarios. Al mismo tiempo que nuevas versiones de las violencias, ampliación de las formas de la precariedad y la precarización llevan a que debamos volver a pensar nuestros saberes, subjetivaciones y formas de entender los cuerpos y también encontrarnos en los intentos de revisión del pasado. Y esto provoca que, como feministas, estemos atentas a las ideas que se generan, a las discusiones que hay que dar y a las ficciones que alteran y producen otros imaginarios. Si nuestras lecturas, debates e interpretaciones siempre se recostaron en las producciones teórico-filosóficas y políticas de los feminismos del norte, también siempre nos caracterizó un impulso de revisión de esos discursos. Los feminismos nacionales fueron instalándose en la lucha con gobiernos «progresistas» que daban la batalla por los derechos humanos. Hoy, en cambio, tenemos un gobierno negacionista que desestima los cambios ideológicos y culturales generados por las luchas de las disidencias sexuales y feministas, y que desdeña las preocupaciones de un continente marcado por el *extractivismo* imperialista. Nos obliga a situarnos de otra manera, aún problemática e incierta.

Mi interés actual y, en general, de los grupos de investigadoras cercanas es leer la literatura argentina y latinoamericana actual, interesadas por las maneras que adquiere lo contemporáneo y con el convencimiento de que en las nue-



vas formas de escribir anidan las figuraciones críticas del presente, incluso en sus versiones anticipatorias.

Las lecturas feministas que proponemos se constituyen como una fuerza que desde una lectura diferencial del presente se retrotrae y puede reinterpretar el pasado, leerlo en esta clave y dar allí con diferentes regiones del devenir literario, apariciones de nuevos sujetos, géneros literarios, fenómenos culturales que van haciendo que lo sensible se reorganice en nuevos repartos.



MISCELÁNEA

CHIRINGUITOS FEMINAZIS. LA REACCIÓN ANTIFEMINISTA ESPAÑOLA CONTRA LAS POLÍTICAS PARA LA IGUALDAD*

Maria Medina-Vicent

Universitat Jaume I, España

E-mail: medinam@uji.es

RESUMEN

Las reacciones antifeministas articuladas principalmente desde la extrema derecha en confluencia con las políticas neoliberales, los fundamentalismos religiosos, el colonialismo y el racismo generan un espacio de conflictos y riesgos de exclusión para ciertos grupos sociales. Entre algunas de las dianas de ataque de las posturas antifeministas en España, destacamos su fijación con las políticas para la igualdad de género. Nos referimos a subvenciones destinadas a la creación, por ejemplo, de centros de acogida para mujeres maltratadas, asociaciones feministas, másteres de género, etc. El objetivo de este trabajo es identificar cómo se articula el argumentario sobre los «chiringuitos feminazis» en España, a través de un análisis de literatura antifeminista editada en dicho territorio.

PALABRAS CLAVE: antifeminismo, subvenciones públicas, chiringuitos feminazis, violencia, odio.

FEMINAZI GRAVY TRAINS.

THE ANTI-FEMINIST REACTION AGAINST GENDER EQUALITY POLICIES IN SPAIN

ABSTRACT

Anti-feminist reactions, mainly from the extreme right nourished by a context of neoliberal policies, religious fundamentalisms, colonialism and racism, generate a social space of conflict and risk of exclusion for certain social groups. The targets of anti-feminist positions include public policies promoting gender equality in Spain, a right-wing fixation we focus on in this paper. These policies provide funding for initiatives such as shelters for women facing domestic violence, feminist associations and master's degrees in gender studies, among others. This research analyses anti-feminist literature published in this context in an attempt to identify how the «feminazi gravy train» discourse is articulated in Spain.

KEYWORDS: anti-feminism, public funding, feminazi gravy trains, violence, hate.

DOI: <https://doi.org/10.25145/j.clepsydra.2025.28.08>

REVISTA CLEPSYDRA, 28; julio 2025, pp. 127-147; ISSN: e-2530-8424

[Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial 4.0 Internacional \(CC BY-NC-ND\)](#)



0. INTRODUCCIÓN

La creciente presencia de las reclamaciones feministas en la esfera pública y los procesos de institucionalización de la perspectiva de género vividos en las últimas décadas en España muestran cómo el feminismo se ha convertido en un tema de interés social y de deliberación colectiva. Dos de los principales procesos que denotan dicha importancia se centran, en primer lugar, en la inauguración de un ciclo de movilizaciones sociales en defensa de la igualdad de género y, en segundo lugar, en la «juridificación» tanto de leyes nacionales, directrices europeas y tratados como de convenios internacionales sobre la perspectiva de género en dicho país (Guerra Palmero 2019). La institucionalización se ha producido también en ámbitos como las universidades, donde la presencia de la perspectiva de género se ha intensificado en el diseño de los planes de estudio, la definición de las competencias a adquirir por parte del alumnado, así como en la financiación de proyectos de investigación (Pastor Gosálbez y Acosta Sarmiento 2016).

Como respuesta a esa ebullición ciudadana feminista y a la institucionalización de las políticas para la igualdad, se producen, tanto en el marco español como a nivel global, diferentes reacciones antifeministas procedentes de grupos conservadores. La reacción antifeminista, tal y como apunta Susan Faludi (1991), es un fenómeno recurrente a lo largo de la historia, ya que regresa cada vez que las mujeres consiguen avances hacia la igualdad. Considerada como intrínsecamente reaccionaria, esta respuesta estaría motivada por un sentimiento de venganza y una voluntad de mantener el *statu quo*, o incluso de hacer retroceder el reloj hacia una época previa considerada «mejor» (Brown 2021). La reacción antifeminista no es homogénea y adquiere diferentes rasgos según el territorio y el tiempo histórico, a la vez que intersecciona con malestares procedentes de otros ámbitos como pueden ser el económico o el religioso. Sin embargo, uno de sus componentes básicos son las «campanas antigénero», que se vienen sucediendo a lo largo y ancho de Europa, América Latina, África, Asia y Norteamérica. Por ejemplo, el movimiento *La Manif pour tous* en Francia (Harsin 2018); las campañas «Los niños tienen pene y las niñas tienen vulva», de Hazte Oír, en España (Carratalá 2021); la campaña «Con mis hijos no te metas» en Perú, Colombia, Ecuador y Argentina (Chain 2021); la influencia de la retórica antigénero del Vaticano en la política nacional de Kenia (Kaoma 2016), o las campañas antitrans impulsadas por grupos conservadores en los EE.UU. (Michaeli, Inna and Fischler 2021).

Las campañas antigénero esgrimen su argumentario sobre el rechazo a lo que denominan «ideología de género», concepto fácilmente intercambiable por otros como teoría de género, ideología transgénero o agenda de género. Dicha categoría ha sido estudiada por autores/as diversos que la han catalogado como una hidra en

* Esta publicación es parte del proyecto de I+D+i PID2020-113054GB-I00, financiado por MCIN/AEI/10.13039/501100011033, y del proyecto con referencia PID2022-142782NB-I00 financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación.

constante evolución (Correa 2022), como un «Frankenstein» (Bracke y Paternotte 2018) o incluso como un significativo vacío (Mayer y Sauer 2017). Esto quiere decir que se trata de un concepto maleable y ampliamente cambiante según contexto e intereses. Al tildar de «ideológico» al discurso feminista, sus opositores tratan de resaltar un supuesto carácter dogmático de las ideas de igualdad de género y empoderamiento feminista. Las feministas pasan a construirse como personas dogmáticas, irreflexivas y totalitaristas, una imagen que se aglutina bajo otro concepto muy utilizado en las filas antifeministas: *feminazi*.

Así pues, las campañas antigénero se constituyen como movimientos sociales que tratan de influir en los debates sobre género, sexualidad e identidad de género, acusando a la «ideología de género» de poner en peligro los valores tradicionales relativos a la familia, la nación, el orden social conservador, la biología, etc. Dichas campañas son protagonizadas por grupos conservadores que se alzan contra la implementación de políticas de igualdad que puedan garantizar, entre otras cuestiones, los derechos sexuales y reproductivos de ciertos grupos sociales minoritarios (Kuhar y Paternotte 2017).

A través de dichas campañas se movilizan discursos de corte conservador que consiguen desprender al concepto de género de sus connotaciones analíticas para convertirlo en una cuestión ideológica y peligrosa para el mantenimiento del orden social establecido. Tal y como apuntan Marta Cabezas y Cristina Vega (2022b, 19): «En esta contraofensiva, el género, una categoría analítica que da cuenta de las relaciones de poder en las Ciencias Sociales, es deformado y pasa a significar una amenazadora ideología contrapuesta a los hechos de la “realidad biológica”». De este modo, convirtiendo al género en una amenaza para los valores tradicionales de la familia heterosexual, se construye a las feministas como enemigas del orden moral de las sociedades, como generadoras del caos, como «*feminazis*».

Mónica Cornejo-Valle y J. Ignacio Pichardo (2017) han estudiado las campañas antigénero protagonizadas por grupos ultraconservadores en España contra los derechos sexuales y de las mujeres basándose en el discurso de la «ideología de género». En sus estudios señalan el especial protagonismo que tienen en este contexto territorial los actores católicos para difundir este tipo de discurso de odio que parece proliferar con el auge de los populismos (Marciel Pariente 2022) y la movilización de la ultraderecha política (Spierings 2020). Este movimiento reactivo es transnacional y permite señalar que las reacciones antifeministas articuladas principalmente desde las nuevas derechas, en confluencia con las políticas neoliberales, los fundamentalismos religiosos, el colonialismo y el racismo, generan un espacio social de conflictos y de riesgos de exclusión para ciertos grupos minorizados (Cabezas Fernández y Vega Solís 2022a). Es decir, la contraofensiva antifeminista es el producto de complejas variables que van desde las consecuencias de las políticas neoliberales en la vida de los sujetos (tanto masculinos como femeninos) (Brown 2022) a la movilización de las conservadoras posiciones de las principales religiones contra la secularización.

