



Universidad
Zaragoza

Trabajo Fin de Grado

Análisis narrativo audiovisual de una distopía
crítica feminista:

El cuento de la criada

Audiovisual narrative analysis of a feminist critical dystopia:

The Handmaid's Tale

Autora

Ana Fontán Zarralanga

Director

Víctor Manuel Silva Echeto

Facultad de Filosofía y Letras. Grado en Periodismo. Curso 2018/19

RESUMEN

Partiendo de la idea de que los medios de comunicación y las nuevas plataformas digitales funcionan como representaciones de la sociedad y sus reivindicaciones, el presente trabajo pone en relación las narrativas audiovisuales con el auge del feminismo actual. En 2017 salió a la luz la serie de televisión *El cuento de la criada*, basada en la novela de Margaret Atwood (1985), que representa una distopía crítica feminista dentro del marco de la posttelevisión y el nuevo discurso público. A través de la serie que plantea una sociedad distópica aterradora para las mujeres, se entienden diversas lógicas de opresión hacia éstas y un sistema de resistencia que hace que la distopía sea posible. Por tanto es posible interpretar la historia como una reivindicación en relación con el mundo actual mediante sistemas de dominación y la creación de diversos estatus y roles femeninos.

Palabras clave: *feminismo, distopía crítica, El cuento de la criada, televisión, ficción, opresión, resistencia, violencia.*

ABSTRACT

Starting from the idea that the media and the new digital platforms function as representations of society and its claims, the present paper relates the audiovisual narratives with the rise of current feminism. In 2017, the television series *The Handmaid's tale* came to light, based on the novel by Margaret Atwood (1985), which represents a feminist critical dystopia within the framework of post-television and the new public discourse. Through the series that raises a terrifying dystopian society for women, various logics of oppression towards women and a resistance system that makes dystopia possible are understood. Therefore it is possible to interpret this history as a claim in relation to the current world through systems of domination and the creation of various female status and roles.

Keywords: *feminism, critical dystopia, The Handmaid's tale, television, fiction, oppression, resistance, violence.*

Agradecimientos

El proceso de realización de mi trabajo de fin de grado ha sido intenso tanto a nivel personal como académico y ha tenido un gran impacto en mí. Es por ello por lo que me gustaría dedicar este pequeño apartado a todas las personas que me han acompañado y ayudado en el camino.

A mis padres Trini y Víctor y a mi hermano Andrés, por apoyarme y comprenderme en todo momento de esta etapa académica que hoy culmina.

A mis amigas y compañeras Sara y Ana, por compartir los momentos dentro y fuera de clase, los largos días de biblioteca, y animarme siempre como mejor han sabido.

A Pilar, por su energía y sabios consejos estos meses tanto en persona como en la distancia, y por todo el cariño.

Y por último a mi tutor Víctor, por haber sido mi guía y estímulo durante la redacción de este trabajo.

Muchas gracias a todos y todas.

Índice

| | |
|--|----|
| 1. Introducción | 7 |
| 1.1 Justificación y objetivos | 7 |
| 1.2 Metodología | 7 |
| 2. Marco teórico | 9 |
| 2.1 La televisión en el siglo XXI | 9 |
| 2.1.1 La postelevisión como fenómeno emergente y la evolución del discurso público | 9 |
| 2.1.2 Feminismo y postelevisión: Postfeminismo..... | 12 |
| 2.1.3 El feminismo en las series de ficción..... | 14 |
| 2.2 Distopía | 15 |
| 2.2.1 Concepto y tipología..... | 15 |
| 2.2.2 La distopía en las series de ficción | 16 |
| 2.2.3 Feminismo y distopía: distopía crítica feminista..... | 17 |
| 3. Análisis de roles femeninos y sistemas de dominación y violencia en <i>El cuento de la criada</i> | 19 |
| 3.1 <i>El cuento de la criada</i>: una distopía crítica feminista | 19 |
| 3.2 Los cuatro estatus femeninos y sus roles en <i>El cuento de la criada</i> | 21 |
| 3.2.1 Criadas | 22 |
| 3.2.2 Esposas..... | 25 |
| 3.2.3 Marthas..... | 26 |
| 3.2.4 Tías..... | 27 |
| 3.3 Representación de la dominación patriarcal en la ficción: Análisis de cuatro sistemas de opresión en tres capítulos | 28 |
| 3.3.1 Poder estructural | 29 |
| 3.3.2 Poder disciplinar | 33 |
| 3.3.3 Poder cultural o hegemónico | 35 |
| 3.3.4 Poder interpersonal | 37 |
| 3.3.5 Diferentes resistencias como actos revolucionarios: el poder contra-hegemónico..... | 38 |

