



Universidad
Zaragoza

Trabajo Fin de Grado

La narrativa distópica como crítica feminista:
análisis de la simbología y la representación
femenina en *El Cuento de la Criada*

The dystopian narrative as feminist criticism: symbolism and
female representation analysis in *The Handmaid's Tale*

Autor/es

Diego Lobera Teresa

Director/es

Daniel H. Cabrera Altieri

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

CURSO 2017/2018

RESUMEN

Partiendo de la consideración de la televisión como artefacto ideológico, reflejo de dinámicas culturales, y agente de socialización capaz de reproducir y legitimar modelos femeninos, el presente trabajo explora las conexiones entre la ideología post-feminista y la cultura popular. Dicho análisis se va a ejemplificar en un producto de ficción distópica, que nace en una novela en 1985, y que en 2017 se adapta a una serie de televisión de proyección internacional y consumo masivo. La representación femenina y su simbología en *El cuento de la Criada* (Atwood, 1985) serán el objeto de análisis de este estudio. Los símbolos de lo femenino dinamizan la posibilidad de la resistencia al poder de los regímenes distópicos, y sin resistencia no hay distopía. Por ende, es posible interpretar, mediante el análisis de lo femenino como hilo conductor, las características fundamentales de las distopías y, en particular, construir la posibilidad de una distopía crítica feminista.

Palabras clave: *distopía, distopía crítica, crítica feminista, ficción, televisión, El Cuento de la Criada*

ABSTRACT

Starting from the assumption that television is an ideological artefact which reflects cultural dynamics and an agent of socialization able to reproduce and legitimate female models, this paper explores the connection between post-feminist ideology and popular culture. Such analysis is exemplified in a dystopian fiction product, which was born on a novel in 1985 and was adapted on a TV series in 2017, internationally-distributed for mass consumption. The womanly representation and its symbology in *The Handmaid's Tale* (Atwood, 1985) will be analysed in this study. The symbols of the Feminine make possible the resistance within the dystopian regime, and without resistance there is no dystopia. As a result, it is possible to understand, through the symbols of the Feminine as a unifying thread, the main features of dystopias and, particularly, to develop the possibility of a feminist critical dystopia.

Keywords: *dystopia, critical dystopia, feminist criticism, fiction, televisión, The Handmaid's Tale.*

ÍNDICE

| | |
|--|-----------|
| 1. Introducción..... | 5 |
| 1.1 Justificación del trabajo y objetivos | 5 |
| 1.2 Estado de la cuestión | 5 |
| 1.3 Metodología aplicada | 6 |
| 2. Marco teórico..... | 7 |
| 2.1 Las distopías: acercamiento teórico..... | 7 |
| 2.1.1 Distopías y ficción..... | 7 |
| 2.1.2 La distopía crítica | 9 |
| 2.1.3 La distopía crítica feminista..... | 9 |
| 2.1.4 Creadores de distopías | 11 |
| 2.2 El feminismo seriado: acercamiento teórico..... | 12 |
| 2.2.1 Feminismo e identidad de género en televisión..... | 13 |
| 2.2.2 Mujeres y feminidad en la ficción televisiva | 14 |
| 2.2.3 Simbología y feminismo: categoría de análisis | 15 |
| 3. Una distopía feminista: <i>El Cuento de la Criada</i>..... | 17 |
| 3.1 Contexto de la historia, la obra y la autora | 17 |
| 3.2 <i>El Cuento de la Criada</i>: una historia feminista | 19 |
| 3.3 De la novela a la serie: adaptación del hilo narrativo y del guion..... | 20 |
| 3.4 La simbología femenina del <i>El Cuento de la Criada</i> | 23 |
| 3.4.1 Las flores y las mujeres | 24 |
| 3.4.2 Los espejos: reflejo de la identidad..... | 26 |
| 3.4.3 El lenguaje y los nombres..... | 29 |
| 3.5 Personajes principales, estatus y roles..... | 31 |
| 3.6 Representación de los roles femeninos: análisis comparado de cuatro modelos representativos | 33 |
| 3.6.1 Criadas..... | 33 |
| 3.6.1- a) June Osborne / Defred..... | 35 |
| 3.6.2 Esposas | 37 |
| 3.6.2- a) Serena Joy / Sra. Waterford..... | 38 |
| 3.6.3 Tías | 40 |
| 3.6.3- a) Tía Lydia | 41 |

| | |
|--|--------------------------------------|
| 3.6.4 Marthas | 42 |
| 3.6.4- a) Rita | 43 |
| 4. Conclusiones..... | 45 |
| 5. Bibliografía..... | 47 |
| 6. Anexos | ¡Error! Marcador no definido. |
| ANEXO I: Resumen de la biografía de Margaret Atwood..... | ¡Error! Marcador no definido. |
| ANEXO II: Bibliografía completa de Margaret Atwood..... | ¡Error! Marcador no definido. |
| ANEXO III: Ficha técnica de la serie..... | ¡Error! Marcador no definido. |
| ANEXO IV: Fichas de personajes femeninos | ¡Error! Marcador no definido. |
| ANEXO V: Relación de personajes principales | ¡Error! Marcador no definido. |
| ANEXO VI: Vestuario y colores..... | ¡Error! Marcador no definido. |

1. Introducción

1.1 Justificación del trabajo y objetivos

Las mujeres cumplen un papel fundamental en los regímenes distópicos: son ejemplo de creación de conciencia individual como narradoras en el caso de Margaret Atwood, o como en *1984* (Orwell, 1949), inspiradoras de la resistencia, o en *Un mundo Feliz* (Huxley, 1932), el objeto de deseo. Los símbolos de lo femenino y la representación de las mujeres a lo largo de la narración distópica de *El Cuento de la Criada* (Atwood, 1985) serán el objeto de análisis de este trabajo.

La tesis que se defiende es que la simbología de lo femenino es un hilo conductor que permite el análisis de las características fundamentales de las sociedades distópicas, presentes en la literatura. Se pretende demostrar la capacidad de la distopía crítica como herramienta de reivindicación feminista desde la ficción, tanto literaria como audiovisual. Se desea estudiar esta realidad sirviéndose del análisis concreto de la novela de Atwood, *El Cuento de la Criada* de 1985, y su adaptación a la primera temporada de una serie de televisión estrenada en 2017 que recibe el mismo nombre. La elección del caso de estudio no es fortuita: se trata de una historia cargada de simbolismo femenino, personajes extremos y vidas complicadas. Las mujeres constituyen el hilo argumental del relato y se presentan en una constante lucha contra un sistema que las utiliza, oprime y desfigura profesional, sexual y personalmente. Al mismo tiempo se intentarán definir este tipo de historias, que son descritas por los propios creadores de ficción como “distopías críticas feministas”.

1.2 Estado de la cuestión

La ficción seriada televisiva contemporánea se describe desde conceptos como el riesgo narrativo, la creatividad, la originalidad y también la trasgresión de tópicos técnicos y argumentales. No obstante, análisis realizados desde enfoques epistemológicos no hegemónicos, como los Gender Studies, los estudios feministas, los estudios sobre hombres y masculinidades, los estudios LGBTIQ+ o la teoría Queer, entre otros, encuentran que esas trasgresiones no siempre se producen en lo relativo a las identidades genéricas.

La novela de Atwood nos ofrece la posibilidad de analizar una distopía cargada de connotaciones simbólicas de lo femenino, narrada y escrita por una mujer con una aguda conciencia de género, una visión profunda y cortante de las estructuras sociales y un manejo magistral de la construcción de personajes que encarnan la condición humana de manera clara y contundente.

1.3 Metodología aplicada

El presente texto se ha elaborado mediante una metodología teórica y estética con un marco de análisis flexible y relacional que, abierto a las contribuciones de nuevas disciplinas y epistemologías, puede contribuir al enriquecimiento de la investigación de la ficción literaria y audiovisual. Se trata de ofrecer una lectura sobre la presencia del feminismo en las distopías críticas, como la transgresión (si la hubiera) de los paradigmas identitarios de los roles de género, así como de las posibles propuestas emancipadoras. Es interesante analizar hasta qué punto la ficción distópica considerada de calidad ha sido capaz de trascender convenciones en relación a los hombres y las mujeres, la sexualidad y la estereotipia.

En este trabajo se ha consultado un corpus amplio de estudios del ámbito de la ficción distópica y del feminismo televisado desde los que se aborda el territorio simbólico y feminista de *El Cuento de la Criada*. Entre otras, las obras de Graves (1983) y Ricoeur (2003) sirven para el desarrollo del análisis de la simbología femenina. El texto de Trousson (1995), junto a los de Claeys (2010 y 2011), han sido fundamentales para trazar las bases de la literatura distópica crítica. También se han tomado en consideración los análisis, artículos y los estudios bibliográficos que se refieren a la representación femenina como un elemento constitutivo dentro de los procesos de creación de series de televisión con bases feministas. Los textos de autoras y autores como Aguilar (2001), Barker (2003), de Miguel (2004) o Menéndez (2008), entre otros, han servido de referencia para el análisis en profundidad de los roles de la mujer y su representación en la ficción televisada de los últimos años. Como fuente de inspiración metodológica, y también como punto de partida del análisis de los personajes femeninos, se han tomado de referencia las obras de Pierre Bourdieu, *La dominación masculina* (1998) y Judith Butler¹, *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad* (1990).

¹ Se referencia un texto sobre Judith Butler y la teoría de la performatividad de género (Duque, 2010).

2. Marco teórico

2.1 Las distopías: acercamiento teórico

Si una utopía es una sociedad ideal y perfecta, donde la inmensa mayoría de los seres que la forman son felices y la humanidad brilla con luz propia, una distopía es todo “lo contrario”. Las distopías, también llamadas antiutopías, son sociedades ficticias muy presentes en la literatura y el cine (catalogadas como ciencia-ficción). Muestran un futuro desalentador y apocalíptico, con sociedades totalitarias de pensamiento único, con el ciudadano aborregado totalmente controlado por el poder político-económico, sin libertad de decisión y sin acceso a una cultura que vaya más allá de los principios totalitarios definidos por el régimen (Claeys, 2011).

2.1.1 Distopías y ficción

“Una dictadura perfecta tendría la apariencia de una democracia, una cárcel sin muros en la cual los prisioneros no soñarían con evadirse. Un sistema de esclavitud donde, gracias al sistema de consumo y el entretenimiento, los esclavos tendrían el amor de su servitud”

Un mundo feliz - Aldous Huxley

La ficción distópica consiste en la creación de una sociedad ficticia que, pretendiendo la felicidad de sus habitantes, logra justamente lo contrario: miseria, sufrimiento y/u opresión. Esto ocurre en obras como *Nosotros*, de Yevgueni Zamiatin (1920), *Un mundo feliz*, de Aldous Huxley (1932), *1984*, de George Orwell (1948), o *Fahrenheit 451*, de Ray Bradbury (1953).

Durante el siglo XX aparece en escena la distopía, hablando de lugares al parecer peores que aquel en el que se vive y el catálogo de la literatura distópica obtiene títulos que dan cuenta de ésta en su manera tradicional y que se han convertido a su vez en clásicos de la literatura. *A Brave New World* de Huxley (1923), los trabajos de ficción de H.G. Wells y *1984* de George Orwell son ejemplos claros de las novelas que dieron pie al género distópico.

La narración distópica empieza directamente en el mundo terrible de su protagonista, sin necesidad de efectuar un viaje o trance alguno para llegar allí (Claeys, 2011). Sin embargo, el elemento textual de extrañamiento sigue presente y vigente siendo que, la historia está centrada en un personaje que cuestiona y resiste la sociedad distópica en la que se encuentra. Es necesario evidenciar que dicha narración está concebida alrededor de dos narrativas contrapuestas: la del

régimen dominante y la de la resistencia al mismo. Estrategia literaria usualmente desarrollada mediante el uso social y antisocial del lenguaje, lo que permitirá estructurarlo como la principal arma de opresión y de resistencia en las distopías. Como género literario, la distopía debe mantenerse ubicada entre utopía y anti-utopía y por ello la distopía clásica es básicamente un ejercicio cargado de contenido político y un híbrido literario que da cuenta de la posibilidad de un mundo que vive circunstancias peores a la propia (Sargent, 1994).

Toda distopía que se precie tiene dos componentes definitorios: una naturaleza real y otra irreal. Por un lado, poseen una naturaleza real: una sociedad plausible (o existente), que deformada o evolucionada detona en una distopía. Y por otro, una naturaleza irreal, con aspectos de una sociedad y sistema político ficticios. En este caso, la ficción supera a la realidad, dando lugar a una distopía con los fragmentos de una utopía destruida. Por eso es tan terrible, porque tiene un gran componente real, extraído del mundo real. La mayor parte de las distopías describen sociedades que son consecuencia de tendencias sociales actuales y que llevan a situaciones totalmente indeseables. Surgen como obras de advertencia, o como sátiras, que muestran las tendencias actuales extrapoladas en finales apocalípticos (Claeys, 2011).

Aunque la mayoría de los textos distópicos presentan sociedades de pesadilla, algunos textos parecen acercarse a posiciones eutópicas² manteniendo viva la posibilidad de una esperanza. Mientras las narrativas distópicas se perdieron en el horizonte de la literatura de las décadas de los sesenta y setenta, el poder de su contranarrativa florece de nuevo alrededor de 1980 en medio de una campaña de ideales anti-utópicos que parecían estar invadiendo los medios (Claeys, 2010). Los textos que aparecen en dicho periodo de la historia negocian los términos pesimistas necesarios para la distopía clásica con la posibilidad de un horizonte esperanzador que rompa el encierro hegemónico de las sociedades presentadas y, además, rechaza conscientemente la tentación anti-utópica inherente a todas las distopías. Con dichas características, aparece un nuevo subgénero conocido como la distopía crítica.