Dentro de este marco contraofensivo en el que se producen y reproducen diferentes ejes discursivos (a los que apuntaremos más adelante), destaca el recurso que los grupos conservadores hacen de las políticas de igualdad para generar una sensación de desestabilización del orden social tradicional. Se trata de las subvenciones



públicas destinadas a la creación de centros para mujeres maltratadas, a la financiación de asociaciones feministas, a la implementación de másteres de género en las universidades, a la organización de congresos feministas y a todas aquellas acciones que tengan que ver con el impulso de la reflexión e implantación de la igualdad de género en España. A través de ciertas acrobacias discursivas, de tergiversaciones y juegos semánticos en los que se ponen en jaque conceptos como la libertad, la igualdad y la justicia, los grupos antifeministas buscan criminalizar y banalizar la lucha feminista, desvirtuando sus objetivos y razones de ser. Solamente conociendo las dinámicas y lógicas argumentativas internas a dicha ofensiva, podemos ser capaces de articular respuestas democráticas a la misma.

El objetivo de este trabajo es identificar cómo se articula el argumentario antifeminista contra las políticas de igualdad en España a través de la categoría «chirringuitos feminazis», a partir de un análisis del discurso de libros antifeministas de carácter divulgativo editados en dicho territorio, para identificar los conceptos y argumentos que entran en juego en la generación de esta posición reaccionaria respecto al feminismo.

1. METODOLOGÍA

Los criterios para la selección de la muestra se disponen a continuación. En primer lugar, que los/as autores/as de las obras sean españoles/as. En segundo lugar, que se trate de obras editadas en el territorio español y escritas en español. En tercer lugar, obras publicadas en el periodo 2018-2024 (2018 es el año a partir del cual se produce una eclosión del movimiento feminista en España). En cuarto lugar, la popularidad de los/as autores/as. Así, la muestra propuesta para su análisis se compone de las siguientes obras:

1. *Prohibir la manzana y encontrar la serpiente: Una aproximación crítica al feminismo de cuarta generación* (UTBH y Khyal 2019).
2. *Manual para defenderte de una feminazi y otros asuntos de alta necesidad* (Seguí 2019).
3. *La mafia feminista* (Seguí 2021).
4. *El cáncer feminazi: El porno en defensa de la libertad* (Torbe 2022).

El título de la primera obra nos remite al libro de la actriz Leticia Dolera, *Morder la manzana: la revolución será feminista o no será*, una obra en la que la actriz reflexiona en torno a las implicaciones del ser feminista. Este libro puede entenderse como una especie de respuesta a las ideas que plantea Leticia Dolera. Cabe remarcar que el primer autor es un *youtuber* español un tanto polémico, y que Leyre Khyal es antropóloga y *sex coach*. En cuanto a *Manual para defenderte de una Feminazi* y *La mafia feminista*, son dos obras escritas por Cristina Seguí, publicista española y militante del partido político Vox. En esta obra encontramos de forma general un tono explícito de animadversión hacia el feminismo, así como a las feministas, pero también hacia el «comunismo» o los «progres», con quien se asocia a dicho movimiento. En cuanto al título *El cáncer feminazi: El porno en defensa de la libertad*, está escrito



por Torbe, personaje conocido a nivel nacional por ser productor de cine pornográfico y por contar a sus espaldas con varias condenas judiciales. En esta obra se trata también uno de los principales debates actuales del movimiento feminista, esto es, el debate alrededor del porno.

La metodología empleada en este trabajo de investigación responde a un análisis crítico del discurso en confluencia con la hermenéutica crítica (Conill 2008a; 2006; 2008b) y la sociohermenéutica (Alonso 2013; 1998; Conde 2009). Partimos del reconocimiento de que todo discurso genera realidad y, por esta razón, analizar un discurso implica conocer cómo funciona, cómo consigue generar dicha realidad. Esto supone identificar el contexto en el que surge y los participantes en el mismo. Identificar al mismo tiempo los valores contenidos en dicho discurso, así como la visión del mundo a través de sus formas de expresión centrales y argumentaciones. Además de generar un modelo completo sobre el discurso, que considere la relación entre todos los elementos analizados, su génesis, su expresión y sus consecuencias. Así pues, partiendo de estas premisas metodológicas, la metodología a seguir se centrará en una lectura en profundidad de la muestra seleccionada para identificar los argumentos esgrimidos por los/las autores/as de las obras, así como los conceptos más utilizados.

2. RESULTADOS

La reacción antifeminista en España adquiere un tono «local» producto del contexto histórico, político y social de dicho territorio. Tal y como se ha comentado anteriormente, el antifeminismo tiene una gran capacidad adaptativa que le permite mutar y nutrirse de discursos diferenciados según el territorio. En el caso de España, los actores católicos encabezan parte de la reacción antifeminista. En el caso de otros países como EE.UU., son los actores evangélicos los que toman las riendas de dichos movimientos (Bonet-Martí 2021, 66). En este trabajo, nos centramos en el análisis del argumentario contra las políticas para la igualdad que se produce principalmente a partir de la generación de la categoría «chiringuitos feminazis», así como de la «ideología de género», que ya ha sido abordada previamente a través de las «campañas antigénero». Un «chiringuito feminazi» sería una categoría utilizada en los discursos antifeministas para descalificar el producto de la aplicación de las subvenciones públicas para la igualdad, es decir, las asociaciones feministas o las casas para la mujer (entre otros). Como subtexto en esta categoría encontrando una asociación de estas entidades con los partidos políticos de izquierdas, a quienes los antifeministas consideran responsables de destinar fondos públicos hacia problemas sociales que realmente no existen y que son creados por la «ideología de género». Dicha categoría confluye con argumentarios como la asociación del feminismo con un enemigo «socialista o comunista». A continuación, se abordarán de forma breve algunos de los discursos marco en los que se inscribe dicha categoría con el objetivo de establecer una fotografía general del antifeminismo en España. Posteriormente se abordará el argumentario contra las políticas para la igualdad en España de forma concreta.





En estudios anteriores sobre el argumentario antifeminista en obras literarias editadas en España (Medina-Vicent 2023), se identificaron los principales ejes de argumentación sobre los que se erigen las posiciones antifeministas españolas. Los ejes argumentales centrales identificados en dichos trabajos son cuatro: la crítica al feminismo de cuarta generación, el cuestionamiento de los conceptos sexo y género de corte constructivista, el ataque a las políticas para la igualdad y la asociación del feminismo con el comunismo/socialismo. Aparecen también de forma general posiciones discursivas diversas respecto a la ley trans, la ley contra la violencia de género en España y la violencia contra las mujeres en general, la brecha salarial y las condiciones laborales, la maternidad, la sexualidad femenina, las masculinidades, etc.

La crítica al «feminismo de cuarta generación» y el cuestionamiento de los conceptos sexo y género se articula habitualmente de forma intercalada. A partir de esta crítica se atacan las propuestas teóricas del feminismo postestructuralista, centrándose en los trabajos de autoras como Judith Butler, a quien consideran «culpable» del énfasis que la lucha feminista hace en las políticas identitarias y de reconocimiento, así como en una concepción de sexo y género de corte fluido. La visión sobre dichos conceptos se contrapone a la visión esencialista de los grupos antifeministas. Es decir, sus planteamientos, que rara vez se salen del marco normativo de la búsqueda de la igualdad de lo «políticamente correcto», se inscriben en el proceso de desnaturalización del género que ha acabado naturalizando el sexo (Cohen 2022).

Otro eje de argumentación es la asociación del feminismo en España con la izquierda política y el comunismo. Esta idea recorre de forma transversal las obras analizadas y revela que gran parte de los movimientos antifeministas no se van a mostrar contrarios a la «igualdad de género» en sí misma, sino a un modelo concreto de feminismo que asocian con la teoría *queer* y el anticapitalismo. De hecho, Seguí (2019, 2021) asocia el feminismo con la educación pública, el movimiento en defensa de los derechos de los animales, el veganismo y el anticapitalismo. Así pues, desde la posición de esta autora, la amenaza procedería más del socialismo que del feminismo, tal y como podemos leer en la siguiente cita: «Las feministas de botellón son adolescentes bienintencionadas recién salidas de fábrica, no de la del vientre materno, sino de la manufacturera estatal socialista que es la educación pública animalista, vegana, feminista, anticapitalista y antiespecista» (Seguí 2019, 23). De hecho, se suele remarcar el concepto «progres» como una especie de insulto, y también existe una crítica clara hacia el movimiento 8M, posiblemente por su carácter interseccional anticlasista, anticapitalista, etc. (Gago *et al.* 2018; Arruzza, Bhattacharya y Fraser 2019).

Hasta aquí el marco de sentido general en España sobre la intersección de diferentes ejes argumentales que dan lugar a una posición reactiva y de oposición hacia el feminismo en dicho territorio. Se deriva de estas afirmaciones una crítica concreta hacia un feminismo específico, aquel que enfatiza en la vertiente cultural de reconocimiento identitario, así como el feminismo de base interseccional, anticapitalista, anticlasista, ambientalista, etc. De este cruce de argumentarios surge el ataque antifeminista contra las subvenciones públicas para el fomento de la igualdad de género en España, así como la emergencia de la categoría «chiringuitos feminazis», que pasaremos a comentar a continuación.