| | |
|---|--------------------------------------|
| 3.4 Violencia sexual: tratamiento de los tipos de víctimas y agresores | 41 |
| 3.4.1 Víctimas principales | 42 |
| 3.4.2 Víctimas secundarias | 43 |
| 3.4.3 Agresores..... | 46 |
| 4. Conclusiones | 48 |
| 5. Bibliografía | 50 |
| 6. Anexos | ¡Error! Marcador no definido. |
| Anexo 1: Ficha técnica de la serie | ¡Error! Marcador no definido. |
| Anexo 2: Biografía de Margaret Atwood | ¡Error! Marcador no definido. |
| Anexo 3: Personajes femeninos y sus roles | ¡Error! Marcador no definido. |
| Anexo 4: Fotogramas de escenas..... | ¡Error! Marcador no definido. |
| Anexo 5: Roles y dimensiones de las víctimas y agresores | ¡Error! Marcador no definido. |

1. Introducción

1.1 Justificación y objetivos

El auge de los movimientos feministas ha supuesto su introducción en la ficción, concretamente en las series de televisión y plataformas digitales que comienzan a reproducir el malestar social y las reivindicaciones de género en sus producciones. El objeto de estudio de este análisis es la serie *El cuento de la criada* (2017), basada en la novela de Margaret Atwood (1985), que plantea diversos roles de la mujer dentro de una sociedad distópica, así como unas lógicas de opresión sobre las mujeres que se pueden relacionar con las del mundo actual.

La tesis principal defendida es, por tanto, que los diversos sistemas de dominación, violencia sexual y roles basados en las clases sociales de las mujeres que se presentan en la serie, a modo de reivindicación, reproducen una desigualdad latente en las sociedades reales por medio de la distopía crítica. Así mismo, el objetivo también es observar que la opresión representada bajo un sistema patriarcal se da de manera estructural y global, y poner en duda si la serie sigue el discurso de los nuevos feminismos propuestos por algunos autores que defienden la liberación y lucha de mujeres en riesgo de exclusión social, inmigrantes, y homosexuales.

1.2 Metodología

La metodología aplicada para este trabajo se basa en dos fases principales: una primera de investigación y análisis conceptual a través de diversas fuentes, y una segunda parte empírica mediante un análisis narrativo audiovisual.

El marco conceptual se basa en conceptos como la posttelevisión y la evolución del discurso público a través de los estudios realizados por Imbert (2003, 2008 y 2019), Tous Rovirosa (2009) y Silva Echeto y Browne (2008). Además, para realizar un acercamiento al postfeminismo y su representación en la ficción, se han analizado textos de Jarava y Plaza (2017), Menéndez (2013), Preciado (2007), Aguado-Peláez (2019) y Butler (2001), así como de Navío Navarro (2018) y Marín Ramos (2019).

La segunda parte del apartado contextual se centra en analizar la distopía en la ficción por medio de autores como Moreno Trujillo (2016), Crespo, Fernández Holgado y Márquez-Domínguez (2018) e Imbert (2019). Por otro lado, el apartado teórico también pone en

relación la distopía con el feminismo y su aplicación a la ficción por medio de la distopía crítica feminista, analizando textos como los de Moreno Trujillo (2016) y Sargent (1994).

Tras la realización de la parte conceptual y teórica mediante el análisis de fuentes documentales, se ha realizado una visualización y posterior análisis de la serie de televisión *El cuento de la criada* (2017), utilizando un método de análisis narrativo audiovisual. La narrativa audiovisual es la capacidad de los sonidos e imágenes para contar historias (García Jiménez, 1993). Esta parte empírica cuenta con cuatro apartados. En primer lugar se presenta un acercamiento a la historia y sus características de distopía crítica feminista, apoyado en los textos de Casseti y di Chio (1991), Crespo, Fernández Holgado y Márquez-Domínguez (2018) y Moreno Trujillo (2016).