² La sociedad utópica es imaginada como mejor que las conocidas, en especial la europea del Renacimiento, por lo cual el término puede ser interpretado como Eutopia, también derivado del griego; “eu” (“bueno” o “bien”) y “topos” (“lugar”), significando “el buen lugar”, en oposición a la distopía.

2.1.2 La distopía crítica

Sargent la define como una sociedad no existente y normalmente localizada en un tiempo y espacio. El autor pretende que sean considerados como peores que los de la sociedad contemporánea del lector, pero que se mantenga viva la esperanza de derrotar la distopía y reemplazarla con una utopía (Sargent, 1994: 222).

Para el género de la distopía crítica es fundamental que el lector pueda concebir la historia como un aviso de aquello que puede llegar a suceder en su propio tiempo, para que quepa la posibilidad de albergar la esperanza de escapar de ese panorama pesimista y opresor que se pinta como posible. Es en este hecho, donde radica la diferencia entre la distopía crítica y la distopía clásica. (Cavalcanti, 2003) En general, a los personajes de *1984*, y de *Un Mundo Feliz*, no se les otorga la posibilidad de sobrevivir al régimen. Por el contrario, los personajes y lectores de las distopías críticas pueden apelar a ese horizonte de esperanza que les otorga la posibilidad de sobrevivir a la sociedad distópica mediante finales ambiguos que parecen evitar a toda costa el cierre absoluto de la narración. *El Cuento de la Criada* es un ejemplo claro de este tipo de finales. Como se explica en las Notas Históricas³ al final de la novela, la historia de la criada llega a nuestras manos por medio de unos académicos que están dando una conferencia en un tiempo posterior al de la sociedad de Gilead⁴. El régimen parece haber caído y de esta manera el lector se aferra a la esperanza de que la protagonista de la novela haya logrado escapar.

De hecho, al rechazar la subyugación del individuo presente en la distopía clásica, la distopía crítica abre la puerta a la reivindicación de aquellos personajes que han sido marginados, tanto del mundo literario como del real. También a aquellos a los que se les ha negado cualquier tipo de poder debido a su raza, género, sexualidad o clase, en este caso específico, a la mujer. (Baccolini & Moylan, 2003)

2.1.3 La distopía crítica feminista

En este punto nace otro subgénero, la distopía crítica feminista, mediante la cual se han manifestado desde el siglo XX las esperanzas y temores de las mujeres que enfrentan un mundo

³ Un epígrafe explicativo que añade la autora al final de la novela original.

⁴ Ver la explicación de la historia en el apartado 3.2 *El Cuento de la Criada*: una historia feminista.

cambiante que les exige una constante redefinición de su identidad femenina. Las narrativas a las que se hace referencia como distopías feministas usualmente muestran espacios imaginarios, que la mayoría de los lectores percibirían como lugares nefastos para las mujeres, caracterizados por la supresión del deseo femenino y la instauración de órdenes opresoras basadas en la discriminación de géneros (Cavalcanti, 2003).

Uno de los elementos fundamentales de la distopía feminista es el uso recurrente de la figura retórica de la catacrexis. Mediante el uso del lenguaje se configura una estética que supera las concepciones básicas del feminismo con respecto a la identidad de la mujer.

La opresión de género funciona usualmente como la fuente del conflicto en las distopías feministas, pero vale la pena resaltar que cada una de ellas lo emplea de una manera y a profundidades diferentes. Además, aunque las especulaciones sobre género y poder varían en intensidad, todas se refieren a dicha relación entre opresión y narrativa distópica (Cavalcanti, 2003: 120).

Las distopías feministas son textos críticos de manera intrínseca, pero en dichos textos es posible percibir tres tipos de factores interrelacionados que nos permiten calificarlos como tal. El primero de ellos es la crítica negativa del patriarcado reinante que se hace evidente en el principio distópico de cada texto; en segundo lugar, está la realidad de autoconsciencia necesaria para reconocer las realidades utópicas que permiten la formulación de la distopía y, por último, la cantidad de masa crítica que permita la reacción necesaria para establecer una resistencia.

Se hace pues evidente, la trascendencia que este tipo de narrativas ha tenido en los estudios de género y la tradición literaria feminista: han sido encargadas de liberar de ese aire de arcaísmo que envolvió a varios de los movimientos feministas en la década de los 80 del siglo pasado, y los provee de un nuevo campo de acción desde el cual la ciencia ficción habla con fuerza sobre esas nuevas identidades de lo femenino (Duby, 2000: 597).

La extrapolación de prácticas de género y la discriminación de una sociedad por medio del mismo, es utilizada por diferentes autoras como técnica que permite hacer una crítica a la imposición de las normas de género. Así, dan origen al movimiento feminista y configuran un nuevo subgénero literario, la distopía crítica feminista, que cobra mayor fuerza con la aparición contemporánea de cada relato en él enmarcado (Duby, 2000).

2.1.4 Creadores de distopías

El marco histórico de los creadores de utopías globales comienza en el siglo XVI con la obra de Tomás Moro, *Utopía* (1516), y probablemente llega a su término durante la segunda mitad del siglo XIX. Esta utopía expresa una disconformidad fundamental con el orden existente y quiere que los hombres caminen hacia un mundo justo, civilizado, humano, y se entiendan por el amor y la idea de que mujeres y hombres sean seres en perpetuo camino hacia un refinamiento exento de conflictividad.

Marx idea una utopía capaz de surgir del seno mismo de la espantosa realidad de su tiempo. Evidentemente muchos pensadores, como Marx, veían en la realidad efectiva de su tiempo los factores que podrían llevar al mundo a una realidad superior soñada. Sintomáticamente, una lectura muy común y alternativa fue entender lo utópico con una visión realista: u = negación; topos = lugar. Un lugar inexistente, con el sentido de un lugar imposible de existir.

El siglo XX conocería las distopías. Como las utopías, expresan también una disconformidad fundamental con el orden existente, dibujando el horror que nos espera. Probablemente 1984, de Orwell, es la distopía más célebre de la primera mitad del siglo XX. Orwell presenta un futuro en el que una dictadura totalitaria manipula macabra y eficazmente la sociedad hasta tal punto que la vida privada de los ciudadanos queda anulada por el control que, según la odisea que vive Winston Smith en Londres, ejerce el Gran Hermano. Orwell propone que el control sobre los ciudadanos, mediante hilos coercitivos, o mediante otros mecanismos menos visibles, se halla perfeccionado por la tecnología de nuestro tiempo, en un grado mayor que en cualquier otro momento de la historia humana.

No menos escalofriante es la distopía de Aldous Huxley en *Un mundo feliz*. En el mundo de Huxley hay una sociedad dominada por la tecnología en la que los seres humanos nacen y se crían artificialmente, divididos en cinco castas (alfa, beta, gamma, delta y epsilon), por la que los individuos de cada casta son programados genéticamente para ser felices en su situación particular.

Ray Bradbury fabrica su propia distopía, especialmente con *Fahrenheit 451*, y ahí se halla un elemento común a todas las distopías: el afán de poder y de dominio absolutos, gobernando las mentes de los dominados.

La distopía hacia la que caminamos tiene todos los elementos de quienes imaginaron en el pasado estos horrores. El más terrible de todos es el uso que la clase dominante del mundo da a la tecnología. Sirve para deslumbrar a las masas, para fascinarlas, para enajenarlas, para absorberles el cerebro, mediante mil formas de magia y entretenimiento. Sirve también para arrasarlas, si es preciso. El control social mediante la tecnología crece día a día (Cavalcanti, 2003).

En los últimos años están apareciendo novelas sobre distopías, como si después de haber probado todas las variantes de monarquías y repúblicas, de capitalismo y socialismos, sin haber encontrado una forma perfecta donde el hombre encajara y se gobernara a sí mismo sin daño, sin guerras, sin conflictos, a los creadores les vinieran a la imaginación pesadillas futuristas en lugar de paraísos. Michel Houellebecq, Cormac McCarthy, Ricardo Menéndez Salmón, Rosa Montero y Boualem Sansal, entre muchos otros, han revitalizado un género cuya actualidad es inversamente proporcional al sosiego político y social: cuanto más áspero, ingrato e inquietante es el presente, tanto más se proyecta esa inquietud en infiernos futuristas donde se concretan los miedos, las predicciones de catástrofe. Con los escombros de las utopías anteriores, el chasqueado siglo XXI construye cárceles distópicas, ergástulas del pesimismo cuando se ha dejado de creer en la perfectibilidad del hombre (Carvalcanti, 2003).

Con este contexto como referencia, en 2017 se estrena la primera temporada de una serie televisiva basada en *El Cuento de la Criada*, la novela distópica de Margaret Atwood, de la que Volker Schlöndorff ya había dirigido una adaptación cinematográfica, con guión de Harold Pinter.

2.2 El feminismo seriado: acercamiento teórico

La ficción seriada televisiva, desde mediados de los años noventa del siglo pasado, está siendo considerada desde la crítica audiovisual, el mundo académico y también las audiencias, como el paradigma de televisión de calidad, rompiendo así con un binomio que hasta hace poco se consideraba antagónico y que diferenciaba entre cultura popular y “alta cultura” (de Miguel et al, 2004). Esta ficción, vinculada esencialmente a la producción de los canales de pago norteamericanos, suele definirse desde parámetros como el riesgo narrativo, la creatividad, la originalidad e, incluso, la transgresión de tópicos tanto técnicos como argumentales. Sin embargo, algunos análisis que se han preocupado por incorporar enfoques epistemológicos no

hegemónicos⁵, encuentran que esa transgresión no siempre se produce en lo relativo a identidades genéricas, pues la mayoría de ficciones consolidan lo que se ha dado en llamar heterosexualidad obligatoria, además de feminidades/ masculinidades normativas⁶. Con todo, existen productos que han sido capaces de romper estas imposiciones patriarcales, conviviendo con aparente normalidad con los productos más *mainstream* (de Miguel et al, 2004).

2.2.1 Feminismo e identidad de género en televisión

Los medios de comunicación proponen formas de construir la identidad de género. Exponen a los individuos como seres sociales: están inmersos en el discurso social, ideológico y económico; de ahí que la forma de entender qué es masculino y qué es femenino responda a cierto canon (de Miguel et al, 2004: 10). La televisión crea modelos, y uno de sus recursos es ofrecer situaciones y comportamientos mediante los cuales sugiere escenarios o protagonistas con el fin de que sean interiorizados por la audiencia a través del proceso de inmersión. La ficción es siempre una modelización del universo real, incluso en el caso de los productos más fantásticos. De ahí que la ficción televisiva ofrezca modelos del mundo que luego pueden ser reinterpretados y significados por la audiencia (Schaeffer, 1999: 218).

Existe consenso en la bibliografía especializada en cuanto a que las industrias culturales han reproducido el androcentrismo patriarcal, sin cuestionar los estereotipos de género y sin proponer lecturas alternativas que permitan observar los cambios que se están produciendo en la vida de hombres y mujeres (Aguilar, 2001). El análisis del protagonismo en la ficción revela un sesgo androcéntrico, al establecer de facto que el varón –y no cualquiera sino más bien el estereotípico– es el sujeto significativo. Tanto es así, que ni siquiera la audiencia se incomoda ante la hegemonía de lo masculino en detrimento de lo femenino.

Esta circunstancia se traduce en la existencia de un mundo de ficción donde los varones poseen múltiples y ricas facetas y en el que se consolida un modelo de seducción apoyado en la iniciativa y autonomía masculina frente a unas mujeres dibujadas únicamente como cuerpo para ser mirado. En este sentido, las mujeres siguen siendo el objeto, siempre en posiciones subordinadas o, en el caso de su protagonismo, dibujadas con elementos negativos la mayoría de las veces (Aguilar, 2001: 224).

⁵ Estudios efectuados desde los Gender Studies, los estudios sobre masculinidades y LGTBIQ+ o la teoría Queer, entre otras.

⁶ Heterosexualidad normativa: heterosexualidad como única forma (aceptable) de sexualidad.

Todo ello contribuye al mantenimiento de cierta trivialización de lo femenino y, probablemente, a segmentar las audiencias de los productos televisivos que están interpretados por mujeres. Estas características pueden explicar que el protagonismo femenino no sea una apuesta mayoritaria mientras que muchos productos televisivos se articulan en torno a argumentos familiares o profesionales (Aguilar, 2001).

Los roles de las mujeres – que derivan de esta construcción de género – giran y se configuran en torno a la figura masculina en muchas series de televisión. Este punto podría verse también desde la teoría de la performatividad de género de Judith Butler. Butler – influenciada por las ideas de John Austin, Louis Althusser, Michel Foucault, Jacques Derrida y también por Beauvoir – construye una teoría que propone que toda orientación sexual, identidad sexual y expresión de género son el resultado de una producción social, histórica y cultural y que, por consiguiente, no existen los roles de género inscritos en la naturaleza humana (Duque, 2010: 87).