3. DISCUSIÓN

En el presente apartado se desarrolla la discusión de los resultados del análisis crítico del discurso de la muestra sobre literatura antifeminista española. El discurso contra las políticas para la igualdad de género en España se sostiene sobre el recurso al concepto «chiringuito feminazi», que se refiere a las asociaciones feministas, másteres de género, actividades feministas, ayudas a mujeres maltratadas, casas de la mujer, etc., que se crean a partir de las subvenciones públicas con el objetivo de promover la reflexión o el debate sobre la igualdad de género y la implementación de la perspectiva de género en diferentes ámbitos en dicho territorio. Al analizar dicho concepto resulta necesario profundizar en el «adjetivo» o calificativo «feminazi», empleado de forma generalizada en las obras de Seguí (2019, 2021) y Torbe (2022), pero no en la de UTBH y Khyal (2019). Seguí (2019) establece la siguiente definición:

*Feminazi*¹: Referencia usada por primera vez por un periodista conservador norteamericano en 1992. Rush Limbaugh, quien aseguró que la palabra la tomó de un colega suyo que *vinculaba de forma inconsciente al feminismo radical con el Holocausto*, pues si los nazis pretendían la exterminación de judíos para lograr la hegemonía mundial, *las feministas fanáticas modernas* tienen como objetivo hacer lo propio con los hombres. Teoría perfectamente avalada por ellas mismas cuando salen a la calle como *un grupo de sicarias con camisetas moradas*. Luchan con furia contra el macho opresor y el capitalismo, pero cuando pegan o acosan a una mujer de derechas, corren a esconderse detrás de todos los partidos de izquierda liderados sin excepción por el «machirulo» de turno que maneja todo el presupuesto público (Seguí 2019, 13-14).

Me cuenta la loquera que debido al malestar que le produce a alguna gente que le acusen de machista o facha por no comprar el *pack completo de la revolución feminazi*, o incluso la angustia real por llegar a creerse malas personas gracias a las *quemabrujas*, hace que resuelvan la disonancia siendo aparentemente más feminista que nadie (Torbe 2022, 170).

El concepto «feminazi» suele utilizarse como un insulto que busca desacreditar y estigmatizar a las mujeres cuyas opiniones o comportamientos se consideran no solo como feministas, sino también amenazadoramente «radicales» o «extremos». Tal y como indica Geraldine Horan (2019), *The Oxford English Dictionary* cita el uso más antiguo documentado de feminazi en un informe del condado de Orange en *Los Angeles Times* del 4 de julio de 1989; sin embargo, la expresión se popularizó a partir de la mención que realizó Rush Limbaugh, comentarista conservador estadounidense, a principios de los años noventa. Este autor definió el término como «feminista para quien lo importante en la vida es asegurarse de que haya el mayor número de abortos posible», comparando así el Holocausto de Hitler con la lucha

¹ La cursiva en esta cita y en las siguientes sirve para enfatizar algunas ideas importantes para el análisis.

feminista por la legalización del aborto. Apunta Martín Gascón (2021) que, pese a que el término no se encuentra en la RAE, la Academia ofreció una explicación del significado en agosto de 2018 en Twitter definiéndolo como un concepto usado «con intención despectiva, con el sentido de feminista radicalizada» (de lo que la autora destaca la comparación recurrente entre feminazi y una de las corrientes del feminismo: el feminismo radical).

Así pues, ¿qué particularidades adquiere dicho concepto en las obras analizadas? Tal y como se puede vislumbrar en la cita anterior, la «feminazi» sería no solamente una mujer feminista, sino una feminista radical, entendiendo por «radical» aquel feminismo que se describiría como anticapitalista, antisistema, antiespecista y cercano a las premisas descritas por la teoría *queer* y las teorías de la deconstrucción. Para Seguí, las «feminazis» solamente lucharían por los derechos de un grupo de mujeres: las «de izquierdas».

Fijémonos aquí en una cuestión determinante, que es esta separación entre grupos de mujeres y su consecuente victimización. En el planteamiento general de las obras, las mujeres de derechas se dibujan como víctimas de un feminismo que es agresivo con ellas, que atenta contra su forma de vida (Polo-Artal y Camargo Fernández 2023). De este modo, se consigue lanzar el mensaje de que las feministas se oponen a la familia heterosexual tradicional, a la religión, a la nación española y un largo etcétera, con el que supuestamente se identificarían las mujeres «de derechas». Se pretende así señalar que el feminismo no es un movimiento realmente inclusivo, realizando una acrobacia discursiva que transforma la base igualitaria propia del movimiento feminista en otra de cariz excluyente.

El concepto «feminazi» es muy utilizado por movimientos antifeministas alrededor del globo y está presente en los discursos populistas de las derechas políticas de nuestro país sobre todo a través de los mensajes que lanzan en redes sociales como Twitter (Núñez Puente, Romero y D'Antonio Maceiras 2021). Torbe (2022) recurre con frecuencia a dicho concepto; sin embargo, utiliza el término para focalizar en el tema central de su libro: la defensa de la pornografía frente a la «amenaza feminazi». Dicho autor entiende la «ideología feminazi» como una amenaza real hacia el libre pensamiento y la capacidad de decisión/elección individual, es decir, el feminismo supondría una amenaza contra la democracia y el liberalismo. Es cierto que en la obra de UTBH y Khyal no se utiliza dicho concepto de forma explícita, pero sí se apela a la idea de la «ideología de género», tal y como podemos observar a continuación:

Pero desde el *feminismo hegemónico* se sigue sosteniendo la hipótesis de que el género es exclusivamente una construcción social y nada más. [...] Cualquiera pensaría que, ante unas evidencias tan palmarias, el feminismo hegemónico desearía esta hipótesis y buscaría nuevas formas de asegurar la igualdad de oportunidades entre hombres y mujeres, conforme a otros axiomas que tuviesen algún tipo de legitimidad desde una perspectiva académica o científica. Pero la realidad es que *el feminismo hegemónico se aferra a sus hipótesis como si se tratasen de dogmas de fe*. Trabajan con axiomas que no son tal, se aferran a ellos y se llevarían a toda la sociedad por delante antes de soltarlos. *No son ideas racionales, son doctrinas ideológicas*. Toca preguntarse si esta ceguera es accidental o deliberada, y daría la sensación de que es deliberada porque solo así se garantizan poder seguir con este juego hasta la eternidad, siem-



pre en busca de la perfecta utopía igualitaria y, especialmente, *de jugosas subvenciones públicas*. Esto pone en peligro nuestras libertades individuales, ya que no solo se pretende legislar hasta acabar con las desigualdades sociales entre hombres y mujeres, sino que se considerará que estas desigualdades no se han eliminado a menos que los resultados en todos los ámbitos sociales sean homogéneos entre hombres y mujeres (UTBH y Khyal 2019, Posición 527-553 de 3812).

Una vez edificada la imagen de la «feminazi» y establecidas sus características centrales, dicho concepto confluye con el de «chiringuito» para configurar el discurso antifeminista contra las políticas para la igualdad. Dicho discurso es muy elástico y contiene variables procedentes de diferentes ámbitos; por esta razón, su análisis se torna complejo. Por ejemplo, Seguí (2019, 2021) hace énfasis en una descripción de los «chiringuitos feminazis» como el producto de las subvenciones públicas para la igualdad, es decir, asociaciones feministas ligadas a partidos políticos de izquierdas. Torbe (2022) lo denomina «estructura clientelar» tratando de denotar la malversación de los fondos públicos hacia problemas sociales que realmente no existen y son creados por las propias «feminazis». Y UTBH junto a Khyal hablan de las «jugosas subvenciones públicas» de las que se nutrirían este tipo de asociaciones y demás organismos para la igualdad, como se puede observar en la cita anterior. Estas cuestiones se pueden identificar en las siguientes citas:

Dícese de las 2.200 nodrizas rollizas y prolíficas que, en lugar de con leche materna, *amamantan con billetes del contribuyente a las conejas bolcheviques que el Estado socialista cría*. Las diputadas socialistas, sus empleadas, los sindicatos silenciados a base de talonario y las asesoras de los talleres de autoconocimiento, *los llaman «recursos para combatir las desigualdades de las mujeres»*, pero cuando tienen la suerte de abalanzarse sobre sus nutritivos pechos, regados con el dinero ganado por las pobres asalariadas, autónomas o empresarias, no dudan en absorbérselo hasta los tuétanos (Seguí 2019, 14).

Se crea toda una *estructura clientelar con dinero público*: ministerio, equipos psicosociales y consejerías de la mujer en cada ayuntamiento, diputación y comunidad autónoma, asesores, asociaciones subvencionadas, técnicos de igualdad, comisiones de igualdad, masters y cursillos de estudios feministas... Toda una macroestructura que se nutre de la lucha contra *un problema magnificado artificialmente* (45 mujeres asesinadas por sus parejas o exparejas vs 3941 suicidios, España, año 2020). ¿A esta gente le interesa acabar con el problema o seguir viviendo del problema? Gran parte de esta gente trabaja «concienciando»: *extienden la hipótesis feminazi por cada organismo o institución y bombardean a las masas a través de los medios de comunicación* (Torbe 2022, 97-98).

En los anteriores fragmentos se puede apreciar también una asociación de las subvenciones públicas destinadas al fomento de la igualdad de género (generadas con «dinero de los contribuyentes») con el malgasto público. Un malgasto que estaría destinado a fortalecer el discurso feminista y a sus protagonistas, acción que en la mayor parte de las obras se considera un producto del sectarismo y la radica-



lización del feminismo y la izquierda política en España (de ahí el uso del concepto «feminazi»). También se asocia la existencia de dichas subvenciones con el Gobierno del PSOE y Unidas Podemos, es decir, se «culpabiliza» a dichos partidos políticos (con la colaboración de otros partidos de la izquierda política española) de la falta de recursos públicos para otras causas que los/as autores/as consideran más importantes. En este sentido, resulta interesante destacar el concepto «feministas de chirinquito» empleado solamente por Seguí (2019), quien identifica a las feministas como militantes del PSOE, Unidas Podemos e Izquierda Unida (entre otros partidos). De hecho, las denomina también como seguidoras de las «feministas de ejecutivo o de cuota», entre las que se encontrarían Bibi Aído, Leire Pajín y Carmen Montón, entre otras (Seguí 2019, 14). Destaca aquí su crítica a las políticas de cuotas y la acusación de que dichas mujeres se encuentran en dichos cargos debido a una «partidocracia corrupta» fortalecida mediante medios de propaganda públicos (como, por ejemplo, TVE) y telebasura. Así la autora establece una especie de distinción y jerarquía entre las feministas, aquellas que proceden de movimientos ciudadanos y las que se encuentran dentro de la élite política:

Habitantes también de las *comisiones de Igualdad* y del seno de *PSOE, Podemos e Izquierda Unida* para diseñar e implementar mediante la presión callejera *las leyes antihombres* y todo el surtido de los micromachismos. [...] lo mismo te montan un «taller de la búsqueda de la almeja», que te boicotean una investidura trifachita en el Parlamento de Andalucía. Con un suplemento extra y si eres mujer, las de Infancia Libre, *incluso, te diseñan un secuestro para esconder a tu crío del padre* en alguna caseta okupa de Almería (Seguí 2019, 20).