La segunda parte presenta un análisis de los cuatro estatus femeninos de la serie –criadas, esposas, marthas y tías- y los respectivos roles de cada una de ellas, ejemplificados mediante personajes representativos. Por otro lado, la tercera parte del análisis narrativo audiovisual sigue el esquema de Hill Collins (2000) de cuatro sistemas de dominación –estructural, disciplinar, cultural e interpersonal-, y es aplicado a la serie observando las lógicas de opresión y las diferentes resistencias que hacen posible la distopía. Para la realización de este apartado se han seleccionado tres capítulos, cada uno de una temporada distinta: 1x04 “*Nolite te bastardes carborundorum*”, 2x10 “*La última ceremonia / The last ceremony*”, y 3x01 “*Noche / Night*”.

La última categoría de análisis es la violencia sexual y su representación por medio de víctimas principales, secundarias y agresores. Para este apartado se ha seguido la metodología de Egri (1946) utilizada por numerosos autores, que define tres dimensiones de análisis –física, psicológica y social-, que se han aplicado a las víctimas y agresores presentados en la serie.

A lo largo del trabajo aparecen tablas representativas a modo de análisis cuantitativo, que permiten analizar con mayor profundidad los temas tratados mediante el número de escenas de cada poder y sus mecanismos, la presencia de personajes y la violencia sexual en los tres capítulos.

2. Marco teórico

2.1 La televisión en el siglo XXI

2.1.1 La postelevisión como fenómeno emergente y la evolución del discurso público

La posmodernidad es un movimiento artístico, cultural y económico que surge en el contexto de la postguerra. El concepto nace de la mano de autores clave como Jean François Lyotard (2000) y se caracteriza por la oposición al racionalismo y el culto de las formas. Además, según apunta González Requena (1999), la posmodernidad aparece con una crisis de valores y del relato.

La televisión está en plena transformación y refleja los cambios sociales y colectivos. Mediante las nuevas formas narrativas, crea una identidad colectiva con una gran carga simbólica y funciona como escenario en el que los sujetos sociales son objetos de observación pública. Todo ello responde al concepto de Postelevisión, que supone unas nuevas formas narrativas basadas en el espectáculo, el espejo de la sociedad y el desorden.

El paso a la postelevisión ha supuesto una transformación de la realidad. La televisión crea su propia realidad y la convierte en espectáculo. Imbert (2008) afirma que hay cuatro ejes principales en la postelevisión: la construcción de la realidad, el juego con la identidad, los objetos con carga simbólica y nuevas formas narrativas. Anteriormente, Umberto Eco se preguntaba cómo se opera el paso de la neotelevisión a la postelevisión, afirmando que la televisión habla cada vez más de sí misma y su contacto con el público y menos del mundo. Algunas de las características de la postelevisión posterior al análisis de Eco son la creación de nuevos mundos mediante la desaparición del narrador, la reducción de la acción, la limitación del espacio-tiempo y el foco en los personajes. Por otro lado, también se han creado nuevas categorías como la hibridación de géneros o la duplicación y la deformación de la realidad hasta llegar a lo grotesco (Imbert, 2008).

La primera edad de oro de la televisión data de 1940 a 1960, y se caracterizó por el inicio del Sound System, y la segunda (1970-1990), lo hizo por una nueva televisión que reducía su audiencia de las clases medias y bajas. En un momento social en el que todo sucede muy rápido, se da, a partir de la **Tercera edad de oro de la televisión** (1990-2000), una sobreproducción de series televisivas estadounidenses y un crecimiento de las plataformas digitales como Netflix y HBO. Además, los diversos estudios actuales de las

series, han abordado más la dimensión estética gracias a la mejora de la realización y la introducción de métodos cinematográficos.

Podemos dividir las **etapas** de la televisión en tres: la paleotelevisión, la neotelevisión, y la metatelevisión o postelevisión (Tous Rovirosa, 2009).

La paleotelevisión se centraba en informar, educar y entretener al espectador mediante la transmisión jerárquica de conocimientos e ideologías. En esta etapa destaca la separación de géneros, edades y públicos, además de una clara función divulgativa y educativa de la televisión sin relación de proximidad con el público.

Por otro lado, el inicio de la neotelevisión coincide con el inicio de cadenas privadas y el aumento de la oferta, lo que trajo consigo una hibridación de géneros con temáticas entrelazadas y una homogeneización de los contenidos bajo una aparente heterogeneidad. En esta etapa desaparecen los temas tabúes como el sexo, y las funciones divulgativa y educativa se sustituyeron por la proximidad y la interactividad. Según Eco (1986) una de las características es la reproducción de la realidad, mediante la cual la televisión convierte el mensaje en verdad y mantiene la función básica del entretenimiento.