2.2.2 Mujeres y feminidad en la ficción televisiva

Para un análisis extenso sobre las mujeres en las pantallas se cuenta ya con un corpus bibliográfico amplio, pero, una síntesis categorial puede concretarse en dimensiones como las siguientes: las mujeres aparecen en inferioridad frente a los hombres, los personajes femeninos acostumbran a representar papeles tradicionales, suelen ser emocionalmente inestables y no pueden competir con los varones (Menéndez, 2008). No obstante, algunos productos recientes comienzan a dibujar un cambio, mediante la introducción de trayectorias femeninas que, por una parte, rompen con la tradicional invisibilidad de las mujeres en el discurso mediático y, por otra, permiten subvertir algunos estereotipos de género, por ejemplo, en relación con la masculinidad. En este orden de cosas, Amanda Lotz (2006) explica que, a partir de los años noventa, se han comenzado a producir dramas televisivos que ponen el acento en la diversidad de la vida de las mujeres (incluyendo la aparición de heroínas míticas o de ciencia ficción), mediante la utilización de caracteres femeninos positivos y mucho más numerosos que los que presentaba la televisión hasta entonces. Sin embargo, no todos los textos consideran positiva dicha lectura, pues la aparición de nuevas protagonistas, en ocasiones, obedece a perfiles poco o nada interesados en subvertir los roles genéricos, de forma que incluso es posible advertir cierto acatamiento de principios totalmente contrarios a las reclamaciones feministas (Lotz, 2006). Con todo, e independientemente del enfoque más o menos emancipador de cada uno de estos productos, es un hecho que ha habido un cambio, aunque tímido. En él han tenido que ver

múltiples factores, entre los que destaca la necesidad de rescatar unas audiencias femeninas poco interesadas por los productos hegemónicos en los que la mayoría de las protagonistas tenían como único rol el doméstico (madres y amas de casa, sin trabajo remunerado) y su protagonismo se reducía a las comedias. El cambio en la ficción televisiva permitiría que las mujeres aparecieran en narrativas dramáticas, primero asociadas a un varón y con demasiado énfasis en el físico y el atractivo sexual, pero más tarde de forma independiente, con papeles dotados de autonomía, proponiendo historias más complejas y originales (Menéndez, 2008).

Sería imposible recoger aquí la cantidad ingente de protagonismo femenino de las dos últimas décadas, por lo que las siguientes líneas intentarán acercarse únicamente de forma exploratoria a algunas cuestiones esenciales. Entre ellas, es interesante destacar que el patriarcado ha utilizado la rivalidad femenina como argumento socializador, cuestión bien alejada de la realidad de las mujeres, pero recurrente en la cultura popular. Así, un cambio significativo respecto a la ficción convencional se produce cuando algunos relatos incorporan un nuevo paradigma, en el que se entiende la amistad femenina como hilo principal, casi como celebración.

Quizá la precursora sea la mítica *The Golden Girls* (NBC, 1985-1992), serie muy premiada que consiguió lo que ninguna otra ficción posterior ha logrado: integrar de forma positiva el binomio mujer y edad. Su discurso sobre las posibilidades vitales que abre la madurez fue sin duda transgresor y plenamente positivo (Menéndez, 2008: 80).

2.2.3 Simbología y feminismo: categoría de análisis

Para Ricoeur, el campo hermenéutico está delimitado por el concepto del símbolo, el cual se puede considerar como una arquitectura del doble sentido que se encarga de decir más de lo que dice. “Llamo símbolo a toda estructura de significación donde un sentido directo, primario y literal designa por añadidura otro sentido indirecto, secundario y figurado, que sólo puede ser aprehendido a través del primero” (Ricoeur, 2003: 17). En el caso del símbolo se hace referencia a una superposición de sentidos en la que la existencia de unos signos con sentido primario nos remite a un segundo sentido mediante la interpretación. Dice Ricoeur que “hay interpretación allí donde hay sentido múltiple, y es en la interpretación donde la pluralidad de sentidos se pone de manifiesto” (Ricoeur, 2003: 17). Volviendo al símbolo, es necesario afirmar que el sentido primario, mundano, literal y generalmente físico, remite a un sentido figurado, espiritual, existencial y ontológico, por lo que apela directamente a una interpretación. “El símbolo da qué

pensar” y al hacerlo requiere una interpretación, a la cual sólo se considera hermenéutica en el momento en que representa una comprensión de sí mismo y del ser (Ricoeur: 2003).

Es necesario poner sobre la palestra la importancia de la mujer y de los símbolos que la representan, para un género literario como la distopía y en particular para la distopía crítica. Los símbolos de lo femenino son factores que dinamizan la posibilidad de la resistencia al interior de los regímenes distópicos. Sin resistencia no hay distopía y sin el cuestionamiento crítico de la opresión y posteriormente la posibilidad de una esperanza, no hay resistencia. Por ende, es posible interpretar mediante los símbolos de lo femenino como hilos conductores, las características fundamentales de las distopías y en particular construir la posibilidad de una distopía crítica feminista.

3. Una distopía feminista: *El Cuento de la Criada*

Para analizar cualquier obra de ficción, es necesario tener en cuenta el contexto y las condiciones en las que nace. El momento en el que Atwood escribe la novela – años ochenta – y en el que Hulu lanza la primera temporada de la serie de televisión⁷ – 2017 – es importante para comprender las intenciones de los creadores, ya que estos suelen estar condicionados por el presente en el que viven. Este punto resulta todavía más importante en *El Cuento de la Criada* al tratarse de una distopía. La primera temporada de la serie de televisión corresponde a la adaptación de la novela. En 2018 se estrena la segunda temporada de la serie, ajena a la creación de Atwood.

3.1 Contexto de la historia, la obra y la autora

Es necesario resaltar la presencia de cuatro influjos clave del contexto histórico de *El Cuento de la Criada* y su autora, Margaret Atwood⁸. El primero de ellos es la ascendencia puritana de Atwood y en cuanto a referentes literarios, se debe mencionar la de autores como Robert Graves, George Orwell y Jonathan Swift (Gulick, 1991).

La primera de las influencias en el trabajo de Atwood son sus ancestros puritanos. La sociedad planteada en *El Cuento de la Criada* (Atwood, 1985) es una recreación del sueño de los primeros puritanos, tema de estudio para Atwood durante su estadía en Harvard bajo la dirección del Profesor Perry Miller, a quien está dedicada la novela. Los primeros puritanos llegaron a América buscando la libertad de culto, sin embargo, muchos aseguran que los puritanos vinieron a América persiguiendo la posibilidad de fundar una sociedad teocrática que no toleraría ningún tipo de oposición. La novela de Atwood claramente representa la sociedad soñada por los primeros puritanos, no obstante, también cuestiona las dinámicas que dicha sociedad pudiera traer consigo.

⁷ Más información sobre la adaptación de la novela a la serie en el apartado 3.3. De la novela a la serie: adaptación del hilo narrativo y del guion.

⁸ Más información sobre la vida profesional y personal de Margaret Atwood en Anexos I: Resumen de la biografía de Margaret Atwood y II: Bibliografía completa de Margaret Atwood.

Por otro lado, existe otra evidencia directa de la influencia puritana en su novela y es la dedicación a Mary Webster, una mujer puritana condenada a muerte por supuesta brujería y que a pesar de haber sido colgada no murió y se convierte entonces en una figura relevante que le permite articular sus discursos de supervivencia y herencia puritana. Según Atwood, Mary Webster, a quien también escribe el poema *Half hanged Mary* (1995), es su ancestro y le profesa un profundo respeto y admiración. Dichos referentes puritanos son relevantes para la comprensión de la novela puesto que evidencian el entendimiento y conocimiento de Atwood sobre los peligros de una sociedad teocrática como la que soñaban los primeros puritanos y que ella ilustra perfectamente con Gilead.

Con el fin de construir un contexto para la novela de Atwood, es necesario abordar las tres grandes influencias literarias anteriormente mencionadas (Gulick, 1991). La primera de ellas es el autor Robert Graves (1895) y su obra *The White Goddess* (1948), texto en el que se discuten los arquetipos fundamentales de la Diosa Blanca y el mito de la Madre. La vida de la diosa es un devenir cíclico entre nacer, crecer, morir y regenerarse. Ciclo que se ve claramente reflejado en el trabajo de Atwood cuando define la vida de las mujeres en la sociedad distópica que plantea donde son clasificadas de acuerdo con su fertilidad. El segundo autor, que es relevante dentro del contexto histórico literario de *El Cuento de la Criada*, es George Orwell. Es casi imposible leer la novela de Atwood sin advertir las similitudes que hay entre dicha novela y *1984* (Orwell, 1948). Ambas narraciones se enmarcan en una sociedad distópica en transición, creadas como utopías y sociedades perfectas, en donde el contacto entre ciudadanos está prohibido y las libertades restringidas.

Por último, está la influencia clara de Jonathan Swift, que se presenta en uno de los epígrafes de la novela. Swift es un maestro de la sátira que ha logrado que lectores de todo el mundo discutan con *Una Modesta Proposición* (1729) al plantear la posibilidad de criar niños para ser comida. Atwood parece plantear que al igual que muchos lectores han sido capaces de hacer las paces con la propuesta de Swift, no se está tan lejos de una teocracia misógina como la que plantea en su novela. Al lado de Swift es necesario también poner en contraste la época en la que fue escrita y publicada la novela de Atwood, escrita a mediados de los ochenta y publicada en 1986. Periodo en el que, especialmente en Canadá, se presenta una reaparición del movimiento feminista asociado fuertemente con partidarios de un nacionalismo agresivo (Duby, 2000) y grupos conservadores que destacan el papel de la mujer como guardianas de la fe y la lengua, e instan a las mujeres a renegar de la revolución sexual ocurrida en las pasadas décadas. Crítica que pone en alerta los movimientos feministas que temen el retroceso cultural

y la pérdida de todo aquello alcanzado. Otro de los temores que se evidencia en la novela, y que está claramente enraizado en la sociedad de la década de los 80, es el temor a un mundo desecho por la polución, la radiación y la infertilidad, que se manifiestan durante este periodo de tiempo con el poderío nuclear, los bajos índices de natalidad y la degradación del medio ambiente. *El Cuento de la Criada* es uno de los más aterradores retratos de una sociedad totalitaria y una de las pocas obras que se ha aventurado a analizar la intersección entre política y sexualidad.

3.2 *El Cuento de la Criada*: una historia feminista

La historia sucede en un futuro incierto en la república de Gilead, nuevo nombre –de resonancias bíblicas⁹–, de los antiguos Estados Unidos, donde los integristas han tomado el poder mediante un golpe de estado que ha suspendido la Constitución. Después de una hecatombe bélica y ecológica que ha dejado “el aire saturado de sustancias químicas, rayos y radiación, y el agua convertida en un hervidero de moléculas tóxicas”, la mayor parte de la población de Gilead es estéril, hay muy pocos hombres y mujeres fértiles, y estas, dedicadas exclusivamente a la procreación, son cuidadas con mimo, como hermosos y delicados animales en extinción, pero al mismo tiempo estrechamente vigiladas: “Pertenezco a la reserva nacional”, dice con triste ironía Defred, la protagonista. Las mujeres no pueden mirar a los hombres a los ojos y, cuando van por la calle, deben llevar toca y el rostro tapado, lo que les dificulta la visión. Incluso han perdido su nombre y se llaman según su propietario: Defred, Dewarren o Deglen, es decir, perteneciente a Fred, a Warren, a Glen.

En este marco de fundamentalismo teocrático-militar que reduce a las mujeres al silencio, a la sumisión y a la reproducción, ya no hay revistas ni películas; las universidades están cerradas y a las mujeres les está prohibido tener propiedades, viajar, leer y escribir, hasta el punto de que jugar con las palabras al *scrabble* se convierte en un placer muy agradable.

La originalidad de Margaret Atwood consiste en sustituir las distopías de Wells, Orwell, Huxley, o Bradbury, basadas en pesadillas sociales, por una variedad de pesadilla androcéntrica

⁹ Galaad (en hebreo Galed, en español monte del testimonio o monte de la alianza), nombre que aparece citado en el Antiguo Testamento. Hace referencia a puntos geográficos, nombres de tribus y personajes. Se usa por primera vez en el Génesis y a partir de ese texto el nombre se sigue usando en diferentes partes de la Biblia. (The Handmaid's Tale Wiki).

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 narrada sin ningún énfasis apocalíptico, lo que la hace más aterradora: la mitad de la población está discriminada o esclavizada por su género, prejuizada por su anatomía y no por sus actos, pues la tétrica república de Gilead no siente ninguna animadversión personal contra Defred o contra Dewarren. Los endebles conatos de resistencia en la clandestinidad para articular una guerrilla femenina no pueden nada contra la poderosa fratría masculina.

En un final abierto, Atwood deja al lector en libertad para juzgar, no especifica el resultado de su lucha, pero el hecho de que la novela esté ambientada en el futuro indica que su autora tampoco es muy optimista sobre el conflicto entre los géneros.

Quizá la actual revitalización de la distopía sea un signo de los tiempos en los que se ha perdido la confianza en el futuro y se ha impuesto la idea de que el paraíso no está al alcance del ser humano, incapaz de organizar un sistema de felicidad colectiva. El hombre tiene talento para su diseño teórico, pero no cualidades morales para ponerlo en práctica. Siempre insatisfecho y con una irremediable tendencia hacia el caos, pronto se afana en el deterioro del hermoso edificio construido por los creadores del proyecto.