Esta idea sobre el papel clave del PSOE o Unidas Podemos en la integración de la perspectiva de género en diferentes ámbitos la encontramos también en la obra de UTBH y Khyal, pero en un tono diferente. En este caso, los autores se centran en generar un discurso sobre cómo el PSOE impulsa una visión concreta del feminismo (una irracional e irreflexiva) a partir de su reacción en el caso de La Manada. En este caso, tratan de destacar cómo la implementación de la perspectiva de género en espacios como, por ejemplo, el de la justicia es una imposición orquestada por la izquierda política que resulta, por tanto, ideológica y sesgada:

Desde el PSOE de Valencia decían por Twitter: «Confirmada la sospecha. La sentencia a La Manada no recoge lo que sí ha hecho el veredicto social. Contra la violencia machista y el cuestionamiento de las víctimas #hermana yo sí te creo...». [105] El veredicto social... ¿*Qué diablos es eso del veredicto social?* A la Justicia no se la representa con una venda en los ojos por casualidad, que la Justicia es, o debería ser, administrada de forma objetiva, sin favoritismos, sin intimidaciones e independientemente de la identidad, el poder o la debilidad de los afectados. Ésa es la verdadera Justicia: ciega e imparcial. *Pero el PSOE nos quiere vender que ahora la justicia debería quitarse la venda y ponerse las gafas del pueblo para empezar a dar «veredictos sociales»*. [...] El PSOE propuso una reforma urgente de la Ley Orgánica del Poder Judicial en aplicación del Pacto de Estado contra la Violencia de Género para avanzar hacia una «efectiva formación y especialización en violencia machista de los profesionales que trabajan en la justicia» [...] Tiene lógica, si *se trata de poner «gafas de*



la perspectiva de género» hay que ponerlas a todo, también a la Justicia, que no en vano se simboliza con la figura de una mujer y aquí lo que hay que tener es sororidad (UTBH y Khyal 2019, Posición 2194-2217 de 3812).

Por otro lado, sobre todo en las afirmaciones que encontramos en las obras de Seguí (2019, 2021) se produce de forma reiterada una movilización del «amor a la patria» con el objetivo de generar a un enemigo común de España, conformado no solamente por los diferentes partidos políticos de izquierdas, sino también por las feministas (Cabezas Fernández 2022; Pichel-Vázquez y Enguix Grau 2022). La idea que se lanza es que las feministas no aman a su país y que con sus acciones van en contra del bien común de la sociedad española, así la patria se convierte en un recurso para incentivar el odio antifeminista. Esta cuestión también se nutre de la asociación entre nacionalismo y masculinismo estudiada por Sara Farris (2021), quien apunta al uso instrumental que los partidos de extrema derecha y las nuevas formas de nacionalismo hacen de los derechos de las mujeres para agitar sus políticas antinmigración. Demuestra que la actualización del archivo colonial se debe al papel fundamental e imprescindible que realizan las mujeres migrantes en el campo de la reproducción social (los cuidados y el trabajo doméstico), mercantilizado por el neoliberalismo y privatizado por la retirada del estado del bienestar. Así, se genera la idea de que cuantas más subvenciones para la igualdad existan en España, mayor es la amenaza para las bases de la nación española, ya que de este modo consiguen asociar al feminismo con una amenaza para la nación.

Otra cuestión a destacar nos remite a la identificación de los espacios en los que «habitan» esos supuestos «chiringuitos feminazis», que serían principalmente las universidades españolas, contra las que los autores y autoras arremeten. Así, en esta reacción contra el intelectualismo feminista destaca uno de los productos principales de los «chiringuitos feminazis»: el máster de género y las asignaturas relacionadas con el feminismo o los estudios de género que se imparten en los grados universitarios. También se apunta a que en las universidades se genera un conocimiento que busca lanzar mentiras y concepciones erróneas sobre las mujeres entre el gran público, para así afianzar las «falacias feministas» y extender la «ideología de género».

Máster de género: Producto elaborado en el *chiringuito feminazi* que consume los recursos públicos a la velocidad del fuego *para inflar la masa del pastel clientelar de ciertas universidades* (Seguí 2019, 15).

[...] A lo que hay que añadirle que «varias *universidades* del mundo», ergo el *clientelismo académico subvencionado*, aseguran que las mujeres sin hijos muestran «niveles más altos de bienestar y se definen a sí mismas como personas independientes» (Seguí 2021, 117).

La estructura académica tal y como está montada en los primeros años de niños y chavales me ha parecido siempre una basura. Y, sin embargo, soy el primero en poner el grito en el cielo cuando veo que *toda esta mierda enfermiza alcanza sitios como las universidades*. ¿No se supone que allí es donde se cultiva el conocimiento, la ciencia, la crítica, el progreso, la libertad de pensamiento y expresión? ¿*No ten-*





dría que ser un universo especialmente protegido del cáncer feminazi o cualquier otra enfermedad que destruya todo el «cultivo»? Pues no. No dejamos de leer noticias sobre estudiantes que paran clases porque un término les ofende, otras noticias de alabanzas a las universidades que habilitan «espacios seguros» donde los estudiantes que se traumatizan por algo que se menciona en clase pueden ir a relajarse y titulares sobre profesores despedidos por ejercer una libertad que también estaba muy protegida (por muy buenas razones) y que hoy en día ya es una *libertad-zombie* más, una no-muerta que mejor sería sepultar y a tomar por culo. *Censura y dictadura*, chavales. Sin disimulos zombies ni espectáculos de marionetas: las células cancerosas ya han invadido la libertad de cátedra (Torbe 2022, 182-83).

Pero el feminismo de la última ola no busca exactamente la igualdad. Habla en nombre de la igualdad, pero no la persigue ni espera obtenerla. Busca el privilegio para una parte de la especie y eso implica que hay que demonizar a la otra. Los más radicales, pocos por suerte, hablan incluso de la eliminación física ya que consideran a la masculinidad como algo irreformable. [...] A poco que lo miremos fríamente nos encontramos ante un *programa político absolutamente enloquecido* pero que, sin embargo, *ha encontrado eco en universidades*, medios de comunicación y Parlamentos de países democráticos, muchos de ellos campeones mundiales de los derechos humanos. [...] *Eso ha permitido enchufar al presupuesto a una miríada de asociaciones de revolucionarios profesionales con un solo objetivo que satisfacer. Con dinero y capacidad de legislar la ideología, por muy perniciosa que sea* para la convivencia, se extiende como la mantequilla sobre el pan caliente (UTBH y Khyal 2019, Posición 3226-3234 de 3812).

Por tanto, se identifica a las universidades como centros de producción ideológica feminista de corte totalitario que se encargan de difundir ideas poco científicas o falsas sobre las mujeres o la maternidad. La forma en la que se desvirtúa la implementación de la perspectiva feminista o de género en la generación de conocimiento es la de acusar a las académicas de carecer de base científica en el desarrollo de sus trabajos. Sus trabajos serían así «ideológicos», no «científicos». No obstante, otra de las cuestiones que llaman la atención es cómo se asocia la producción de conocimiento de los «chiringuitos feminazis» con la realización de talleres educativos en escuelas e institutos, y con el ataque a las nociones tradicionales de familia, así como la asociación de las feministas con la perversión de menores, es decir, la crítica antifeminista contiene todo un entramado moral que nos remite a los principios del catolicismo. Veamos esto reflejado en algunas citas:

Proliferan, especialmente, en las estepas andaluzas, donde las más de 2.000 asociaciones y federaciones feministas que detalla el BOJA (Boletín Oficial de la Junta de Andalucía), lo mismo te montan un «taller de la búsqueda de la almeja», que te boicotean la investidura trifachita en el Parlamento de Andalucía en 2018 o, como le ocurrió a servidora hasta en cinco ocasiones, amenazan a hoteles llamando a sus centralitas y montando *aquelarres* en sus puertas *para censurar las presentaciones de libros contrarios al movimiento* (Seguí 2021, 20).

Piden *clases de sexualidad* en programas como el de Skolae en Navarra, en el que los niños de doce años tienen que opinar si es verdadero o falso que «el coito anal es la

práctica preferida por los homosexuales» y responder a preguntas como «¿cuántas personas me atraen en estos momentos de mi mismo sexo y del sexo opuesto?» o «¿cómo nos lo montamos?», en referencia a si «las relaciones sexuales tienen sentido solo si hay afecto y compromiso». Básicamente *son programas educativos en los que feministas son subvencionadas para impartir talleres en colegios y universidades* que auspician debates sobre *el autoerotismo o la masturbación* y piden a los profesores que «atendan aquellos aspectos que generan preocupación, aclarando dudas y fomentando una actitud de cultivo y comprensión hacia el autoerotismo» (Seguí 2021, 81-82).