Con la llegada de la **metatelevisión**, además de entretener, encontramos una televisión que busca la autorreferencialidad, intertextualidad y mezcla de géneros. A las cadenas públicas y privadas se añade la televisión por cable y las nuevas plataformas digitales, lo que hace que aumente en gran medida la competencia. Es en este momento en el que nacen nuevas producciones como los *realities* y se mezclan los géneros más que nunca en una televisión de formatos. La televisión del siglo XXI se caracteriza por ser cada vez más autorreferencial, y la audiencia, por tener un carácter activo y lúdico.

Con la metatelevisión, tras la Tercera Edad de Oro, se consolida la evolución del medio y su madurez mediante la mezcla de características de las dos etapas anteriores como la información de la paleotelevisión y los shows y el entretenimiento de la neotelevisión. En las nuevas series dramáticas contemporáneas encontramos una búsqueda de un universo socialmente reconocible por el público. Además de la mezcla de géneros y formatos, asistimos a un momento en el que las series hacen gran cantidad de referencias interepisódicas y referencias a otras series (Tous Rovirosa, 2009).

Por otro lado, el **discurso público** ha dado un gran cambio evolucionando de grandes relatos a microdiscursos en un momento en el que la ciudadanía se ha alejado de los

asuntos públicos y se interesa por lo cercano y lo íntimo. Asistimos pues a una crisis mediática que obliga a los productores a adecuar el discurso a la demanda del público espectacularizando la realidad y creando ficciones más realistas (Imbert, 2003).

La televisión ya no es la ventana al mundo sino que se amolda a los gustos del público y se convierte en la representación de la sociedad, reflejando las preocupaciones e imaginarios colectivos. Se caracteriza por la utilización de la seducción para captar la atención del espectador reflejando su realidad interna y social.

Una de las características más relevantes de la postelevisión y que podemos observar a su vez en las series contemporáneas, es **la hiperrealidad**. Este modo de representación de la realidad resulta especular porque se centra en lo cotidiano, y por otro lado espectacular porque está dotado de teatralidad, logrando que al espectador le resulte creíble lo que ve aunque sepa que no es real. Imbert (2008) afirma que esto responde a la gran demanda de intimidad y morbo de los espectadores que se ve saciada con la emoción que producen la dramatización y el entretenimiento.

La figura del **desorden** también refleja la emergencia de nuevos imaginarios colectivos, por lo que el miedo, la angustia, la violencia y la muerte protagonizan muchos relatos posmodernos. La fascinación por la violencia está relacionada con la intimidad que se representa por medio de la hipervisibilidad ¹ y la deformación grotesca de la realidad. El desorden representa de nuevo otro espejo de lo social que tiende a la exageración, la extravagancia, y el desequilibrio. Este nuevo tipo de comunicación convierte al público en partícipe de ella creando una relación directa y emotiva.

La **violencia simbólica** es otra de las características de la postelevisión y se manifiesta tanto jugando con la imagen y el desorden como mediante la hiperrealidad.

En su estudio sobre la comunicación violencia y poder en la sociología de Pierre Bourdieu, Silva Echeto y Browne Sartori (2008) exponen este concepto de violencia simbólica como una forma hacer que la sociedad acepte bajo la imposición, una serie de significaciones. Es decir, que los medios de comunicación y especialmente la televisión, ejercen mediante su poder simbólico una violencia silenciosa buscando lo espectacular y lo sensacional. Los espectadores, muchas veces no asumen que sufren este tipo de construcción de imaginarios por parte de un medio que “*no favorece la expresión del*

¹ La *hipervisibilidad* supone una saturación del espacio de representación en la televisión para que el espectador se sienta identificado con esa realidad (Imbert, 2003).

pensamiento y que monopoliza la (in)formación de las mentes” (Silva Echeto y Browne Sartoni, 2008: s/p)

2.1.2 Feminismo y postelevisión: Postfeminismo

Tal y como indica Imbert (2003), la representación de la mujer en las nuevas narrativas de la televisión, y especialmente en las series de actualidad, está vinculada a su estatus en el discurso público. La mujer, en la modernidad pasa de ser un sujeto ignorado e invisible, a uno hipervisible, especularizado e hipervalorado como cuerpo. La mujer y su cuerpo tienen un papel protagonista y muchas veces de víctima, además de ser un objeto de consumo, en particular de su dimensión física. Pero esto no significa que su existencia como sujeto sea de manera social e identitaria, ni que tenga un mayor reconocimiento. Se da por tanto una **doble visión**: una mujer pasiva, débil y objeto de manipulación, en contraste con una mujer triunfante, dándose así la hipperfeminización.