3.3 De la novela a la serie: adaptación del hilo narrativo y del guion

No es una regla que pueda aplicarse al cien por cien de las adaptaciones, en una u otra dirección. De hecho, no puede aplicarse nunca: el texto escrito y el producto audiovisual son universos narrativos diferentes, cada uno con sus reglas, y está bien que así sea (Carmona, 1991). Las traducciones literales o excesivamente fieles no tienen en cuenta que los ritmos, lenguajes y métodos de libros, comics, videojuegos, televisión o cine tienen naturalezas propias.

Pero hay excepciones: a veces las adaptaciones no son reflejos más o menos distorsionados de una creación previa, sino que establecen constructivos puentes y diálogos entre sí. Es el caso de *El Cuento de la Criada*, la novela no solo ha sido extraordinariamente bien adaptada en la serie producida por Hulu (y emitida en España por HBO¹⁰), sino que libro y serie se complementan de forma notable. La novela ya había sido adaptada con anterioridad: en una

¹⁰ En junio de 2018 se estrena la primera temporada de la serie en Antena 3 España.

fallida, pero interesante película en 1990 y en una ópera en el año 2000. Pero es la estructura episódica de la serie creada por Bruce Miller -y coproducida por la propia Atwood- la que encaja a la perfección en la estructura del libro: la rutina anuladora donde un pequeño detalle como una frase en latín escrita en un ropero puede ser una novedad que cambie el mundo narrativo.

La estructura narrativa de la novela describe un día, y otro, y otro, hasta que el pensamiento de la protagonista se convierte en una tortuosa espiral que encaja bien con su ritmo episódico. Por supuesto, al haber más tiempo que en una película, la serie puede recrearse en determinados pasajes, e incluso ampliarlos. Quizás sea esa la principal virtud de la serie, y también la diferencia primordial con el libro: éste es, a menudo, una sucesión de pasajes reflexivos, de pensamientos en primera persona donde Defred, la protagonista, medita acerca de cómo el cuerpo de las mujeres ha sido anulado e instrumentalizado en esa distopía terrible que es Gilead. En la serie es imposible mantener constantemente esa reflexión, y se describe el mundo que padece Defred. Esta descripción a veces obliga a ampliar el mundo de la novela, pero lo hace siempre respetando el espíritu de la misma. El caso más llamativo quizás sea el del personaje de Deglen (Alexis Bledel), la compañera durante buena parte de la serie de Defred (Elizabeth Moss). Tanto en el libro como en la novela, el lector / espectador y la protagonista desconfían de ella, pero cuando se descubre su naturaleza, la serie nos revela todo su destino, no así en el libro.

Sin embargo, en el libro Deglen participa en un demoledor episodio que cambia en la serie: el apaleamiento por parte de las criadas de un hombre acusado de violación. En la serie, Defred se deja llevar por la ira colectiva y participa en la ejecución. En el libro, queda paralizada por el horror, y, además, es Deglen quien ejecuta rápidamente al hombre, sabiendo que es en realidad un preso político y asegurándole así una muerte sin sufrimiento.

Otro personaje que recibe una atención especial en la novela es Moira (Samira Wiley), la amiga de Defred anterior a la llegada del régimen. En la serie, ambas escapan juntas del Centro Rojo¹¹, aunque solo será Moira la que lo consigue finalmente. En la novela no se describe de forma tan pormenorizada la huida, entre otras cosas porque Defred no lo intenta con ella.

¹¹ El Centro Rachel y Leah, extraoficialmente conocido como El Centro Rojo, es un centro establecido para albergar y entrenar a las criadas. Lleva el nombre de la bíblica Raquel y Leah, cuya historia proporcionó inspiración para el papel de las criadas como criadoras en la República de Gilead.

Y por supuesto, la historia que definitivamente se muestra no solo ampliada sino directamente divergente en la serie, es el destino de Luke (O-T Fagbenle), el marido de Defred. En la serie queda claro que está vivo y se encuentra con Moira: en el libro no se desvela cuál ha sido su suerte, aunque todo hace pensar que murió en la huida. Un intento de huída inicial que también en la serie es descrita con más detalle, abarcando un capítulo completo¹². De hecho, la segunda huida de Moira, finalmente exitosa, la confirmación de que Luke está vivo, así como la secuencia en el último episodio en el que Defred ve a su hija Hannah a distancia, tiene una función muy clara: permitir que la serie se prolongue más temporadas. Lo hace con un especial estilo y sentido, al que se suma la idea añadida de que una serie de escritos y testimonios de mujeres sean un arma tan subversiva como una bomba. Se trata de una idea muy simbólica.

Algo que la serie hace, al estilo tradicional del drama televisivo con múltiples personajes, es dedicar episodios casi completos a flashbacks que describen el trasfondo de algunos personajes. Un caso es el de Nick (Max Minghella), el chófer de la mansión del que se entiende su formación como espía y su auténtica función en la casa. En la novela su pasado queda en brumas y su relación con Defred no es tan compleja. Significativo es también el caso de Serena Joy (Yvonne Strahovski), la mujer que se quedará con el hipotético hijo de Defred. En la novela -y la película-, es una mujer mucho mayor, que tiene un pasado como estrella de la televisión. En la serie queda más clara su participación en la misma génesis del origen de Gilead, lo que sin duda le da un trasfondo singular, aunque arrebatada esa sensación devastadora del libro de que el caso de Defred es "una más" entre cientos.

Otro de los motivos por los que la serie amplía las historias de algunos personajes es acentuar la violencia que se ejerce contra ellos. El caso más llamativo es el de Janine, horriblemente mutilada en la serie y no en el libro, que protagoniza un momento de catarsis con su bebé ausente en la novela y que propicia un momento de comunión entre las criadas que sin duda dará que hablar en la segunda temporada.

Por otra parte, en la serie se simplifican algunos elementos que se han considerado menos relevantes para el desarrollo del personaje de Defred, claro centro de la narración, pero que sin duda son un aspecto interesante para todo aquel fan de la serie que quiera indagar en el trasfondo del mundo de Gilead sin entrar en contradicciones. Un ejemplo: la madre de Defred, apenas mencionada en la serie y con quien en la novela tiene una relación de amor-odio. Más ejemplos:

¹² En el capítulo 1x07: *The Other Side*.

Cora es una de las asistentes domésticas que tiene cierta importancia en la novela, al menos como espectadora. En la serie se tomó una decisión muy habitual en cualquier adaptación: integrar a dos o más personajes en uno solo. En este caso, la Rita de la serie es una unión de la Rita brusca y exigente y la Cora maternal y esperanzada de la obra en papel.

Sin embargo, el auténtico tesoro que la novela reserva para los fans del mundo de *El Cuento de la Criada* y a quienes la serie les haya sabido a poco está en el epílogo titulado 'Notas históricas a *El Cuento de la Criada*', y que simula una conferencia del año 2195 en el contexto del Duodécimo Simposio de Estudios Gileadianos, donde historiadores y antropólogos disertan sobre el régimen de Gilead, teóricamente superado. En una docena de páginas, Margaret Atwood relativiza todo lo leído hasta ese momento, no sin humor: se habla de la credibilidad de la narración de Defred y de cómo se recuperaron las grabaciones de su historia. Para el lector de 2017, además, se suma la satisfacción de conocer las limitaciones tecnológicas de 1985, cuando realmente se escribió 'El cuento de la doncella'.

En este epílogo se describe con todo detalle el nacimiento, expansión y funcionamiento interno de Gilead. Se compara esta sociedad con otros regímenes similares de la historia, lo que hace mucho más transparente la metáfora, y se expande el mundo de Gilead. Más que con ánimo de generar un mundo creíble para los fans, Atwood lo hace para explicar la narración por parte de una autora que no estaba especializada en los recursos del género (Stein: 1996). Estas notas históricas dan pistas sobre los derroteros que tomará la segunda temporada de la serie y da solidez a un mundo ficticio que, por otra parte, ya tenía muy bien asentadas las bases. El resultado de todo ello, la conexión entre serie, libro -y, en menor medida, película-, es buena prueba de hasta qué punto la invención de Atwood es consistente y plausible.

3.4 La simbología femenina de *El Cuento de la Criada*

Según Ricoeur en *El conflicto de las interpretaciones* (2003), el símbolo es la unidad de sentido compuesta por nuestro lenguaje que da cuenta de nuestra realidad y de nosotros mismos. Por tanto, propone pensar no detrás de los símbolos sino a partir de ellos puesto que, como ya se ha citado, “constituyen el fondo revelador de la palabra que habita entre los hombres, en suma, el símbolo da qué pensar” (Ricoeur, 2003: 272). En *El Cuento de la Criada* existen tres clases de símbolos que tienen una estrecha relación con lo femenino y la representación de las mujeres en la historia.

3.4.1 Las flores y las mujeres

Las flores han sido utilizadas para representar ideas y emociones. El simbolismo creado alrededor de ellas va desde los colores hasta el número de pétalos, pasando por las estaciones en las que florecen y la cercanía con el romance y la mujer. Las imágenes de las flores son empleadas por la autora con dos fines específicos. Por un lado, reflejar una esterilidad generalizada en la sociedad de Gilead, producto de las dinámicas de un mundo anterior permisivo y desenfrenado. Por otro lado, las mismas flores aparecen con el fin de representar una sexualidad aún viva, aunque prohibida y restringida.

La primera imagen de una flor que se presenta, coincide con la llegada de la protagonista a la casa del comandante: “En la pared, por encima de la silla, un cuadro con marco, pero sin cristal: es una acuarela de flores, lirios azules. Las flores aún están permitidas” (Atwood, 2017: 29). Se trata de la primera construcción simbólica. El lirio recibe su nombre de la diosa griega Iris, mensajera de los dioses del Olimpo y “cuyos mensajes unen el reino de los dioses con el mundo de los hombres y, ocasionalmente, con el oscuro antro de los muertos” (López, 2004: 8). La etimología del nombre proviene de la raíz *eire*, que se refiere al verbo anunciar. En la novela la presencia del lirio anuncia lo que está por venir. Cuando Defred describe la habitación que se le ha asignado, hace referencia a la imagen de los lirios azules, casi como presagio de la tragedia que significa su presencia en dicho lugar. Además, los lirios, por tradición, han sido también empleados para adornar las tumbas a manera de súplica a la diosa Iris.

En segundo lugar, aparecen los tulipanes, flores de múltiples colores que son originarias de Medio Oriente y símbolo nacional de Turquía. Sin embargo, en la obra de Atwood los tulipanes aparecen sólo en color rojo. En su primera mención “[...] en los bordes arriates de flores: narcisos que empiezan a marchitarse y tulipanes que se abren en un torrente de color. Los tulipanes son rojos, y de un color carmesí más oscuro cerca del tallo, como si los hubieran herido y empezaran a cicatrizar” (Atwood, 2017: 36); se puede observar ya una invitación a la interpretación de éstos como símbolo. Aparecen acompañados de narcisos, que “representan en el reino vegetal la frugalidad de la belleza, florecen 120 días después de haber sido plantados pero su esplendor apenas ve solamente 20 veces el sol. En menos de tres semanas, los narcisos se marchitan y mueren para siempre” (Espores, 2015: 63). Es una referencia a aquellas mujeres hermosas pero breves, que viven y se marchitan sin dar fruto, como la esposa del comandante. Es también una referencia a esa fase de la mujer o de la diosa Blanca a la que se refiere Graves, esa última fase de la luna donde es negra, donde la oscuridad reina y la muerte está próxima:

“La Luna Nueva es la diosa Blanca del nacimiento y el crecimiento, la Luna Llena la diosa roja del amor y la batalla, y la Luna Vieja la diosa negra de la muerte y la adivinación.” (Graves, 1983: 53). Desde este punto se hace evidente la relación de Defred con los tulipanes rojos y con la Diosa en estado de luna llena, esa diosa guerrera del amor y la personificación de la pasión y la fertilidad. Defred es la mujer que puede concebir, es aquella cuyo sangrado aún la hace fértil, pero que, por su edad, que puede ser deducida más nunca aparece explícita en el texto, encarna la pasión en el amor y en la guerra, en este caso la resistencia. Sin embargo, no es posible dejar de lado la referencia a la cicatriz y a ese color rojo que recuerda la sangre de la herida y no de la menstruación. Defred ha sido herida por un sistema que le ha coartado sus libertades, que la ha adoctrinado con respecto a lo que debe ser como mujer y a su papel como procreadora al servicio de otros. Con la recuperación de su propia identidad va cicatrizando la herida y configurándose como mujer empoderada de su propia realidad.

En este sentido, los narcisos y los lirios estarán siempre relacionados con la esposa del comandante, mujer que fue hermosa y famosa, pero que en palabras de la Tía Lydia “Debeís comprender que son mujeres fracasadas. Han sido incapaces de...” (Atwood, 2017: 81) llevar a término un embarazo y la responsabilidad de la procreación. Los narcisos son la flor presumida y breve, nos cuentan a través de la protagonista sobre la vida exitosa que llevaba Serena Joy antes de convertirse tan sólo en la esposa del comandante. Una vida de lujos, fama y poder, que, aunque hermosa fue tan breve que la ha dejado devastada y en estado de marchitamiento. “Está mirando los tulipanes ... Ya no es una silueta perfecta de papel, su rostro se está hundiendo sobre sí mismo ...” (Atwood, 2017:81) su mirada es la de la melancolía y la negación a su condición de mujer entrada en años y estéril, se niega a dejar ir su juventud y el prestigio que ésta significó para ella. El perfume de Serena Joy: Lirio de los Valles, “es una de esas fragancias que usan las chicas que aún no han llegado a su adolescencia, o que los niños regalan a sus madres por el día de la madre, el olor de calcetines y enaguas blancas de algodón, de polvos de talco, de la inocencia del cuerpo femenino libre aún de vello y sangre”. (Atwood, 2017:123).