En este tipo de afirmaciones vemos reflejado el miedo a la pérdida de los valores tradicionales relacionados con la familia tradicional heterosexual que caracteriza a los movimientos antifeministas, también en España. Se considera que a través de las «chochocharlas», los «talleres de autoconocimiento» y los «talleres de la búsqueda de la almeja» se pervierte a niños y niñas. Estos talleres se centran en promover el autoconocimiento de los/as niños/as sobre sus cuerpos y sexualidad, algo que para los grupos ultraconservadores sirve para pervertir a la infancia. Este discurso nos remite de nuevo a las «campañas antigénero» y al rechazo de la ESI (Educación Sexual Integral) por parte de los padres, que se encuentran en su base. En este sentido, existe de fondo, en la crítica a las subvenciones públicas para la igualdad de género en España, una preocupación por la educación de la infancia, la libertad de que las familias puedan escoger la educación que reciben sus hijos e hijas, así como un miedo a la profusión de discursos sobre la sexualidad, la masturbación, etc., que escapen de las dinámicas esperadas dentro de una relación heterosexual. Todo esto revestido de un fuerte tono moralizante. De hecho, desde estas premisas se produce otra acusación hacia las feministas, esto es, que se trata de «ideas enfermas»:

Resulta evidente que la inmensa mayoría de la población no vive a costa del resto en función de su sexo o de su orientación sexual, como es evidente que la mayoría de los homosexuales abominan de este tipo de afirmación y adoctrinamiento coactivo, *pero es obvio que personas como Gimeno y otras feministas que viven de la subvención han encontrado en su orientación sexual, incluso en su sexo, una vía de impunidad para imponer al resto de la sociedad unas ideas inmorales y particularmente enfermas*. Impunidad de la que, sobre todo, gozan en los medios, pues cuando el discrepante señala públicamente en la televisión que esta señora quiere *normalizar un apartheid para los hombres* con la excusa de que por ser lesbiana está por encima de las leyes, automáticamente eres tachado de «homófobo» (Seguí 2021, 33).

Respecto al tema de la educación sexual, Torbe tiene una posición diferente, producto de la centralidad que ocupa la reivindicación y defensa de la pornografía en su obra. En su caso, se tacharía a las feministas que tratan de «abolir la pornografía» de puritanas y sexófobas:

Ahora se meten con los que hacemos porno diciéndonos que es nuestra obligación el educar mediante el porno. Ese no es mi deber y, en todo caso se lo tendrás que exigir al Ministerio de Educación, chatina, a mí no, vamos, a mí qué me cuentas. Lo cierto es que estaría muy bien que en un país tan *progre* como este que sufrimos, se hiciera algo en serio con la educación sexual, porque lo que se ha hecho hasta la fecha es



una tomadura de pelo. ¡Pero si la educación sexual española lleva estancada 40 años en la charlita de la monitora que llega al colegio con un plátano y un condón! Al menos que no tiren balones fuera culpando a la industria del porno de todos los males, y exigiéndonos una responsabilidad que no viene a cuento... (Torbe 2022, 8-9).

QUE QUEDE CLARO. SOLO UNA PURITANA, MISÁNDRICA Y SEXÓFOBA, por muy empoderada follaculos con arnés que aparente ser: Pretenderá la abolición del porno, Considerará denigrantes para la mujer algunas categorías porno o fantasías, Censurará todo lo que se le ponga en el higo porque «cosifica» u otra excusa que aplique al caso, Mantendrá un discurso de peligro sexual, Hablará mucho más de «consentimiento» que de deseo femenino. Entre otras cosas (Torbe 2022, 40-41).

El hecho de que el miedo a la disolución de los valores de la familia forme parte del argumentario antifeminista en España nos remite a la propuesta de Melinda Cooper (2022), quien apunta a que el neoliberalismo ha servido para incrementar la responsabilidad familiar, y no para atomizar a los individuos (tal y como se suele plantear). Dicha autora sostiene que el espíritu liberal de la responsabilidad personal ha estado históricamente apoyado por un imperativo más amplio de responsabilidad familiar, y esta inversión en las obligaciones de parentesco ha facilitado recurrentemente la alianza entre los liberales y los conservadores sociales, posturas dentro de las cuales se enmarcarían estas reacciones antifeministas. Pero no es solamente la educación de la infancia y la protección de las familias lo que se esconde de fondo en el argumentario antifeminista español, también existe una acusación de que dichos «chiringuitos feminazis» sirven para la implementación de «leyes antihombres», refiriéndose a las leyes contra la violencia de género. En este discurso se echa mano de algunos mitos como el de las «denuncias falsas» (Salander 2024), y se recurre a la idea de injusticia para sostener la victimización de los hombres, así como al concepto de «violencia intrafamiliar» que tanto ha defendido en los últimos tiempos el partido político Vox (Monroy Trujillo 2023) y que se reproduce en la manosfera española (Franco y Bernárdez Rodal 2023):

Mantra bajo el que ha construido un imperio oligofrénico, otro prolífico tipo de feminista, la de los chiringuitos y asociaciones que, bajo el *albur económico proporcionado por Europa* a través del PSOE, Podemos y el resto de *las izquierdas*, se encargan de diseñar e implementar las *leyes antihombres y la violencia explícita contra partidos y mujeres antifeministas* (Seguí 2021, 20).

Pero debido a una experiencia que he vivido en la que han destruido mi reputación y me han metido injustamente a la cárcel por culpa de unas denuncias falsas, no me queda otra que mojarme. *Es como cuando en la Alemania nazi a un judío le quemaban su negocio y le metían en un campo de concentración porque sí, porque era judío.* Las circunstancias te llevan a posicionarte y a pensar de una manera, y a combatir lo que tú crees que está mal (Torbe 2022, 5).

Si eres una verdadera feminista, el hombre es el enemigo lo mires por donde lo mires. El llamado lesbianismo político (hacerse lesbiana por ideología, en vez de ser lesbiana



por deseo erótico) es una opción para que no mueras sola como una loca con gatos. Como el patriarcado, la heterosexualidad y casi todos los males de las mujeres del mundo son cosas que ha construido la cultura. Puedes derribar esas construcciones, *odiar a los hombres* y darte gusto con tus mejores amigas tranquilamente, todo es ponerse a ello. El lema en este caso será «*follar con los hombres debilita, hacer el amor con las mujeres libera*» (Torbe 2022, 19).

En los argumentos esgrimidos en las dos obras de Seguí (2019, 2021) se va construyendo no solamente la posición de las mujeres de derechas como víctimas de las feministas *queer* y anticapitalistas (por utilizar sus propias denominaciones), sino que también se construye la posición de los hombres como víctimas (García-Mingo y González Sánchez 2023). La victimización de los hombres también está presente en las obras de UTBH (2019) y Khyal y Torbe (2022), pareciendo echar mano de las lógicas discursivas de los hombres blancos enfadados producidas en otros países (Kimmel 2005; 2013), y reproducidas en internet a través de foros y redes sociales donde se expresa y canaliza dicho odio hacia las mujeres (White 2019). De forma general, los/as autores/as se nutren de gran parte de las formas normativas de masculinidades heterosexuales blancas a través de la creación de significado antifeminista, donde dicha reproducción tiende a ser promulgada de una manera agresiva. Si algo queda claro es que el proceso discursivo sobre el que se sostiene la victimización de los hombres traspasa las fronteras entre los espacios *online* y los espacios *offline* para pasar a formar parte del imaginario colectivo sobre el feminismo en España (Venäläinen 2021).

4. CONCLUSIONES

Las reacciones antifeministas no son una realidad nueva de las sociedades contemporáneas, la historia está marcada por fases de rearticulación y proliferación de este tipo de discursos de odio hacia las mujeres y las feministas en la esfera pública (Faludi 1991; Ávila Bravo-Villasante 2019; 2023). No obstante, cabe analizar este periodo reactivo desde la complejidad derivada de la confluencia del resentimiento producido por la implementación de las políticas neoliberales, de las reacciones fundamentalistas frente a la secularización, de las políticas racistas frente a la inmigración e incluso de las lógicas colonialistas frente a la globalización. Y esto son solamente algunos ejemplos de las variables que intervienen para generar el marco que da lugar a la emergencia del antifeminismo contemporáneo. El marco al que nos enfrentamos ofrece viejos planteamientos ideológicos con nuevas formas discursivas y medios de difusión innovadores, algo que podemos observar en el análisis que aquí hemos realizado, mediante el cual hemos podido identificar el argumentario construido en España por el antifeminismo alrededor de las subvenciones públicas para la igualdad de género.

Los principales conceptos sobre los que se vertebra dicho discurso son «chiringuito feminazi» e «ideología de género». Existe una clara asociación de dichos conceptos con las políticas feministas de la izquierda política española, a la que se acusa





de fomentar programas educativos centrados en una sexualidad inmoral que atenta contra las familias tradicionales y la propia naturaleza biológica y sexual. Al mismo tiempo, se entiende que esta posición feminista radicalizada, de izquierdas, anticapitalista y difundida a través de los aparatos propagandísticos del Estado español «izquierdista» (recordemos que estas obras han sido publicadas durante el Gobierno de coalición PSOE-Unidas Podemos) sirven para fundamentar una sociedad antidemocrática, donde los hombres y las mujeres de derechas son las nuevas víctimas del «feminismo radicalizado y excluyente». El análisis nos permite vislumbrar un *link* claro entre la derecha política y los movimientos antifeministas en nuestro país (Träbert 2017); además, también sirve para generar la imagen de la derecha como posible salvadora de dichos grupos y restauradora del orden perdido debido a la difusión del feminismo en nuestra sociedad, el deseo de retornar a una etapa anterior que se considera mejor y más feliz.

Este argumentario encaja de forma clara con los procesos políticos y económicos que se dan a nivel transnacional estudiados por autoras como Wendy Brown (2021), Sara Farris (2021), Melinda Cooper (2022), Laura Bates (2023), Susanne Kaiser (2022), Marta Cabezas y Cristina Vega (2022a), quienes apuntan, en términos generales, a una confluencia de posiciones entre las reacciones antifeministas articuladas principalmente desde las nuevas derechas populistas, en confluencia con las políticas neoliberales, los fundamentalismos religiosos, el colonialismo y el racismo. Por tanto, entendemos que la reacción antifeminista española tiene también una estrecha relación con las consecuencias de las políticas neoliberales en la vida de los individuos, especialmente en lo que se refiere al mantenimiento de formas de vida y roles de género tradicionales (Van Valkenburgh 2021). Esta cuestión se ve reflejada de forma clara en un aumento de la violencia explícita hacia diferentes protagonistas del feminismo en España, por ejemplo, los ataques a la revista feminista *Pikara Magazine*², ataques a sedes para la protección de mujeres maltratadas³ o los insultos recibidos por Irene Montero en el Parlamento en noviembre de 2022⁴. Además de estos ataques, son muchos los debates y frentes abiertos dentro del movimiento feminista en España, en cuestiones tan polémicas como, por ejemplo, la ley trans, tal y como se puso de relieve en la interrupción del Encuentro Internacional Feminista en marzo de 2023 por parte de un grupo de feministas contrarias a la posición de Unidas Podemos respecto a dicha ley⁵.