Bolotin sugirió el término “**postfeminismo**” en la revista *New York Times* en 1982, haciendo alusión a la imagen del feminismo de la época. Este se refería a una representación de la mujer estereotipada, con adjetivos como “la madre”, “la víctima”, “la hija de”... Las series de ficción de los años 90 mostraban una imagen de la mujer independiente, liberada sexualmente y con altos cargos (*Sexo en Nueva York*, 1998 o *Mujeres Desesperadas*, 2004).

En la postelevisión se da un retorno a las formas comunicativas arcaicas, ya que la televisión reconoce el discurso de la mujer como valor comunicativo pero a la vez, lo enmarca en un espacio exclusivo, el denominado por Imbert **espacio infeliz**. Este espacio tiene tres niveles; el físico, el temático y el simbólico. Por último, la **hipervisibilización**, característica de la postelevisión, la muestra excesiva, supone la visibilización de la intimidad tanto física como psicológica de las mujeres, y se muestran temas como el de la violación como un acto simbólico de poder de género y no como un acto sexual. (Imbert, 2008). En la serie *El cuento de la criada* se hace un gran uso de la violencia simbólica y física, especialmente en los castigos y en el ritual de cada mes de violación a las criadas –la *ceremonia*-. Aquí encontramos la violencia como algo totalmente normalizado.

Tal y como indican G. Jarava y F. Plaza en su estudio (2017), los medios de comunicación son transmisores de estilos de vida, actitudes y valores, y en el caso de las series de

televisión, estas han ido mostrando diferentes tipos de sociedad y formas de ser hombre o mujer, llenando la esfera televisiva y social de arquetipos y roles. Estos nuevos modelos de masculinidad y feminidad han sido duramente criticados por autores y autoras como Beatriz Preciado (2007), para quien el postfeminismo silencia categorías raciales, de edad, clase social o nacionalidad. Es decir, estaríamos ante un feminismo estereotipado y clasista en el que las mujeres “han alcanzado todo lo necesario para sentirse plenas, por lo que no es necesario seguir luchando por sus derechos” (G.Jarava y F.Plaza 2017 s/p).

Menéndez apuntaba en 2013 que este “antifeminismo” supone una situación ideal para las mujeres en la que no existe desigualdad, acoso, sexismo o violencia de género. Por tanto podemos decir que a pesar de presentarse como una liberalización para la mujer, el postfeminismo esconde un gran individualismo en el que las protagonistas de series como *Sexo en Nueva York* siempre son blancas, jóvenes, atractivas y obsesionadas con su aspecto físico.

Nuevas autoras y autores creen que el feminismo va más allá de afianzar la igualdad legal entre los hombres y las mujeres blancas, heterosexuales y de clase media, y que el nuevo reto está en atender a las mujeres que se han dejado al margen por su clase o raza combatiendo las causas de su desigualdad. Estos nuevos feminismos surgen a partir de los años 80 con autores como Foucault, Witting, Warner, Rich o Butler, bajo la creencia, por ejemplo, de que la heterosexualidad es un régimen político y económico (Preciado, 2007).

Además, en algunas entrevistas realizadas a Butler (2013), la autora afirma que desde el nacimiento se le asigna a cada persona un género al que pertenece y otro al que debe amar, y que esto no responde a una identidad de género libre.

En la esfera de la violencia, podemos diferenciar en muchas ocasiones un tipo de víctima principal o ideal joven, blanca, heterosexual y sin discapacidades, y otro tipo de víctima menos visibilizada o secundaria, con cuerpo no normativo, prostitutas, migrantes, lesbianas... que se ven silenciadas. Es decir, que en algunas series de ficción se busca la identificación con el público mediante la seducción, y se invisibilizan realidades de muchas mujeres (Aguado-Peláez, 2019).

Nuevas series como *Orange is the new black* (2013), presentan identidades más heterogéneas, alejadas de esta construcción social postfeminista. En *El cuento de la criada* observamos como la protagonista o heroína también responde a estos cánones de

individualización, y se presentan además mujeres negras, lesbianas o con problemas mentales como víctimas secundarias o personajes con problemas menos relevantes.