El símbolo de la flor es recurrente tanto en la presencia de Serena Joy que “Incluso a su edad experimenta el deseo de adornarse con flores” (Atwood, 2017:124) como en la de Defred. Atwood ejemplifica claramente su significado en la escena en la que Defred expresa lo que piensa con respecto a los adornos florales de la esposa del Comandante: “es inútil, le digo mentalmente, sin mover un solo músculo de la cara, ya no puedes usarlas, te has marchitado. Las flores son los órganos genitales de las plantas; lo leí una vez en alguna parte” (Atwood,

2017:124). Así pues, la relación de la mujer que no puede concebir con los narcisos fugaces y los lirios más fúnebres que festivos, y la de aquella mujer en fase de luna llena, fértil y fogosa, con los tulipanes rojos de bulbos carnosos y pétalos que recuerdan los labios de la mujer joven, se desarrolla a lo largo de la novela construyendo un aparato simbólico que a su vez ayuda a la autora a elaborar el paso del tiempo y el estadio psicológico de la protagonista. Las flores de primavera mueren en mayo, “Ya ha pasado la primavera, los tulipanes han dejado de florecer y empiezan a perder los pétalos uno a uno, como si fueran dientes” (Atwood, 2017: 215). Defred, madura y desarrolla su conciencia de sí misma, de su sexualidad y del poder de la maternidad que es la única razón por la que se encuentra en el estado y lugar en el que está. Durante el verano Defred crece, toma la situación de criada bajo las oportunidades que se le brindan, disfruta de su sexualidad en compañía de Nick y toma decisiones apresuradas bajo el influjo de la pasión. Se convierte en la mujer que lleva en su vientre el fruto de la resistencia contra el sistema opresor que le parece cada vez más irreal: “hoy hay unas flores distintas, más secas, más definidas, son las flores de pleno verano [...] Las cosas que me dice¹³ me parecen irreales. ¿Qué sentido tienen ahora para mí?” (Atwood, 2017: 363)

Finalmente, parece llegar el invierno, ese fatídico momento para las flores y para Defred. “La nieve cae con suavidad, fácilmente, cubriéndolo todo de finos cristales, la niebla que oculta la luna antes de que llueva, desdibujando los contornos, borrando los colores. [...] Dicen que la muerte por congelación es indolora” (Atwood, 2017: 391). De esta manera la protagonista se pone en estado de hibernación, no se sabrá nada de su futuro hasta que las anotaciones históricas aclaren la manera en la que su cuento ha llegado a la gente, o hasta la segunda temporada de la serie.

3.4.2 Los espejos: reflejo de la identidad

Un espejo es una superficie capaz de reflejar la radiación de la luz. Se presentan como las ventanas a través de las cuales se puede observar el desarrollo físico y psicológico de la protagonista. Dice Ricoeur que “el espectáculo es al mismo tiempo reflejo de sí en el espejo de las cosas. La primacía de la conciencia de sí y la primacía de la representación son solidarias, ya que la relación con el mundo se convierte en conocimiento de sí al convertirse en representación” (Ricoeur, 2003: 333).

¹³ Deglen, su compañera de compras y confidente de la supuesta resistencia.

Se puede entonces concluir que la presencia de esos espejos a lo largo de la novela está ahí para guiarnos en un proceso de conocimiento de sí que le permite a la protagonista transformarse mediante el empoderamiento de su propia persona (Gulick, 1991). En el caso de *El Cuento de la Criada*, los espejos son símbolo del crecimiento de la conciencia de sí misma y de los actos de resistencia de la protagonista. Con respecto al primer aspecto, los espejos a lo largo de la novela manifiestan el desarrollo psicológico de Defred, en un ciclo que parece recordar el de la teoría planteada por el psicoanalista Lacan: entre los seis y los ocho meses, el niño se confronta con su propia imagen reflejada en el espejo. En una primera fase confunde la imagen con la realidad, en una segunda fase se da cuenta de que se trata de una imagen y en una tercera comprende que la imagen es la suya. En esta “asunción jubilosa” de la imagen, el niño reconstruye los fragmentos aún no unificados de su cuerpo se reconstruye como algo externo (Eco, 1985: 7).

Defred no es una niña, sin embargo, su conciencia de sí misma ha sido vulnerada y casi obnubilada por el adoctrinamiento en el Centro Rojo, donde le enseñaron a modificar sus concepciones sobre su cuerpo y sobre el descubrimiento de su identidad: “mi desnudez me resulta extraña. Mi cuerpo parece anticuado ... Evito mirar mi cuerpo, no tanto porque sea algo vergonzoso o impúdico sino porque no quiero verlo. No quiero mirar algo que me determina de forma tan absoluta” (Atwood, 2017: 102).

En la primera mitad de la novela, Defred es un personaje confundido al que le han lavado el cerebro con imágenes de propaganda sobre una sociedad ideal y su papel fundamental para garantizar la subsistencia de la misma. Su libertad de ser persona, pero sobre todo de ser mujer, le ha sido arrebatada entre otras tantas libertades como la de mirarse a sí misma y saber cómo se ve físicamente. Durante la novela se repite que se han quitado los espejos de los lugares en los que viven las criadas. La razón oficial para haberlos retirado es que es una medida de precaución para evitar suicidios o “accidentes”. Sin embargo, la razón real es que las criadas no necesitan espejos porque no necesitan preocuparse por su apariencia física. Es necesario mencionar que los espejos en los cuales Defred alcanza a verse a sí misma están ubicados en espacios públicos; reflejos fugaces que no le permiten percibir imágenes claras de su presencia física. Al contrario, estos espejos reflejan las imágenes distorsionadas que la sociedad de Gilead tiene de sus propias criadas.

“En la pared de la sala aún queda un espejo. Si vuelvo la cabeza alcanzo a verlo mientras bajo la escalera; es un espejo redondo, convexo como el ojo de un pescado, y mi imagen reflejada

en él semeja una sombra distorsionada, una parodia de algo ...” (Atwood, 2017: 31). En la imagen de Defred que dicho espejo ofrece, lo que predomina es el color rojo que viste, es lo único que alcanza a distinguir de su propio reflejo y es precisamente lo que su adoctrinamiento como criada quiere que vea. Es el niño que no reconoce su imagen en el espejo: la mujer desaparece bajo el rojo que viste, el rojo que la define.

La protagonista de la novela se refleja en los espejos como umbrales, mediante los cuales va reconstruyendo su yo a partir de fragmentos de imágenes de sí misma. Se evidencia en este proceso un patrón, cada vez que Defred rompe las reglas, gana mayor acceso a los espejos y a la definición subjetiva de su individualidad. Puede afirmarse que la primera ocasión en la que rompe las reglas es cuando abandona su habitación en la noche para visitar la sala de estar que le pertenece a Serena Joy y entonces reconoce: “Ahora logro ver los contornos de los objetos como leves destellos: el espejo, los pies de las lámparas, las vasijas, el perfil del sofá, que semeja una nube en el crepúsculo” (Atwood, 2017:145).

La presencia de los espejos crece de manera paralela a su estructuración psicológica y sexual que va de la mano de la posibilidad de ir rompiendo las reglas y creando en sí la imagen de la resistencia necesaria en la dinámica distópica. Dicha experiencia de resistencia se fortalece en la vida de Defred en cuanto evidencia que las reglas pueden romperse, no sólo por ella sino también por aquellos a quienes considera leales al régimen, como el comandante. Defred se está convirtiendo en subversiva, en elemento de la resistencia y como resultado, los espejos le devuelven su imagen cada vez más clara.

La siguiente acción de la criada en contra de las reglas y de lo estipulado se da cuando el comandante le permite usar ropas y maquillaje y dicha acción está directamente relacionada con el espejo por su reacción: “Me siento estúpida; quiero mirarme en un espejo” (Atwood, 2017: 317). Espejo que el comandante le sostiene y en el cual ella puede ver su rostro lo suficientemente bien como para maquillarse.

La última aparición del espejo se da cuando se llevan a Defred de la casa. Serena Joy la observa por el espejo y al fondo se vislumbra la presencia del comandante. No se ve su imagen en el espejo, su resistencia parece haber dado sus frutos, aunque en ese momento ella lo desconoce. Los espejos pues, acompañan el desarrollo de la conciencia individual de Defred, conciencia que es a la vez la de todas las criadas y que genera entonces la posibilidad de una distopía crítica.

3.4. 3 El lenguaje y los nombres

A lo largo de la historia de la ficción distópica, gran parte del conflicto ha girado en torno al control del lenguaje. Dentro del lenguaje característico de la distopía crítica feminista es necesario evidenciar el uso de la catacresis¹⁴ como figura recurrente, ya que, al estar en medio de una realidad diferente a la propia, la relación del lenguaje con su significante se desvía de manera natural y aparecen palabras nuevas o significados cruzados que implican sentidos posteriores (Trousson, 1995). En el caso de *El Cuento de la Criada* palabras como criada, tía, martha y demás, son también símbolo del poder autocrático de la sociedad creada, que mediante la propaganda y la reeducación de sus individuos les obliga a ver el mundo de manera diferente mediante palabras inexistentes.

La catacresis hace uso de metáforas casi forzadas; como recurso retórico se encuentra presente en innumerables textos y diversidad de géneros, sin embargo, hay géneros que por su contenido u objetivos son más dados a utilizar dicha forma retórica (Trousson, 1995). La escritura especulativa, como lo son las distopías feministas, evidencia un uso más desviado de las relaciones entre símbolo y significado comparadas con textos realistas o de otros géneros.

Atwood propone una sociedad donde las palabras anteriores a Gilead han sido sustituidas o sus significados han sido modificados, incluso su presencia ha sido reemplazada por imágenes con el fin de evitar que aquellos que no lo tienen permitido, lean e interpreten los significados. El lenguaje se manifiesta entonces como arma poderosa de control sobre la sociedad oprimidas y es evidente que quien controle el lenguaje puede ejercer el poder sobre aquellos que no lo hacen.

El rompimiento de los nombres comunes es precisamente un símbolo de poder sobre cada clase social en la jerarquía de Gilead. El nombramiento de las tías recurre a la catacresis, es una metáfora empleada a falta de otra palabra que denomine a estas mujeres. El uso de dichas figuras a la hora de nombrar deshumaniza y posibilita el abuso por parte del sistema.

El caso más claro en *El Cuento de la Criada* es definitivamente que a las criadas no se las refiere ya por su “nombre de antes”, sino más bien por un nuevo nombre que está compuesto por la preposición “de” y el nombre de pila del comandante asignado a cada criada (Defred,

¹⁴ Metáfora de uso corriente lexicalizada y no advertida como tal, que consiste en el uso de una palabra con un sentido diferente del que originariamente le corresponde con el fin de nombrar a una cosa que carece de nombre particular.

Deglen, Dewarren) convirtiéndolas en una mera posesión, personas desaparecidas sin nombre. (Gulick, 1991: 112). Defred es incapaz de recordar su nombre, ese que le está prohibido pero que con el paso de la novela cobra importancia, porque saber quién es y cómo se llama es un acto de resistencia. “Guardo este nombre como un secreto, como un tesoro que desenterraré algún día. Pienso en él como si estuviera sepultado. Está rodeado de un aura, de algo parecido a un amuleto, a un sortilegio que ha sobrevivido a un pasado inimaginablemente lejano” (Atwood, 2017: 127).

El nombre es un recordatorio permanente de dos cosas: su estado actual bajo una sociedad opresora y su pasado; ambos recordatorios ayudan a la creación de una actitud resistente y, aunque es evidente que la teocracia de Gilead ha tomado todas las medidas para controlar el lenguaje, desde eliminar la escritura hasta prefabricar las frases de saludo. También es necesario reconocer que por medio del lenguaje es como la protagonista enriquece sus actos de resistencia.

Quizá el mayor símbolo de actividad resistente relacionado con el lenguaje por parte de la protagonista, se encuentra en la frase que se vuelve slogan y caballo de batalla: “*Nolite te bastardes carborundorum*”. En el momento en el que Defred se topa con dicha frase, no sabe su significado, no comprende lo que quiere decir. Sin embargo, su valor radica en que es un mensaje y en que está además escrito, ambas cosas prohibidas.

Defred conoce su significado en una de sus reuniones con el comandante cuando él revela su significado: “*No dejes que los cabrones te hagan polvo*” (Atwood, 2017: 260). Sin embargo, en este punto es necesario hacer una salvedad con respecto a la traducción, en el idioma original dice “*Don’t let the bastards wear you down*”. Se hace mucho más claro el significado puesto que la expresión *wear you down* remite a que no se deje vencer y así se hace evidente la relación con la resistencia y el porqué las palabras al comprender su significado se vuelven aún más sagradas para ella.

3.5 Personajes principales, estatus y roles¹⁵

Para poder estudiar los personajes principales y sus relaciones en profundidad, es necesario atender a los aspectos de su vida cotidiana y de la interacción social entre los miembros del grupo. Y es que las rutinas cotidianas, con las constantes interacciones con los demás, estructuran y conforman todo lo que hacemos (Giddens, 2000: 49). Dentro del ejercicio de dicha interacción social, se pueden diferenciar dos componentes fundamentales: el rol y el estatus (Macionis y Plummer; 2004). Ambos conceptos, a pesar de estar claramente diferenciados, se necesitan el uno al otro y no tiene sentido hablar del primero sin hacerlo del segundo.