² «El ataque a Pikara agrade a la libertad de prensa y al movimiento feminista»: <https://www.pikaramagazine.com/2019/10/el-ataque-a-pikara-agrade-a-la-libertad-de-prensa-y-al-movimiento-feminista/>.

³ «Medio millar de personas se movilizan contra las pintadas y símbolos nazis en centros municipales de Fuenlabrada»: <https://www.europapress.es/madrid/noticia-medio-millar-personas-movilizan-contra-pintadas-simbolos-nazis-centros-municipales-fuenlabrada-20191113201158.html>.

⁴ «Vox, a Irene Montero en el Congreso: Su mérito es haber estudiado en profundidad a Iglesias»: <https://www.youtube.com/watch?v=GzcjEYMgO6o>.

⁵ «Feministas contrarias a Irene Montero irrumpen en un acto de la ministra: “¿Queréis subir? Subid y se lo explicáis al auditorio”»: <https://www.20minutos.es/noticia/5104505/0/feminis->

Las posiciones antifeministas se nutren de dichos debates feministas para hacerlos suyos, y sirven a su vez para canalizar la reacción de miedo protagonizada por los hombres blancos heterosexuales frente a la posibilidad de perder sus privilegios. A su vez, contribuyen a la difusión de la imagen de las feministas como víctimas privadas de agencia por su propio discurso, lo que resulta negativo para que un amplio espectro de mujeres se sienta identificado con los logros y luchas de dicho movimiento (Kaiser 2022). En este sentido, no hay que desdeñar la capacidad de influencia social de este tipo de discursos de cariz conservador, reactivo y en muchas ocasiones incluso violento. Y es que es capaz de utilizar los mismos conceptos feministas y el lenguaje democrático contra la propia democracia. En este texto hemos visto algunos ejemplos de este viraje discursivo que trata de asociar el feminismo con la ideología totalitaria y la imposición antidemocrática, desligando a dicho movimiento de su raíz de transformación social hacia la igualdad.



5. BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO, LUIS ENRIQUE. 1998. *La mirada cualitativa en sociología*. Madrid: Fundamentos.
- . 2013. «La Sociohermenéutica como programa de investigación en Sociología». *Arbor. Ciencia, Pensamiento y Cultura* 189 (761): a035. <https://doi.org/10.3989/arbor.2013.761n3003>.
- ARRUZZA, CINZIA, TITHI BHATTACHARYA, y NANCY FRASER. 2019. *Manifiesto de un feminismo para el 99%*. Barcelona: Herder.
- ÁVILA BRAVO-VILLASANTE, MARÍA. 2019. *La máquina reaccionaria. La lucha declarada a los feminismos*. València: Tirant Lo Blanch.
- . 2023. *Filosofía de la violencia. Filosofar las violencias contra las mujeres*. Palma: Universitat de les Illes Balears.
- BATES, LAURA. 2023. *Los hombres que odian a las mujeres. Incels, artistas de la seducción y otras subculturas misóginas online*. Madrid: Capitán Swing.
- BONET-MARTÍ, JORDI. 2021. «Los antifeminismos como contramovimiento: una revisión bibliográfica de las principales perspectivas teóricas y de los debates actuales». *Teknokultura. Revista de Cultura Digital y Movimientos Sociales* 18 (1): 61-71. <https://doi.org/10.5209/tekn.71303>.
- BRACKE, SARA, y DAVID PATERNOTTE. 2018. ¡*Habemus Género!* La iglesia católica y ideología de género. *Textos seleccionados*. Río de Janeiro: G&PAL (Género & Política en América Latina).
- BROWN, WENDY. 2021. *En las ruinas del neoliberalismo. El ascenso de las políticas antidemocráticas en Occidente*. Madrid: Traficantes de sueños.
- . 2022. «El Frankenstein del neoliberalismo. Libertad autoritaria en las “democracias” del siglo XXI». En *La reacción patriarcal. Neoliberalismo autoritario, politización religiosa y nuevas derechas*, editado por Marta Cabezas Fernández y Cristina Vega Solís, 47-82. Barcelona: Bellaterra Edicions.
- CABEZAS FERNÁNDEZ, MARTA. 2022. «Silenciar el feminismo. La emergencia electoral de Vox». En *La reacción patriarcal. Neoliberalismo autoritario, politización religiosa y nuevas derechas*, editado por Marta Cabezas Fernández y Cristina Vega Solís, 189-218. Barcelona: Bellaterra Edicions.
- CABEZAS FERNÁNDEZ, MARTA, y CRISTINA VEGA SOLÍS. 2022a. *La reacción patriarcal. Neoliberalismo autoritario, politización religiosa y nuevas derechas*. Barcelona: Bellaterra Edicions.
- . 2022b. «Neoliberalismo autoritario, politización religiosa y nuevas derechas». En *La reacción patriarcal. Neoliberalismo autoritario, politización religiosa y nuevas derechas*, editado por Marta Cabezas Fernández y Cristina Vega Solís, 11-46. Barcelona: Bellaterra Edicions.
- CARRATALÁ, ADOLFO. 2021. «Invertir la vulnerabilidad: el discurso en Twitter de organizaciones neocón y Vox contra las personas LGTB». *Quaderns de Filologia - Estudis Lingüístics*, n.º 26: 75-94. <https://doi.org/10.7203/qf.0.21979>.
- CHAIN, ROMINA. 2021. «La campaña “Con Mis Hijos No Te Metas” en Córdoba, Argentina: reflexiones acerca del uso del espacio público por parte de iglesias evangélicas conservadoras en la política local». *Conexión Queer: Revista Latinoamericana y Caribeña de Teologías Queer* 4: 177-211.
- COHEN, NAOMI ALIZAH. 2022. «La transfobia como crítica reduccionista del género. La mujer trans como abstracción». En *Las degeneradas trans acaban con la familia*, editado por Ira Hybris, 73-76. Madrid: Kaótika Libros.
- CONDE, FERNANDO. 2009. *Análisis sociológico del sistema de discursos*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas.



- CORNILL, JESÚS. 2006. *Ética hermenéutica: crítica desde la facticidad*. Madrid: Tecnos.
- . 2008a. «Experiencia hermenéutica de la alteridad». *En-claves del pensamiento* 2 (4): 47-66.
- . 2008b. «Hermenéutica crítica desde la facticidad de la experiencia». *Convivium: revista de filosofía*, n.º 21: 31-40.
- COOPER, MELINDA. 2022. *Los valores de la familia. Entre el neoliberalismo y el nuevo social-conservadurismo*. Madrid: Traficantes de sueños.
- CORNEJO-VALLE, MÓNICA, y J. IGNACIO PICHARDO. 2017. «La “ideología de género” frente a los derechos sexuales y reproductivos. El escenario español». *Cadernos pagu*, n.º 50: 1-32. <https://doi.org/10.1590/18094449201700500009>.
- CORREA, SONIA. 2022. ««Ideología de género». Una genealogía de la hidra». En *La reacción patriarcal. Neoliberalismo autoritario, politización religiosa y nuevas derechas*, editado por Marta Cabezas Fernández y Cristina Vega Solís, 83-113. Barcelona: Bellaterra Edicions.
- FALUDI, SUSAN. 1991. *Backlash: The Undeclared War Against American Women*. New York: Three Rivers Press.
- FARRIS, SARA R. 2021. *En nombre de los derechos de las mujeres. El auge del feminacionalismo*. Madrid: Traficantes de sueños.
- FRANCO, YANNA G., y ASUNCIÓN BERNÁRDEZ RODAL. 2023. *Misoginia online: La cultura de la manófera en el contexto español*. València: Tirant Humanidades.
- GAGO, VERÓNICA, RAQUEL GUTIÉRREZ AGUILAR, SUSANA DRAPER, MARIANA MENÉNDEZ DÍAZ, MARINA MONTANELLI y SUELLY ROLNIK. 2018. *8M Constelación feminista: ¿cuál es tu huelga? ¿cuál es tu lucha?* Madrid: Traficantes de sueños.
- GARCÍA-MINGO, ELISA, y LAURA GONZÁLEZ SÁNCHEZ. 2023. «Activistas de los Derechos de los Hombres en España: ideólogos y víctimas arquetípicas de la manófera». En *Misoginia online: La cultura de la manófera en el contexto español*, editado por Yanna G. Franco y Asunción Bernárdéz Rodal, 135-52. València: Tirant Lo Blanch.
- GUERRA PALMERO, MARÍA JOSÉ. 2019. «(Des)institucionalización, políticas y movimiento feminista transnacional. Una compleja cuestión a la luz de las luchas del presente». *Bajo Palabra*, n.º 20: 245-62. <https://doi.org/10.15366/bp2019.20.014>.
- HARSIN, JAYSON. 2018. «Post-Truth Populism: The French Anti-Gender Theory Movement and Cross-Cultural Similarities». *Communication, Culture and Critique* 11 (1): 35-52.
- HORAN, GERALDINE. 2019. «Feminazi, breastfeeding nazi, grammar nazi. A critical analysis of nazi insults in contemporary media discourses». *mediAzioni*, n.º 29: 1-27. <https://language-and-innovation.com>.
- KAISER, SUSANNE. 2022. *Odio a las mujeres. Ínceles, malfollaos y machistas modernos*. Bilbao: Katakarak.
- KAOMA, KAPYA. 2016. «The Vatican Anti-Gender Theory and Sexual Politics: An African Response». *Religion and Gender* 6 (2): 282-92.
- KIMMEL, MICHAEL. 2005. «Masculinity as Homophobia. Fear, Shame and Silence in the Construction of Gender Identity». En *The Gender of Desire. Essays on Male Sexuality*, editado por Michael Kimmel, 25-44. Albany: State University of New York Press.
- . 2013. *Angry White Men: American Masculinity at the End of an Era*. New York: Nation Books/Perseus.
- KUHAR, ROMAN, y DAVID PATERNOTTE. 2017. *Anti-Gender Campaigns in Europe. Mobilizing against Equality*. Maryland: Rowman & Littlefield.