2.1.3 El feminismo en las series de ficción

“Estamos ante un feminismo lúcido y reflexivo que escapa del ámbito universitario para entrar en la literatura y la producción audiovisual”

Preciado, Beatriz. (2007) *Mujeres en los márgenes*

La proliferación de movimientos feministas en este último siglo, ha permitido una mayor reflexión sobre el rol femenino en las series de ficción de las principales plataformas como Netflix y HBO. Así mismo, también encontramos más series con protagonistas mujeres como *El cuento de la criada*, *Alias Grace* o *The Sinner*. Las dos últimas, distribuidas por Netflix en 2017, manifiestan historias diferentes de abusos de poder, desprecio a la mujer, violencia y misterios psicológicos en una sociedad sexista.

Algunas series como *Alias Grace* establecen paralelismos con *El cuento de la criada* dado que ambas se centran en el concepto del patriarcado, desacreditación de la mujer, violencia machista y abuso de poder. Estas nuevas series con una visión focalizada en lo femenino, suponen una mirada a una sociedad pasada, presente y futura, en la que se muestra a una mujer sometida en su vida diaria (Navío Navarro, 2018).

En su libro *El género en disputa*, Butler (2001) explica cómo se crean las identidades de género y cómo las normas de género ejercen violencia sobre las mujeres. Todos los roles de género impuestos son criticados por el feminismo en las series de ficción, apuntando, como ya indicaba Butler en 2001, a que los conceptos de *femenino* y *mujer*, son realmente vagos e inestables.

En contraposición con el postfeminismo, el fenómeno de las series Streaming ha favorecido en gran medida el discurso feminista y de emancipación de la mujer pese a seguir teniendo algún trazo del patriarcado. La ficción busca la identificación con el público, y trata lo abstracto y general de manera concreta, a través de historias subjetivas y personales. Las nuevas series online de la cultura *Mainstream* muestran a mujeres antiheroínas e incluso criminales, que apoyan su emancipación psico-social. Es así como se encuentra un lugar en la ficción para representar el descontento o el enfado por los problemas que tiene la mujer hoy en día en la sociedad patriarcal (Marín Ramos, 2019).

Así, Navío Navarro, en su análisis de la serie *Alias Grace*, indica que esta ficción televisiva denuncia el maltrato y sexismo soportado por la mujer del siglo XIX, y afirma que se puede vincular a los abusos de poder del presente al que las mujeres son sometidas.

Además, tal y como afirma Marín Ramos, la coyuntura actual de ascensos de la ultra derecha y de gobiernos como el de Donald Trump, han dado lugar a producciones que nos muestran lo que podría pasar si nos dejásemos llevar por los discursos del miedo, como por ejemplo en la ficción distópica de *El cuento de la criada*, y han proliferado un discurso feminista cercano y comprensible.

Por otro lado, la heterosexualidad normativa ² descrita por Butler (2001) se ve reflejada en series de ficción como *El cuento de la criada*, donde las mujeres y hombres homosexuales se consideran “traidores a su género” y son duramente perseguidos y castigados.

2.2 Distopía

2.2.1 Concepto y tipología

La distopía es una representación futura ficticia de una sociedad con características negativas y alienantes para la humanidad. El término está compuesto por el prefijo griego *dys-*, que significa “malo”, y la palabra *topos*, que significa “lugar”, por lo que literalmente se traduce como “mal lugar”. Las distopías se identifican como lo contrario a la utopía, género creado por Tomás Moro que, junto con el avance del pensamiento crítico derivó hacia la distopía.

El género distópico aparece más concretamente con la literatura del siglo XX, con trabajos como los de Huxley: *A Brave New World*, los trabajos de ficción de H.G. Wells, o *1984* de George Orwell. Estas narraciones se centran en un futuro terrible e indeseado en el que se encuentra un protagonista. Un elemento importante es que el personaje se cuestiona y resiste a la sociedad distópica bajo la fuerza de la resistencia. Por tanto encontramos un régimen que oprime y una parte que resiste (Moreno Trujillo, 2016).