Se entiende por estatus el rango o la posición que un individuo ocupa en un grupo y que además es reconocible por los demás (Macionis y Plummer; 2004). Por otro lado, el concepto “rol” responde al comportamiento esperado por parte de quien ocupa cierto estatus. Se puede afirmar entonces, a modo de síntesis, que un estatus es un conjunto de privilegios/obligaciones; mientras que el rol corresponde a la manifestación de esos privilegios/obligaciones.

Para aclarar los datos de interacción que se van a desarrollar en apartados posteriores, se presenta a continuación una tabla de modo de síntesis¹⁶ en la que se incluyen no solo los personajes principales femeninos, sino también los masculinos coprotagonistas. Así se pretende comparar los tipos de roles y estatus entre los diferentes géneros representados.

¹⁵ Ver Anexo V: Relación de personajes principales.

¹⁶ A partir de los conceptos teóricos aportados por Horton, Paul B. y Hunt, Chester L. en *Sociología* (1980); Macionis, J. John y Plumer, Ken en *Sociología* (2004); y por Giddens, Anthony en *Sociología* (2000).

| Personajes principales | Estatus | | Rol | Conducta |
|-----------------------------|---|------------------------------------|--|--------------------------------------|
| | Adscrito | Adquirido | | |
| JUNE / DEFRED | -Mujer -Blanca -Heterosexual -Fértil | -Esposa -Madre -Criada | -Rol oprimido -Rol feminista -Rol de madre -Rol cívico e incívico | -Responsable -Frágil -Eficaz |
| FRED WATERFORD | -Hombre -Blanco -Heterosexual -Infértil | -Esposo -Comandante | -Rol de tirano -Rol machista -Rol cívico | -Responsable -Seguro -Ineficaz |
| SERENA JOY / SRA. WATERFORD | -Mujer -Blanca -Heterosexual -Infértil | -Esposa -Señora | -Rol de esposa -Rol machista -Rol cívico | -Responsable -Frágil -Ineficaz |
| EMILY/ DEGLENN/ DESTEVEN | -Mujer -Blanca -Homosexual -Fértil | -Soltera -Criada | -Rol oprimido -Rol feminista -Rol incívico | -Irresponsable -Seguro -Eficaz |
| JANINE/ DEWARREN/ DEDANIEL | -Mujer -Blanca -Heterosexual -Fértil | -Soltera -Criada | -Rol oprimido -Rol feminista -Rol incívico | -Irresponsable -Frágil -Eficaz |
| TÍA LYDIA | -Mujer -Blanca | -Soltera -Tía | -Rol tirano -Rol machista -Rol incívico | -Responsable -Seguro -Ineficaz |
| LUKE BANKOLE | -Hombre -Afroamericano -Heterosexual -Fértil | -Esposo -Padre | -Rol de padre -Rol feminista -Rol cívico | -Responsable -Seguro -Eficaz |
| NICK BLAINE | -Hombre -Mulato -Heterosexual -Fértil | -Soltero -Ojo -Chófer | -Rol oprimido -Rol cívico | -Irresponsable -Seguro -Eficaz |
| MOIRA | -Mujer -Afroamericana -Homosexual -Fértil | -Soltera -Criada -Prostituta | -Rol oprimido -Rol feminista -Rol incívico | -Irresponsable -Seguro -Eficaz |
| RITA | -Mujer -Mulata | -Soltera -Martha | -Rol oprimido -Rol machista -Rol cívico | -Responsable -Frágil -Ineficaz |

Tabla 1: de elaboración propia ¹⁷

¹⁷ Se diferencia entre estatus adscrito y estatus adquirido. Entendemos por adscritos aquellos que nos *adscribe* nuestra sociedad: la posición que, para bien o para mal, ocupa una persona al nacer o se le adjudica independientemente de su voluntad. Por estatus adquirido entendemos la posición social que, para bien o para mal, una persona adquiere con sus esfuerzos y elecciones (Maciones y Plumer, 2004)

3.6 Representación de los roles femeninos: análisis comparado de cuatro modelos representativos¹⁸

A continuación, se definen los cuatro roles que representan las mujeres en *El Cuento de la Criada*, así como sus vestimentas, sus orígenes y sus papeles en la sociedad. También se propone el análisis de cuatro modelos representativos de cada uno de los roles asignados a las mujeres protagonistas de la historia. Para que el análisis sea comparado, se han tomado como representativos cuatro ejemplos: uno de criada, uno de señora, uno de tía y otro de martha. Todos ellos coinciden con los papeles femeninos protagonistas de la historia.

3.6.1 Criadas

"No somos concubinas. Somos úteros con patas" - Defred

Las criadas son la clase de mujeres de la República de Gilead más importante, y a la vez la más oprimida. Tienen la tarea de proveer de hijos a la sociedad. Son mujeres fértiles que de alguna manera violan las leyes de Gilead. Si se oponen a convertirse en criadas son enviadas a las Colonias¹⁹, donde vivirán de manera insalubre hasta morir. Las criadas son asignadas a los hogares de los comandantes donde van a quedarse embarazadas de ellos tras la celebración de una "ceremonia"²⁰. Así, le proporcionarán un bebé a ellos y a sus esposas, que por lo general son incapaces de concebir.

Las criadas visten con vestidos largos de color rojo sangre²¹. La falda les cubre hasta los tobillos y oculta su figura. Usan zapatos rojos y cerrados con tacón plano "para salvar la columna vertebral". En la calle deben llevar guantes rojos y pueden usar capas si hace frío o llueve. Además, llevan una cofia grande de color blanco con unas grandes alas que enmarcan y

¹⁸ Ver: Anexo IV: Ficha de personajes femeninos

¹⁹ Las Colonias son áreas de América del Norte que han sido contaminadas por desechos radioactivos. Allí envía a las personas declaradas culpables de diversos crímenes, para ayudar a limpiarlas como castigo. Los enviados a las Colonias a menudo mueren rápidamente por la enfermedad provocada por la contaminación y las malas condiciones de vida

²⁰ La ceremonia es un acto sexual altamente ritualizado que hombres de alto rango (como comandantes o guardianes), sus esposas y las criadas experimentan para concebir niños. Dado que las criadas tienen poca o ninguna opción de participar, es una forma de violación ritualizada.

²¹ Ver Anexo VI: Vestuarios y colores.

esconden sus rostros. Estas alas coartan la visión periférica de las criadas, por lo que solo pueden ver lo que tienen delante de ellas. Así pueden evitar ver y ser reconocidas.

El concepto de criadas proviene de la historia bíblica de Raquel y su esposo Jacob, en el Génesis. La historia cuenta como Raquel no podía concebir hijos, por lo que sugirió que Jacob dejara embarazada a la doncella de Raquel, Bilha, y así poder tener hijos. En Gilead, las criadas son mujeres fértiles, lo que supone que deben de ser fecundadas por comandantes cuyas esposas sean infértiles, proporcionándoles así hijos. Solo los hombres de alto rango, como los comandantes, pueden tener asignada una criada. Estas son adoctrinadas en su papel de Raquel en el Centro Rojo donde se les desvincula de sus anteriores identidades antes de ser asignadas a un destacamento²². Se les prohíbe usar sus nombres reales y reciben nombres nuevos según el comandante asignado²³. Tienen tres oportunidades para quedarse embarazadas en cada hogar en el que residan y cada destacamento puede durar como mucho dos años. Si en este periodo de tiempo no consiguen quedarse embarazadas tras los tres intentos, son declaradas “no mujeres” y enviadas a las Colonias.

A veces, según el hogar en el que vivan, se les pide que ayuden en las tareas de la casa, participen en el tiempo de rezo, compren y ayuden a cocinar. Pero por lo general, el resto del tiempo, la mayoría se queda en sus habitaciones sin nada que hacer. Además, las criadas no pueden estar solas, excepto cuando usan el baño y duermen. Cuando salen en público, siempre están acompañados por otra criada, y ocasionalmente un guardián.

Cuando una criada se queda embarazada, comienza a ser venerada y hasta envidiada por muchas mujeres. Entonces se les empieza a sobre proteger, librándola de sus tareas domésticas y cualquier otra actividad que ponga en peligro el desarrollo del bebé. Una vez que una criada da a luz, siempre que el bebé esté sano, se le dará inmediatamente a la esposa del comandante. La criada generalmente pasa a ser ignorada y únicamente recibe el consuelo y la felicitación de las demás criadas. Tras un par de semanas en las que las criadas pueden darles el pecho a sus bebés, por motivos de crecimiento, estas son obligadas a abandonar el hogar y son asignadas a nuevo destacamento. Nunca vuelven a ver a sus hijos. El único consuelo que les queda es al

²² Reciben este nombre las familias de Gilead y los hogares en los que son asignadas las criadas.

²³ Consultar la explicación desarrollada en el punto 3.4.4 Los nombres y el lenguaje

haber dado a luz con éxito a niños sanos y que nunca serán declaradas “no mujeres” ni enviadas a las Colonias, a menos que violen las leyes de Gilead.

Gilead obliga a las mujeres fértiles a convertirse en criadas por una serie de motivos considerados como crímenes al género y, sobre todo, a la religión. June (protagonista de la historia), por ejemplo, relata que fue forzada a convertirse en criada porque Gilead proscribió el divorcio e invalidó cualquier matrimonio en el que uno de los cónyuges estuviera divorciado; por lo tanto, se la consideró adúltera porque su esposo, Luke, se divorció de su primera esposa para casarse con ella.

3.6.1- a) June Osborne / Defred

Defred es la protagonista principal de *El Cuento de la Criada*. Es una mujer de unos treinta años, que se ve obligada a convertirse en criada en los primeros años de la República de Gilead por el hecho de ser fértil. Defred relata su vida, antes y durante la creación de Gilead. En la serie de televisión, el verdadero nombre de Defred es June Osborne. En la novela, sin embargo, nunca se revela.



June Osborne, antes de Gilead. Fotografía: Hulu

Nació unos treinta años antes de la creación de la República de Gilead. Su madre era una feminista de segunda ola. Trató de educar a su hija sola y con sus propios valores: las mujeres estaban oprimidas y necesitaban luchar por sus derechos. June aprendió a disfrutar y defender su libertad personal antes de la creación de Gilead. Fue a la universidad junto a Moira y comenzó a trabajar en una editorial. En esta situación conoció y se enamoró de un hombre casado llamado Luke. Finalmente, Luke se divorció y se casó con June y tuvieron una hija, Hannah.



Defred en el 1x02: Birth Day. Fotografía: Hulu

Cuando el presidente fue asesinado, Estados Unidos quedó bajo una ley marcial para la seguridad del pueblo. A las mujeres ya no se les permitía tener propiedades. Como Luke había

estado casado anteriormente, ambos fueron atacados por el gobierno porque solo los primeros matrimonios se consideraban válidos. Intentaron huir con su hija a Canadá, pero fueron capturados; Luke recibió un disparo tratando de escapar y June, sin saber si estaba vivo o muerto, fue separada de su hija y sedada. Como June todavía podía tener hijos, fue enviada al Centro Rojo. Allí, June se reunió con Moira, que también había sido capturada por su orientación sexual, contraria a las leyes del régimen.

Posteriormente fue asignada a un destacamento, en la casa del comandante Fred y su esposa Serena Joy²⁴, donde recibió su nuevo nombre: Defred²⁵. Tras unas semanas en el destacamento, el comandante secretamente la invita a su estudio, lo que está prohibido. Comienzan una aventura emocional que ella acepta, en parte por miedo a las represalias, y en parte porque es una oportunidad para rebelarse y recuperar poder. Al mismo tiempo, Defred se siente atraída por el conductor personal de Fred, Nick, de lo que se siente culpable, creyendo que está siendo desleal con Luke, aferrándose a la esperanza de que todavía esté vivo. Serena propone a Defred acostarse con Nick para concebir, y esta se muestra desesperada por cualquier noticia de su hija y termina aceptando a pesar de estar incumpliendo una de las principales normas de Gilead.

El comandante lleva a Defred a escondidas a Jezabel, donde se encuentra por casualidad con Moira. Fred quiere tener sexo “de verdad” con ella, pero ella no siente ninguna atracción o conexión más profunda con él. A partir de este momento, duerme voluntaria y regularmente con Nick. Se vuelve más imprudente y deja de preocuparse por cualquier otra cosa; ha estado privada de afecto tanto tiempo que se enamora de Nick, confesándole todos sus secretos a pesar de los riesgos, por el deseo de establecer una conexión con alguien. Comienza a creer que puede estar embarazada, aunque es demasiado pronto para decirlo y admite que puede ser una ilusión. Junto a Deglen²⁶, forma parte de la resistencia²⁷ al régimen. Tras un salvamento²⁸, Deglen es capturada por los Ojos²⁹ y Defred teme que esta confiese víctima de terribles torturas. Más tarde

²⁴ Ver explicación en el apartado 3.6.2 a) Serena Joy

²⁵ Offred en la versión original de la novela y la serie de televisión.

²⁶ Compañera de compras de Defred.

²⁷ Mayday. Ver explicación en el apartado 3.6.4 Marthas.