- MARCIEL PARIENTE, RUBÉN. 2022. «Populismo y discursos del odio: un matrimonio evitable (en teoría)». *Isegoría*, n.º 67: e06. <https://doi.org/10.3989/isegoria.2022.67.06>.
- MARTÍN GASCÓN, BEATRIZ. 2021. «El léxico en el discurso feminista y antifeminista en España y Estados Unidos: un estudio fraseológico y cognitivo sobre «feminista» y «feminazi»». En *Sistemas fraseológicos en contraste: enfoques computacionales y de corpus*, editado por Gloria Corpas Pastor, María Rosario Bautista Zambrana, y Carlos Manuel Hidalgo-Ternero, 71-100. Granada: Comares.
- MAYER, STEFANIE, y BIRGIT SAUER. 2017. «“Gender Ideology” in Austria: Coalitions around an empty signifier». En *Anti-Gender Campaigns in Europe*, editado por Roman Kuhar y David Pater- notte, 23-40. London and New York: Rowman & Littlefield International.
- MEDINA-VICENT, MARIA. 2023. «Reacciones discursivas frente al movimiento feminista en el Estado español. Un análisis de la literatura antifeminista». *Revista Española de Sociología* 32 (1): 1-9. <https://doi.org/10.22325/fes/res.2023.150>.
- MICHAELI, INNA, and FISCHLER, FENYA. 2021. «The Links Between Anti-trans Feminists and Christian Fundamentalists». En *Rights at Risk – Time for Action. Observatory on the Universality of Rights Trends Report*, 110-11. Toronto: Association for Women's Rights in Development.
- MONROY TRUJILLO, ALBERTO. 2023. «Violencia intrafamiliar como pretexto para la deslegitimación de la violencia de género». En *Misoginia online: La cultura de la manosfera en el contexto español*, editado por Yanna G. Franco y Asunción Bernárdez Rodal, 95-114. València: Tirant Lo Blanch.
- NÚÑEZ PUENTE, SONIA, Diana Fernández Romero, y Sergio D'Antonio Maceiras. 2021. «New Discourses of Masculinity in the Context of Online Misogyny in Spain: The Use of the “Femi- nazi” and “Gender Ideology” Concepts on Twitter». *Socialni Studia/Social Studies* 18 (2): 49-66. <https://doi.org/10.5817/SOC2021-2-49>.
- PASTOR GOSALBEZ, INMA, y ANA ACOSTA SARMIENTO. 2016. «La institucionalización de las políticas de igualdad de género en la Universidad española. Avances y retos». *Investigaciones feminis- tas* 7 (2): 247-71.
- PICHEL-VÁZQUEZ, ALEXANDRE, y BEGONYA ENGUIX GRAU. 2022. «De amar a la patria a practicar el odio. Afectos y antifeminismo en el nacionalismo español de Barcelona». En *La reacción patriarcal. Neoliberalismo autoritario, politización religiosa y nuevas derechas*, editado por Marta Cabezas Fernández y Cristina Vega Solís, 219-38. Barcelona: Bellaterra Edicions.
- POLO-ARTAL, ALBA, y LAURA CAMARGO FERNÁNDEZ. 2023. «Narrativas de género excluyentes. La iden- tidad de la mujer en el discurso de las dirigentes de la ultraderecha española». En *Identidad, imagen y condicionamientos socioculturales en el discurso sobre la mujer en el ámbito hispánico*, editado por Esperanza R. Alcaide Lara y Nieves Hernández Flores. Frankfurt: Peter Lang.
- SALANDER, JÚLIA. 2024. *Tu argumentario feminista en datos: 150 razones para combatir el machismo*. Madrid: Montena.
- SEGUÍ, CRISTINA. 2019. *Manual para defenderte de una feminazi y otros asuntos de alta necesidad*. Sevi- lla: Editorial Samarcanda.
- . 2021. *La mafia feminista*. Madrid: IVAT SL.
- SPIERINGS, NIELS. 2020. «Why gender and sexuality are both trivial and pivotal in populist radi- cal right politics». En *Right-Wing Populism and Gender*, editado por Gabriele Dietze y Julia Roth, 41-58. Bielefeld: Transcript Verlag. <https://doi.org/10.14361/9783839449806-003>.
- TORBE. 2022. *El cáncer feminazi: El porno en defensa de la libertad*. Bilbao: La Comictiva.

- TRÄBERT, ALVA. 2017. «At the Mercy of Femocracy? Networks and Ideological Links Between Far-Right Movements and the Antifeminist Men's Rights Movement». En *Gender and Far Right Politics in Europe*, editado por Michaela Körtig, Renate Bitzan, y Andrea Petö, 273-88. Cham: Palgrave Macmillan.
- UTBH, y LEYRE KHYAL. 2019. *Prohibir la manzana y encontrar la serpiente: Una aproximación crítica al feminismo de cuarta generación*. Mimetiz: Deusto.
- VALKENBURGH, SHAWN P. VAN. 2021. «Digesting the Red Pill: Masculinity and Neoliberalism in the Manosphere». *Men and Masculinities* 24 (1): 84-103. <https://doi.org/10.1177/1097184X18816118>.
- VENÄLÄINEN, SATU. 2021. «Nobody cares for men anymore: Affective-discursive practices around men's victimisation across online and offline contexts». *European Journal of Cultural Studies* 25 (4): 1228–1245. <https://doi.org/10.1177/13675494211021097>.
- WHITE, MICHELLE. 2019. *Producing Masculinity: The Internet, Gender, and Sexuality*. Abingdon: Routledge.



Dresda E. Méndez de la Brena. *Estados Mórbi-dos. Desgaste corporal en la vida contemporánea*. Kaótica Libros, 2022, 346 pp. ISBN: 978-84-124055-9-0

Dresda Emma Méndez de la Brena es una investigadora mexicana que actualmente reside en Montreal, Canadá. Licenciada en Relaciones Internacionales en la Universidad de las Américas (Puebla, México), realizó posteriormente un máster en Estudios de Norteamérica en la misma institución y amplió sus horizontes académicos con un segundo máster en Estudios de las Mujeres y de Género, otorgado por la Universidad de Granada y la Universidad de Utrecht.

Este libro representa una contribución esencial a sus campos de investigación, que abarcan la biopolítica y la necropolítica en un enriquecedor diálogo con las perspectivas transfeministas, los estudios decoloniales, el feminismo especulativo y los estudios sobre discapacidad. En *Estados Mórbi-dos*, la autora profundiza en el «biopoder» de Michel Foucault, la «necropolítica» de Achille Mbembe y las ideas de pensadores como Santiago López Petit, Clara Valverde, Jasbir Puar, Sayak Valencia, Margrit Shildrick y Sarah Ahmed. Este trabajo crítico se presenta como una herramienta indispensable para comprender las conexiones entre la enfermedad y las estructuras políticas y económicas neoliberales y patriarcales en la sociedad contemporánea.

Con la ayuda de los testimonios de varias mujeres que conviven con dolor crónico, la autora desarrolla un mapa teórico con el que poder nombrar los «Estados Mórbi-dos» y las subestructuras necropolíticas que desde él se articulan. Así, la autora nos propone entender el padecimiento de las enfermedades comprendidas en el espectro del llamado Síndrome de sensibilidad central

como un conjunto de dolencias estrechamente vinculadas a la violencia inherente a las prácticas capitalistas neoliberales y sus dinámicas de poder y de género. En este sentido, frente a las explicaciones biomédicas hegemónicas, enfermedades como la fibromialgia podrían explicarse trascendiendo al cuerpo individual y considerando que, de hecho, estos cuerpos doloridos poseen una sensibilidad única para traducir de manera corporal las violencias del sistema neoliberal, una sensibilidad que escapa a la capacidad de ver y sentir de les¹ demás.

Para reflexionar sobre dichas cuestiones, esta investigación empleó una metodología transdisciplinar basada en la exploración especulativa y el método de investigación-creación, proceso que facilitó una producción de conocimiento colaborativa y multilateral. Al mismo tiempo, este método busca desafiar la perspectiva biomédica predominante y abordar de manera ética la representación del dolor ajeno.

Así, en el primer capítulo del libro, Méndez de la Brena define y desarrolla el concepto «Estados Mórbi-dos» para señalar el entrelazamiento entre la enfermedad, en concreto la fibromialgia, y la necropolítica en algunas poblaciones. Se refiere, por tanto, a un sistema político y económico contemporáneo que se abastece con la extracción de la vitalidad corporal. Este concepto además da cuenta de dos cruces en los que se conforma la enfermedad: por un lado, «estados mórbi-dos» (con minúscula) refiere a los regímenes afectivos contemporáneos que dibujan la enfermedad como un problema de responsabilidad individual y que

¹ En este texto utilizaré un lenguaje inclusivo con el sufijo -e para pluralizar.





nos fuerzan autogestionar nuestro cansancio y nuestro desgaste, nuestra debilidad y vulnerabilidad. Es decir, poderes con la habilidad de dirigir nuestros deseos de mejoría, cuyos objetivos solo cobran sentido desde una estrategia de despolitización del padecimiento. Por otro lado, «Estados Mórbidos» (con mayúscula) remite a la «necro-administración y necro-aprovechamiento de la morbilidad» (63) –entendida como forma de existencia entre la vida y la muerte– posibilitadas por estructuras «morbopolíticas». Dichas estructuras son definidas por la autora como expresiones retorcidas, sutiles y sofisticadas de poder y violencia necropolítica dirigidas a la extracción de la vitalidad, fundamentalmente de las mujeres, generando y cronificando en ellas dolores y enfermedades. Serán precisamente cada una de estas morbopolíticas, identificadas como «productividad», «eficiencia» y «temporalidad», las que vertebran los capítulos del libro.