² La *heterosexualidad normativa* supone que por construcción social, una mujer debe sentirse atraída por una persona de distinto sexo, y viceversa. Todo lo que se salga de esta normatividad dará lugar a discriminaciones como la homofobia o la transfobia. (Judith Butler. *El género en disputa*. 2001)

Por otro lado, surge un horizonte esperanzador que da lugar a la **distopía crítica**. Sargent la definió como una sociedad no existente, localizada en un espacio y tiempo que resiste al régimen y mantiene la esperanza. Esta posibilidad de esperanza en sociedades eutópicas, podía suponer derrotar la distopía y remplazarla por una eutopía.

La eutopía procede de *εὐτοπία* (*εὖ*, buen; *τόπος*, lugar). Si designamos una concepción política como eutopía, consideramos que se basa en una utopía difícil o imposible de realizar pero que sustituye a la distopía y es deseable. Por tanto la diferencia entre la distopía crítica y la distopía clásica radica en que el lector y el espectador comprendan que lo que se presenta puede llegar a suceder en su tiempo, y así mantengan la esperanza de escapar del panorama pesimista.

De esta distopía crítica esperanzadora también surgirá la **distopía crítica feminista**, que pondrá en relación la crítica a un futuro poco deseable con la imagen de la mujer y sus diferentes roles en la sociedad.

2.2.2 La distopía en las series de ficción

Actualmente están apareciendo diversas producciones audiovisuales que muestran distopías como un reflejo de situaciones políticas y sociales actuales. La ficción permite representar a sociedades en un futuro no muy lejano, como por ejemplo las series *de Black Mirror*, *Sense 8* o *El cuento de la criada* (Crespo, Fernández Holgado, Márquez-Domínguez, 2018).

El auge de los gobiernos autoritarios en el siglo XXI ha dado lugar a representaciones como la de la sociedad de Gilead en *El cuento de la criada*, deshumanizada y totalitaria. El ya mencionado espejo social de la postelevisión, tiene gran relevancia en este tipo de creaciones distópicas ya que refleja las características de las sociedades contemporáneas bajo la ficción. El futuro que se proyecta en la ficción actual, responde a inquietudes de hoy, a la inestabilidad del presente y a la incertidumbre e inseguridad por el futuro, política y economía, lo que causa un malestar en la sociedad.

La amenaza de hoy para la destrucción de los humanos ya no viene de fuera –como películas apocalípticas como *Godzilla*, 1998 o *Independence day*, 1996 de Roland Emmerich- sino de dentro de la propia sociedad. Ahora el enemigo es interior, y hay un miedo global, el pánico a la muerte, a que elementos naturales y medios armamentísticos

o tecnológicos acaben con la existencia. Muchas producciones actuales dan por sentada la catástrofe, pero el cine de ciencia ficción aumenta la angustia existencial del fin (Imbert, 2019).

En los últimos años se han consolidado muchos países occidentales con gobiernos democráticos así como reaccionarios nacionalistas. La extrema derecha se encuentra presente en diecisiete parlamentos de la Unión Europea, y ante momentos de crisis, los partidos autoritarios utilizan el populismo para aumentar sus votos. Tal y como afirman Crespo *et al.* (2018), partidos como el de la Independencia del Reino Unido y el de Donald Trump en Estados Unidos, expresan sus deseos de retorno a un pasado que se observa como un futuro ideal. Con la llegada del gobierno de Trump se consolidaron las *fakenews* y la posverdad, así como el menosprecio a las mujeres y el negacionismo del cambio climático. En periodos de crisis surge el pesimismo en toda la sociedad y en muchas ocasiones permite el surgimiento de ideologías totalitarias. Todo ello ha supuesto el caldo de cultivo para creaciones audiovisuales que representan un futuro poco positivo y unas sociedades deshumanizadas.

En España, durante el Franquismo, ya se observaban narraciones distópicas a modo de cuentos que representaban la anulación de la libertad individual por parte del sistema sin posibilidad de huir de él. Este pesimismo se relacionaba con el momento histórico gris sin esperanza (Peregrina Castaños, 2015).

La ficción, por tanto, no se utiliza como género sino como método para plasmar las angustias de la época. De hecho, Imbert asegura que la ciencia ficción ya no es un género vinculado a lo fantástico sino un medio que expresa la incertidumbre y preocupaciones actuales.

2.2.3 Feminismo y distopía: distopía crítica feminista

La distopía crítica feminista nace en el siglo XX a raíz de la distopía crítica, y presenta la esperanza de las mujeres ante un supuesto futuro catastrófico para ellas, en el que se suprime lo femenino y se les oprime ya sea por su raza, género, sexualidad o clase (Moreno Trujillo, 2016).