²⁸ Salvamento es el término utilizado para referirse a las ejecuciones en la República de Gilead. Aquellos que son ejecutados son referidos como “salvados”.

²⁹ Los Ojos de Dios, también conocidos simplemente como los Ojos, son la policía secreta de la República de Gilead, responsable de mantener la ley y el orden y erradicar a infieles y traidores.

le llegan rumores de que decidió suicidarse para evitar la tortura, por lo que Defred se siente aliviada.

En los últimos episodios Serena descubre el secreto entre la criada y el comandante. Defred considera escapar, suicidarse o incluso quemar la casa consigo misma como un acto final de desafío, pero mientras lo piensa, ve una camioneta de los Ojos llegar a la casa. Sabe que han venido a llevársela. Nick entra en su habitación para acompañarla, lo que lleva a Defred a creer que él es un Ojo, algo que temía desde el principio. Sin embargo, Nick le dice que tanto él como la camioneta son en realidad de Mayday y que ella debe ir con ellos, ya que la llevarán a un lugar seguro. Defred aún desconfía de él y no sabe qué creer, pero se da cuenta de que no tiene otra opción. Camina tranquilamente escaleras abajo, pasando por Fred, Serena y Rita; ella juzga por la reacción de Serena que no estuvo involucrada en su arresto, lo que la sorprende. Defred entra en la furgoneta, aceptando el destino que le espera.

3.6.2 Esposas

"Nunca confundas la mansedumbre de una mujer con la debilidad"- Serena Joy³⁰

Las esposas se encuentran entre las mujeres de mayor rango en Gilead, a pesar de que todavía están oprimidas y sometidas a sus maridos. Sin embargo, parece que las esposas, igual que las tías, tienen una considerable cantidad de poder e influencia en la República, especialmente sobre las criadas. Muchas de las esposas han jugado un papel importante en el establecimiento de la República de Gilead, especialmente en la configuración y aplicación de las leyes religiosas, la constitución y el estricto sistema de clase/casta.

Las esposas usan ropa modesta en distintos tonos de azul, el azul que se asocia con la Virgen María. Si su esposo muere, usan todo negro, incluso velos negros, en señal de luto.

Las esposas generalmente están casadas con hombres de alto rango en Gilead, como los comandantes. Ser esposa es considerado un gran honor en Gilead. Solo a las mujeres percibidas como "puras" y morales se les otorga el "privilegio" de casarse. Muchas esposas en los primeros días de la República, fueron partidarias de su creación o se casaron con los hombres que se convirtieron en los fundadores y líderes de Gilead. Se da a entender que algunas esposas son capaces de tener hijos, pero la mayoría son mujeres mayores y, por lo tanto, tienen dificultades

³⁰ La cita se recoge en un supuesto libro escrito por el personaje de Serena Joy antes de Gilead. El libro se titula *A Woman's Place*, y trata el tema del feminismo doméstico.

para concebir, o sus maridos son infértiles. Como resultado, las esposas tienen que “compartir” a sus maridos con las criadas, para poder tener un hijo.

Las esposas tienen la tarea de criar a los hijos cuando tienen la suerte de tenerlos. Sin embargo, muchas esposas no tienen hijos y, como no se les permite trabajar y, contando con el trabajo de las marthas para hacer las tareas domésticas, a menudo se quedan atrapadas en sus casas sin nada que hacer. Algunas esposas se dedican a pasatiempos como el tejido de punto o la jardinería, y con frecuencia visitan a otras esposas para cotillear. En general, ser una esposa sin hijos es aburrido, monótono y solitario. Muchas esposas se vuelven angustiadas y resentidas; muchas de ellas también están celosas de las criadas debido a su capacidad de concebir y al hecho de tener que compartir sus maridos con ellas. Las esposas a veces pueden ser muy crueles con las criadas que se les asignan e incluso se sabe que algunas las atacan. Algunas esposas están tan desesperadas por tener hijos que forman alianzas encubiertas con sus criadas, acordando que se acuesten con otros hombres para asegurarse el embarazo. Estas les ofrecen a cambio artículos de contrabando u otros lujos prohibidos, o a veces información inconfesable.

3.6.2- a) Serena Joy / Sra. Waterford

Serena Joy es uno de los personajes protagonistas de la historia. En la adaptación a televisión, se retrata más joven (entre treinta y cinco y cuarenta años) que en la novela, donde se supone que tiene más de 50. Aparentemente todavía es fértil, pero en realidad no lo es. Es la esposa del comandante Fred. Juntos acogen en su hogar a Defred en su rol de criada, y la utilizan para obtener un hijo, ya que ella misma no puede concebirlo. Antes de la creación de Gilead, Serena era colaboradora en programas de televisión y escritora de varios libros sobre “feminismo doméstico”. En su momento abogó por que las mujeres volvieran a los valores y roles familiares tradicionales y apoyó la creación de Gilead. Además, es una activista religiosa de tendencia conservadora. En algún momento, se casó con un hombre llamado Fred,



La Sra. Waterford durante una Ceremonia. Fotografía: Hulu



La Sra. Waterford agrediendo a Defred en el 1x03: Late. Fotografía: Hulu

que se convirtió en un comandante de alto rango en Gilead. A partir de este momento, dejó de ejercer sus labores y quedó atrapada en casa donde se limita a coser y cuidar las plantas del jardín. Esto provoca su amargura y desidia, al dejar de sentirse realizada. Serena se muestra completamente excluida de la nueva planificación gubernamental.

La señora Waterford es aparentemente consciente de que el comandante rompe las reglas con respecto a guardar artículos de contrabando, pero hace la vista gorda por amor hacia él. Ella misma fuma cigarrillos, un acto altamente prohibido por el régimen. Sin embargo, lo que no tolera es que él sea demasiado cercano a las criadas. Cuando Serena descubre que la predecesora a la actual Defred (June) y el comandante se veían a escondidas, se cabrea. Se da a entender que la anterior criada se suicidó, en parte, por miedo a las represalias de Serena. Desde el primer momento Serena deja claro que no le gusta Defred, pero sabe que es la única oportunidad de tener un hijo. Ella secretamente llega a un acuerdo con Defred: le pide a Nick que tenga relaciones sexuales con ella para que se pueda quedar embarazada, ya que sospecha que el comandante es infértil. A cambio ofrece cigarrillos a Defred e información sobre su hija, a quien no ha visto en años.

Los Waterford reciben la visita de una delegación mexicana³¹ liderada por la Sra. Castillo³², que se muestra muy intrigada por la vida de las criadas. Le pregunta a Serena si alguna vez imaginó una sociedad en la que las mujeres ya no puedan leer su libro, a lo que Serena responde que “Dios pide sacrificios”.

Cuando Serena descubre que Defred ha estado teniendo una aventura emocional con el comandante, después de encontrar manchas de maquillaje en su traje azul³³, se enfada tanto que llega a agredirle físicamente. Se siente traicionada y obliga a Defred a hacerse una prueba de embarazo, que resulta positiva. Serena le revela las buenas noticias a su esposo y le dice que el bebé ni siquiera es suyo. Luego acompaña a Defred en un viaje sorpresa, a varias horas de distancia. Serena se encuentra con Hannah, la hija de Defred, delante de ella, pero sin dejarle

³¹ Los delegados mexicanos visitan la casa del comandante en un esfuerzo por crear asociaciones en el comercio y ver los efectos del movimiento cultural de Gilead. Como jefa de la delegación mexicana, la Sra. Castillo le pregunta a Defred sobre su vida como criada. Con gran autocontrol, esta les miente y reconoce que ha encontrado la felicidad.

³² La embajadora Castillo es de una pequeña ciudad en México, del tamaño de Boston, llamada Xipica. Esta ciudad está muriendo, ya que no han tenido hijos nacidos durante seis años.

³³ El comandante se lo presta a Defred para usarlo como disfraz cuando visitan Jezabel juntos.

acceder a hablar con ella. Ni siquiera Hannah llega a ver a su madre. Así consigue amenazar a Defred diciéndole que, si se daña a sí misma o al bebé, entonces Hannah correrá peligro. De esta manera se hace patente su desesperación por ser madre. Aunque en ocasiones se muestra compasiva con las criadas, por lo general no hay ninguna muestra de piedad con ellas, en especial con Defred.

Cuando Defred es finalmente arrestada por los Ojos, se hace evidente que Serena no la entregó como venganza, ya que se muestra atemorizada. Ella cree que Defred le había informado a Fred del pacto entre las dos en forma de venganza o en un intento de salvarse a sí misma.

3.6.3 Tías

“Las mujeres mayores, sin hijos o estériles que no estaban casadas podían prestar servicio como Tías y librarse así del desempleo y del traslado a las infames Colonias”- Defred

Las tías son la clase de mujeres de mayor rango, responsables de supervisar el entrenamiento y el adoctrinamiento de las criadas, así como de supervisar los nacimientos y presidir las ejecuciones de las mujeres.

Las tías usan ropa modesta y marrón. Manejan el Centro Rojo, a donde se envían las criadas para que se capaciten y donde viven entre las asignaciones. Están a cargo de no dejarlas escapar, y repartir castigos a las criadas desobedientes. Debido a sus posiciones, son las únicas mujeres en Gilead a quienes se les permite leer y escribir, y tienen un poder casi absoluto sobre las criadas, haciéndolas más libres que a la mayoría de las mujeres bajo el régimen.

Las tías generalmente son partidarias fanáticas de Gilead y son brutales en su adoctrinamiento. Su entrenamiento a menudo involucra lecturas bíblicas y sermones, conferencias sobre las creencias de Gilead y sobre la moral y el "lugar de una mujer", visionados de pornografía violenta, sesiones de "terapia", donde las mujeres son alentadas a compartir sus más oscuros secretos y “pecados” hasta avergonzarlas y ridiculizarlas en público.

3.6.3- a) Tía Lydia

La tía Lydia es uno de los personajes protagonistas de la historia. Es una de las mujeres asignadas a adoctrinar a las criadas con las creencias de la nueva sociedad. Trabaja en el Centro Rojo, la escuela de reeducación en la que Defred y otras mujeres son internas para que las instruyan como criadas. Allí la tía Lydia instruye a mujeres fértiles, como son, entre otras, Emily, June, Moira, Alma y Janine, sobre sus nuevos roles como criadas. Aunque felicita a las mujeres por su fertilidad, cuando Janine se burla de la idea de tener hijos para las parejas estériles, la tía Lydia la golpea con una picana eléctrica³⁴ y luego le arranca el ojo derecho como castigo. Janine se ve obligada a confesar sus pecados y contar la historia de su violación en grupo. La tía Lydia explica que Janine se mereció la violación y obliga a las demás criadas a burlarse de ella.



Tía Lydia en el 1x10: Night. Fotografía: Hulu



Tía Lydia interrogando a Defred en el 1x03: Late. Fotografía: Hulu

Tía Lydia muestra en una de sus clases una presentación de diapositivas de todas las cosas horribles que han sucedido en la construcción del régimen. Una de las imágenes es de la madre de June trabajando en una granja. Tras esto, June intenta escapar con Moira, pero tiene que regresar al Centro Rojo al haber sido capturada. La tía Lydia mantiene atada a June mientras la tía Elizabeth³⁵ le golpea las plantas de los pies.

Aunque aparece principalmente en los flashbacks de Defred, la tía Lydia y sus instrucciones persiguen a Defred en su vida diaria. Los lemas y máximas de la tía Lydia llevan la ideología

³⁴ La picana eléctrica es un instrumento de tortura utilizado en algunos momentos históricos por la policía y el ejército en España, Argentina y en otros países de Sudamérica.

³⁵ La tía Elizabeth es un personaje secundario tanto en la novela como en la serie de televisión. Ella sirve como tía en el Centro Rojo y es responsable, junto con otras tías, del entrenamiento y adoctrinamiento de las criadas.

de la nueva sociedad a las mujeres, hasta que incluso aquellas mujeres como Defred, que no creen realmente en la ideología, oyen las palabras de Gilead resonando en sus cabezas.

Defred es interrogada por un Ojo y la tía Lydia sobre la supuesta culpa de Deglen. Ella responde lo más honestamente posible mientras omite el hecho de que Deglen es miembro de Mayday³⁶. Le sugieren que Deglen puede haber intentado "tocar" a Defred, lo cual ella niega. Cuando Defred admite que sabía que Deglen era una "traidora al género", le preguntan que por qué no lo informó. Defred responde que Deglen era su amiga. La tía Lydia le dice que Deglen era una "bestia" y una "abominación contra Dios", lo que enfurece a Defred. Cuando la tía le dice que "recuerde su Escritura", Defred cita desafiantemente otro pasaje diferente de las Escrituras, retándola verbalmente: "Y benditos son los que sufren por la causa de la justicia, porque de ellos es el reino de los cielos". Enfurecida, Lydia mira a Defred y comienza a golpearla brutalmente, pero es detenida por Serena, pues esta creía que estaba embarazada. Toda la brutalidad que demuestra en su labor de adoctrinamiento, se diluye en la emoción y ternura que muestra por los nacimientos de los bebés.

3.6.4 Marthas

"Luce su habitual vestido de Martha, de color verde pálido, como la bata de un cirujano de los tiempos pasados. Su vestido es muy parecido al mío, largo y recatado, pero por encima lleva un delantal con peto y no tiene toca ni velo."- Defred

Las marthas son sirvientas domésticas para familias adineradas o de alto rango. Generalmente usan trajes de color ocre, a menudo con un delantal en la parte superior. También usan pañuelos en la cabeza para cubrirse el pelo.