A través de la profundización y el desarrollo analítico y teórico de la productividad, la eficiencia y la temporalidad de cada capítulo, se despliegan, igualmente, una serie de formas de resistencia o estados de sabotaje propiciados por los cuerpos de las mujeres con fibromialgia mediante actos –tal vez– inconscientes. Méndez de la Brena las denomina «resistencias tangenciales» e insiste en cómo, aun siendo poco llamativas y más pequeñas, les posibilitan sobrevivir a las opresivas estructuras del Estado Mórbido.

En el segundo capítulo del libro, «Productividad. El dolor y sus intensidades», con la ayuda de la historia de Mariana, la autora propone la productividad como una morbopolítica que impone una modulación de las intensidades del dolor en las mujeres con fibromialgia con el objetivo de que la producción continúe a toda costa. En este sentido, la intensidad del dolor es considerada una intensidad afectiva de los cuerpos que conviven con la enfermedad y que desarrollan estrategias para impedir que el cuerpo dolorido se derrumbe, rompiendo así con la dialéctica tradicional de la movilidad-inmovilidad. Se proponen dos tipos de intensidades afectivas del dolor: «tirar p'álante» y «echar p'atrás». Por un lado, «tirar p'álante» es una regulación del agotamiento impuesta por el Estado Mórbido que sanciona a aquellos cuerpos que no pueden

producir. Por otro lado, «echar p'atrás», es una intensidad afectiva que posibilita modificar el paradigma explicativo de la inactividad y repolitizarla, puesto que el cuerpo dolorido se encuentra en un proceso de sanación y transformación, y, por tanto, de movimiento. Así, el dolor puede entenderse como un horizonte mismo de acción y la desaceleración como una posibilidad de movimiento. Por consiguiente, estas intensidades afectivas del dolor supondrían actos de resistencia tangencial frente a los mandatos de la productividad en el Estado Mórbido.

El capítulo tercero, «(D)eficiencias y otros saberes de los cuerpos con dolor», continúa con el análisis de las morbopolíticas adentrándose en la eficiencia; comprendiendo primero cómo ha sido construida por el saber médico desde una mirada normalizadora y patologizante, y resignificándola luego con la ayuda de las fotografías de cuatro mujeres con dolor cronificado. Frente a esta narrativa hegemónica, Méndez de la Brena visibiliza los «saberes-haceres experienciales» de las mujeres con dolor como un tipo de sabiduría situada y valiosa para comprender las características de sus formas de vida. A partir de los testimonios de Hilda y Gracia y de sus hablas andaluzas, la autora desarrolla la idea del «arte de vivir con un cuerpo dolorido». Se trata de una resistencia tangencial que se opone a la narración dominante de la eficiencia al posibilitar formas ingeniosas de realización corporal con el propósito de adaptar su entorno para hacerles la vida más accesible.

Por último, el cuarto capítulo, «Temporalidad. Destiemplos del dolor», abordará la temporalidad como una forma de explotación que arroja a ciertos cuerpos al máximo desgaste de manera crónica. Lo crónico es definido como una herramienta temporal que refuerza al capitalismo al generar una gama de temporalidades que condenan al cuerpo a unas circunstancias materiales que lo asfixian, pero que no sentencian su muerte. Además, el Estado Mórbido utiliza lo crónico como un lenguaje morbopolítico que convierte en individual el sufrimiento crónico –y en concreto, la fibromialgia– y lo posiciona al margen de las dinámicas sociales, políticas, económicas y culturales que lo producen. Siempre con la ayuda de Soila, Méndez de la Brena reflexiona

sobre tiempos de progreso, tiempos curativos, de frontera y de pertenencia. Finalmente, introduce la noción de «vivir a destiempo» como un tipo de temporalidad marcada por la necesidad de convivir con el tiempo normativo y negociar con él la fragilidad corporal. Esta temporalidad informa sobre el lugar desde el que la propia Soila marca su tiempo, otorgándole así posibilidades de autodeterminación y conformando, por tanto, otra resistencia tangencial.

Este libro consigue lo que promete y ofrece una red teórica y conceptual sólida desde la que comprender las estrategias con las que el capitalismo deteriora la salud y genera enfermedades cronicadas especialmente en las mujeres. Pero, además de eso, este libro nos ofrece herramientas para pensar no solo padecimientos físicos, sino también mentales y emocionales. *Estados Mórbidos* señala los macro- y micropoderes que producen y perpetúan enfermedades como la fibromialgia, pero también padecimientos mentales cronicados aún poco conocidos como el trastorno disfórico premenstrual, sobre el que he estado investigando durante los últimos años y que directamente me atraviesa al convivir con él en mi propio cuerpo. Reflexionando y expandiendo sobre conceptos

como el «dolor», este libro mueve a todas aquellas personas que vivimos doloridas de cualquier forma, y nos dota de instrumentos conceptuales valiosos para (t)a(n)genciarnos y hacernos capaces de ver nuestro propio potencial disruptivo frente al Estado Mórbido.

Por otro lado, la metodología empleada permite enriquecer la mirada y demuestra que construir el conocimiento de manera más horizontal abre posibilidades únicas e invaluables, especialmente en estos campos de investigación. Quizá, como es habitual en estudios que aspiran a la transformación social, cabe preguntarnos cómo establecer puentes entre un trabajo intelectual como este y las personas que viven con dolores cronicados; cómo hacer estas reflexiones accesibles y cercanas para personas que no están familiarizadas con lenguajes abstractos y académicos. Si se logra –si lo logramos–, gracias a propuestas como la de Méndez de la Brena, una revolución de enfermas y trastornadas podría estar esperándonos desde la otra orilla.

CLARA JIMÉNEZ CABANILLAS
Universidad de Granada

DOI: <https://doi.org/10.25145/j.clepsydra.2025.28.09>





Ana I. Simón Alegre. *Concepción Gimeno de Flaquer (1850-1919). Cartas, cuentos cortos y artículos periodísticos*. Vernon Press, 2023. ISBN: 978-1-64889-675-0.

La profesora e investigadora especialista en estudios de género, estudios ibéricos y transatlánticos Ana Isabel Simón Alegre dedica este volumen a la intelectual española Concepción Gimeno de Flaquer, quien se desempeñó como escritora, periodista, publicista, actriz aficionada, editora y activista a finales del siglo XIX.

Si bien Concepción Gimeno de Flaquer ha estado presente en la crítica literaria desde la década de los ochenta del siglo XX tanto en España como en Estados Unidos y América Latina, la atención se había centrado hasta ahora en su trabajo periodístico. En esta publicación de Vernon Press –que ha sido lanzada por la misma editorial en su versión en lengua inglesa– se reúnen sus artículos de prensa junto con su obra de ficción y su correspondencia personal.

El volumen se abre con un capítulo sobre la vida, los proyectos profesionales y los contactos que mantuvo Gimeno de Flaquer en el mundo de las letras, y se completa con una primera aproximación al material que aparece recopilado: diez cartas dirigidas al actor Manuel Catalina, siete cuentos que fueron publicados en *El Álbum Ibero-Americano* y diecisiete artículos periodísticos seleccionados como una muestra del estilo de su autora e interesante reflejo de su trayectoria política. El segundo capítulo realiza un comentario más extenso a todo este archivo, que se reproduce a continuación siguiendo un orden cronológico y se acompaña de anotaciones críticas.

Las cartas, única correspondencia de Gimeno de Flaquer conservada hasta el momento, han sido transcritas y actualizadas por Simón Alegre. A través de ellas, nos adentramos en la relación de la remitente con el empresario teatral Manuel Catalina. Allí se plasman las discusiones entre ambos y algunos datos sobre la cotidianidad y los sentimientos de ella, pero su tono velado y su final abrupto subrayan los interrogantes que rodean aún a la vida de esta autora. Simón Alegre acompaña la correspondencia con comentarios que

identifican a personas o eventos y que desvelan referencias a otros de sus escritos.

El volumen recoge por primera vez los cuentos cortos de Gimeno de Flaquer, cuyas protagonistas femeninas atraviesan historias de amor y desamor y nos presentan sus inquietudes vitales. Simón Alegre desovilla en ellos las inspiraciones literarias o reales que tomó la escritora y expone hipótesis documentadas sobre el momento o lugar de redacción de estos textos. Además, sus explicaciones nos acercan a los lugares y las costumbres mencionados en esas páginas de ficción.

La última sección, dedicada a los artículos de prensa, recorre del año 1877 a 1909. Estos son buena muestra del ejercicio de reescritura que caracteriza los ensayos de Gimeno de Flaquer y de su evolución política. Los textos se organizan en tres grupos: una miscelánea que contiene reflexiones sobre el amor y las tertulias literarias, artículos que dejan constancia de su vida en México y escritos de carácter feminista. Las notas a pie de página nos revelan las lecturas de Gimeno de Flaquer, las conferencias a las que asistió o los contactos que entabló. Algunas de estas notas son especialmente provechosas al rastrear el momento en que fueron publicados los artículos, así como sus diferentes versiones.

La edición crítica de Simón Alegre ayuda a una mejor comprensión de los textos recopilados y evidencia cómo su contenido se entrelaza. Esto facilita una apreciación profunda del universo de Gimeno de Flaquer, donde una idea desarrollada en un ensayo se completa con una referencia epistolar, o donde un cuento remite a planteamientos teóricos presentes en sus artículos. De esta manera, el minucioso y apasionado trabajo de Simón Alegre dibuja el prisma biográfico, el pensamiento político y la trayectoria literaria de esa polifacética y enigmática figura que fue Concepción Gimeno de Flaquer.

MERCEDES ONTORIA PEÑA

Universidad Autónoma de Madrid – Endicott

College International, Madrid

E-mail: montoria@cis-spain.com

DOI: <https://orcid.org/0000-0001-9437-7199>

DOI: <https://doi.org/10.25145/j.clepsydra.2025.28.10>





Servicio de Publicaciones
Universidad de La Laguna