Las marthas se encargan de limpiar las casas, ir de compras y cocinar, y sirven comidas para la familia a la que han sido asignadas. La mayoría de ellas parecen ser mujeres infértiles, de bajo rango y solteras. También se da a entender que la mayoría de ellas pertenecen a minorías étnicas, como las latinas o afroamericanas, lo que demuestra la mayor discriminación de Gilead

³⁶ Mayday es un grupo secreto de resistencia que trabaja para oponerse y derrocar a la República de Galaad desde adentro. Se desconoce cuántos miembros hay, aunque a cualquiera se le puede permitir unirse. Deglen menciona que es mejor si los rebeldes no saben demasiado sobre el número o la identidad de sus camaradas, en caso de que uno de ellos sea capturado e interrogado. Los miembros de Mayday pueden identificarse hablando las palabras clave ' Mayday ' en la conversación.

contra las mujeres que pertenecen a grupos minoritarios. A veces son asistidas en sus tareas por la criada del hogar y proporcionan alimento para ellas también.

A menudo cotillean entre sí, y suelen ser bastante amigas y fieles. Incluso se da a entender que tienen una red de comunicación propia. Sin embargo, pueden llegar a ser un tanto prejuiciosas y despectivas hacia las criadas. Si la esposa a la que sirven tiene hijos, entonces las marthas pueden ayudar en la educación de estos, actuando como una niñera. Muchas esperan con ansia que esto ocurra, porque, entre otras razones, puede ser la única oportunidad que tendrán de criar a un niño como si fuera propio.

3.6.4- a) Rita

Rita es un personaje secundario. Ella es una martha que sirve en la casa del comandante Fred y Serena Joy.

En la novela, Rita es una de las dos marthas que sirven en la casa. La otra se llama Cora. Se dice que tiene la piel "morena", aunque no se menciona su etnia exacta. Ella está principalmente a cargo de la cocina y de pensar y preparar la comida de todos. Rita a menudo se representa como brusca, seria y severa. Con Defred se muestra mucho más distante. Ella parece desaprobador el rol de Defred como criada, incluso llega a opinar que es preferible que la envíen a las colonias. A menudo trata a Defred como una más en sus tareas, llegando a veces a ser amable con ella, mostrando compasión y empatía. Rita está presente al final de la historia cuando a Defred supuestamente se la llevan los Ojos y se muestra sorprendida.

En la serie de televisión, su papel sigue siendo el mismo; sin embargo, como Cora no aparece en la adaptación, sus personajes parecen haberse mezclado. Como resultado, se representa a Rita como menos seria y violenta, y es mucho más amable con Defred de lo que se muestra en la novela.



Rita en el 1x01: Offred. Fotografía: Hulu



Rita con Defred en el 1x06: A Woman's Place. Fotografía: Hulu

Rita también parece unirse un poco a Serena al final de la serie, y le revela que tuvo un hijo, Matthew, que murió a los 19 años mientras luchaba en la guerra. También es la primera persona en tener acceso a cartas escritas por muchas criadas desesperadas en busca de ayuda en un paquete que le hacen llegar desde la resistencia a Defred; cuando en el último episodio la sacan del hogar, informa a Rita dónde están escondidas las cartas, en un ejercicio de complicidad para intentar salvarla de Gilead.

4. Conclusiones

La ficción televisiva contemporánea, si bien todavía no ha roto del todo con los estereotipos de género, ni se ha convertido en un vehículo de emancipación femenina, sí estaría permitiendo la irrupción de nuevos discursos ficcionales que comienzan a socavar las bases androcéntricas y heteronormativas de los discursos mediáticos. Las negativas críticas que, en ocasiones, reciben las series protagonizadas por mujeres valientes, empoderadas y dueñas de sus propias vidas, quizá explican la incomodidad que todavía siente la sociedad ante quienes deciden no someterse a los designios normativos patriarcales. La desvalorización de “lo otro” puede observarse en que, generalmente, series de idiosincrasia similar a la de *El Cuento de la Criada*, muchas de ellas con gran calidad técnica y creativa, riesgo narrativo y apuestas novedosas en lo estético y discursivo, no suelen incluirse en los listados sobre las mejores series de televisión, tan de moda entre crítica e investigadores/as. Sin embargo, este ejemplo tan representativo sí ha conseguido alcanzar el estatus que se merece en cuanto a reconocimiento. La historia de Atwood, desde un punto de vista de género, ofrece retos imprescindibles para la reflexión contemporánea. Retos que permiten ampliar el espectro representacional, y que ofrecen distintos y variados modelos de representación del género femenino y su sexualidad que, sin duda, influyen en el público y en la visión social general. El audiovisual como vínculo de expresión de la realidad social y de los cambios que se operan en su seno, así como motor de dicho cambio, tiene en los productos ficcionales televisivos una de sus principales herramientas de transformación.

En el caso específico de *El Cuento de la Criada*, los símbolos y sus aplicaciones a las mujeres protagonistas consiguen hacer de ellas personajes redondos y complejos, que se enfrentan a retos personales impuestos por una sociedad opresora que parecen aceptar, pero contra la que todas terminan luchando. Mujeres que lidian en contra de la dominación masculina de distintas formas. Ya sea reivindicando la libertad sexual en contra de la supresión del deseo femenino desde la resistencia al régimen, como hacen algunas criadas como Defred; protegiéndose y cuidándose entre ellas como hacen las marthas, y en especial Rita; o reclamando la función de la mujer en Gilead y enfrentándose al hastío de una vida sin labores profesionales, como hace Serena Joy. El caso más extremo es el de las tías, que, siguiendo las leyes y doctrinas de Gilead, más allá de proteger a las criadas, siendo esta la supuesta primera intención de sus tareas, las torturan creando en ellas inseguridades, miedos y traumas. Es el rol femenino que más poder y control posee en toda la historia, sin dejar de ser opresor y, sobre todo, machista. Habiendo analizado la representación de los personajes femeninos protagonistas, que nos remiten de manera clara al papel que la mujer ha jugado en la construcción simbólica en la distopía, es

posible concluir que la mujer y sus símbolos son claro referente de las características fundamentales de la distopía crítica.

Sin embargo, sería casi imposible realizar una investigación sobre las distopías sin concluir con una reflexión sobre el estado de nuestra realidad que se acerca cada vez más y de manera peligrosa a circunstancias que evocan claramente las sociedades imaginarias de la literatura distópica. ¿Qué sucederá cuando el presente de nuestro mundo alcance a ese futuro cercano y plausible que nos presentan los autores de las distopías?, ¿serán las distopías cada vez más distantes, más horripilantes y más alejadas de la posibilidad de sobrevivir a ellas? O, por el contrario, ¿lo crudo de nuestra realidad nos llevará a concebir de nuevo utopías que nos mantengan la esperanza de un mañana mejor? Y lo más importante, ¿cuál será el papel de la mujer en dichas realidades?

5. Bibliografía

- Aguilar, P. (2001). Mujeres de cine: retratos mágicos pero distorsionados. En B. Muñoz (coord.), *Medios de comunicación, mujeres y cambio cultural*. Madrid: Dirección General de la Mujer de la Comunidad de Madrid. 221-244.
- Atwood, M. (2008). *El Cuento de la Criada*. Barcelona: Narrativa Salamandra.
- Atwood, M. (2017). *Margaret Atwood on What 'The Handmaid's Tale' Means in the Age of Trump*. New York Times. Disponible en: <https://www.nytimes.com/2017/03/10/books/review/margaret-atwood-handmaids-tale-age-of-trump.html>
- Baccolini, R. & Moylan, T. (2003). "Introduction Dystopia and Histories." En *Dark Horizons*. New York: Routledge, 14-41.
- Bartkowsk, F. (1991). *Feminist Utopias*. Nebraska: University of Nebraska Press.
- Barker, C. (2003). *Televisión, globalización e identidades culturales*. 1a Ed. Madrid: Paidós Ibérica.
- Bourdieu, Pierre. (2000). *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama.
- Bradbury, R. (2007). *Fahrenheit 451*. Barcelona: Minotauro.
- Butler, J. (2014). *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós.
- Cavalcanti, I. (2003). The writing of Utopia and the Feminist Critical Dystopia: Suzy McKee Charnas's Holdfas Series. *Dark Horizons*. New York: Routledge. 119- 165.
- Claeys, G. (2010). *The Cambridge companion to utopian literature*. Cambridge University Press.
- Claeys, G. (2011). *Utopía: historia de una idea*. Madrid: Siruela.
- De Miguel, C. et al. (2004). *La identidad de género en la imagen televisiva*. Madrid: Instituto de la Mujer.

- Duby, G & Perroy, M. (2000). *Historia de las Mujeres en occidente*. Vol. 1. Madrid: Grupo Santillana de Ediciones. 5 vols. 395-444.
- Duque, C. (2010). *Judith Butler y la teoría de la performatividad de género*. Revista de educación y pensamiento (17). 85-95.
- Eco, U. (1988). *De los espejos y otros ensayos*. Barcelona: Lumen.
- Engels, F. (1959). *Del socialismo utópico al socialismo científico*. Disponible en: <https://www.marxists.org/espanol/m-e/1880s/dsusc/1.htm>
- Espores (Revista). La veu del Botànic. (2013). *Narciso, la flor presumida y breve*. Disponible en: <http://espores.org/es/plantas/narcis-la-flor-presumida-i-breu.html>
- Fandom. (2017). *The Handmaid's Tale Wiki*. Disponible en: http://the-handmaids-tale.wikia.com/wiki/The_Handmaid%27s_Tale_Wiki
- Galán Fajardo, E. (2006). *Personajes, estereotipos y representaciones sociales. Una propuesta de estudio y análisis de la ficción televisiva*. Río de Janeiro: Eco-Pós.
- García Hernández, N. (2017). *El cuento de la criada: libro vs serie*. Eldiario.es. Disponible en: <https://bit.ly/2MVSvYB>
- Giddens, A. (2000). *Sociología*. Madrid: Alianza Editorial.
- Graves, R. (1983). *La diosa blanca*. Madrid: Alianza Editorial. 50-66.
- Gulick, A. M. (1991). *The Handmaid's Tale, Examining its utopian, dystopian, feminist and postmodernist traditions*. Iowa: Iowa State University.
- Horton, P B. & Hunt C. L. (1980). *Sociología*. 2a Ed. México. MacGraw- Hill. 603.
- Huxley, A. (2014). *Un mundo feliz*. Barcelona: Debolsillo.
- López, M^a. I. (2004). “*Iris, la mensajera de los dioses. (Estudio iconográfico de sus representaciones en el arte griego)*.” *Anales de Historia del Arte* 14: 7-31.
- Lotz, A. (2006). *Series de televisión redefinen los roles de mujer*. University of Michigan. Disponible en: <https://bit.ly/2lyQitL>

- Macionis, J & Plummer, K. (2004). *Sociología 4ª Ed.* Madrid: Pearson Educación.
- Menéndez, M. I. (2008). *Discursos de ficción y construcción de la identidad de género en televisión.* Palma de Mallorca: UIB.
- Menéndez, M. I. & Zurian, F. A. (2014). *Mujeres y hombres en la ficción televisiva norteamericana hoy.* Universidad de Medellín: Anagramas.
- Moreno, M. P. (2016). *The Handmaid's Tale, symbols and women in dystopian narrative.* Universidad de Medellín: Escritos.
- Moro, T. (2016). *Utopía.* Madrid: Rialp.
- Orwell, G. (2013). *1984.* Barcelona: Debolsillo.
- Ricoeur, P. (2003). *El conflicto de las Interpretaciones.* Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina.
- Sánchez Jaramillo, C. A. & Molina Valencia, N. (n.d.). *Ciencia Ficción Política y Construccinismo.* Athenea Digital. Revista de Pensamiento. 17(1), 79-96.
- Sardiflor. (2017). *El Cuento de la Criada. ¿Cómo dejamos que nos hicieran esto?* Elasombrario&Co. Disponible en: <https://elasombrario.com/el-cuento-de-la-criada/>
- Sargent, L. T. (1994). "The three faces of Utopianism revisited." Sargent, Lyman T. *Utopian Studies.* 1-37.
- Schaeffer, J. M. (1999). *Pourquoi la fiction?* París: Seuil. 205-220.
- Stein, K. (1996). "Margaret Atwood's Modest Proposal: The Handmaid's Tale." University of Rhode Island English Faculty Publications. 57-72.
- Swift, J. (2010). *Una modesta proposición.* Biblioteca Virtual Universal.
- Trousson, R. (1995). *Historia de la literatura utópica. Viajes a países inexistentes.* Barcelona: Península.
- Unsworth, C. (2016). *The symbolism of clothing and colour in The Handmaid's Tale.* Charlotte Unsworth. Disponible en: <http://charlotteunsworth.com/?p=2046>

MATERIAL AUDIOVISUAL:

HBO. (2017). *The Handmaid's Tale* Temporada 1.

HBO. (2018). *The Handmaid's Tale* Temporada 2.

Indigo (2017). *A Moment with Margaret Atwood*. Disponible en:
<https://www.youtube.com/watch?v=S0z8Jw17CV0>

Miller, B. (2017). *The Handmaid's Tale*. Hollywood: 20th Century Fox. [DVD]

Wilson, D. & Schlöndorff, V. (1990). *El Cuento de la Doncella*. Cinecom Entertainment.