Aguado Peláez indica en su análisis de violaciones en series de ficción que los medios de comunicación actúan como espejo de la sociedad. En el caso de las producciones

estadounidenses relacionadas con la mujer, reflejan las tensiones y frustraciones y la violencia que se ejerce sobre ella. Las series, y en concreto las que pertenecen al género distópico, viven un momento de revolución y sostienen ideales reaccionarios a los de Donald Trump.

En un momento álgido para los feminismos se refleja la realidad de descontento mediante, por ejemplo, la representación de la violencia sexual en los personajes femeninos. Esta representación se basa en la crítica a la violencia sexual, considerada un problema estructural del que el sistema es cómplice, y supone una defensa de las ideas hegemónicas que serán consideradas como resistencias en las narraciones distópicas.

Moreno Trujillo, por su parte, sostiene que los símbolos de lo femenino, especialmente en series reivindicativas como *El cuento de la criada*, sirven como hilo conductor para analizar las características de las sociedades distópicas, sus resistencias, y por tanto de la propia sociedad. Las protagonistas de estas producciones distópicas feministas suelen estar condenadas a redefinir su identidad femenina y a asumir su rol social o luchar contra el sistema que las oprime y las discrimina.

Tal y como define Sargent (1994), los nuevos tiempos y espacios que se presentan en las distopías deben ser considerados peores que los de la sociedad del lector pero debe mantenerse viva la esperanza de derrotar esa distopía y reemplazarla por una utopía. En concreto en las distopías feministas, la derrota viene de la mano de una resistencia y un cuestionamiento de la supresión de los derechos y libertades de las mujeres.

En cuanto a la narrativa, Moreno Trujillo indica en su análisis de *El cuento de la criada*, que hay tres tipos de factores de crítica en la distopía crítica feminista: la crítica negativa al patriarcado que es el gran culpable de la opresión sobre las mujeres; la autoconsciencia necesaria de las protagonistas de esa sociedad distópica; y la masa crítica que crea ese estado pesimista y que dará lugar a movimientos de resistencia.

Este tipo de producciones tienen una gran trascendencia en los estudios de género, ya que las autoras y autores utilizan la distopía para mostrar una crítica a las normas de género y a los roles de lo femenino establecidos, así como al patriarcado reinante en las sociedades reales que plasman en la ficción. Este tipo de series de ficción aumentan y tienen éxito gracias a los movimientos feministas y a la vez proliferan su expansión.

3. Análisis de roles femeninos y sistemas de dominación y violencia en *El cuento de la criada*

El siguiente análisis consta de cuatro apartados diferenciados –uno de ellos introductorio de la obra y sus características- que tratarán de realizar una aproximación a las diferentes lógicas de opresión en *El cuento de la criada*. Como se indica anteriormente en el apartado de metodología, tras la visualización de tres capítulos, se ha analizado de manera cualitativa y cuantitativa a los personajes femeninos en cada uno de ellos; los cinco tipos de sistemas de dominación reflejados en escenas de cada capítulo; y los roles de las víctimas y agresores sexuales, así como el número de escenas violentas.

3.1 *El cuento de la criada*: una distopía crítica feminista

La serie creada en 2017 por Bruce Miller está basada en la novela de Margaret Atwood publicada en 1985, y está compuesta por tres temporadas disponibles en la plataforma HBO y Paramount Channel. *El cuento de la criada* (*The Handmaid's tale*)³, narra la historia de un futuro distópico en la república de Gilead, nuevo nombre de los antiguos Estados Unidos, que representa el estado totalitario en el que ha evolucionado el actual. Tras una hecatombe ecológica, la mayor parte de la población es estéril, y al haber muy pocos hombres y mujeres fértiles, estas, son obligadas a ser sujetos de mera procreación. Tratadas como animales en extinción, son muy vigiladas y despojadas de todos sus derechos y autonomía como mirar a los hombres a los ojos, leer, viajar, escribir, ir solas por la calle... cuando salen a pasear con su compañera, las criadas llevan una toca blanca, un largo vestido rojo y el rostro tapado. Por otro lado también se les cambia el nombre original por el de su propietario: Defred, Deglen o Dewarren pertenecen a los señores Fred, Glen y Warren. La protagonista es June Osborne, llamada Defred, que es secuestrada y separada de su familia cuando comienza el golpe de Estado. Los integristas toman el poder y suspenden la Constitución bajo unos valores dictatoriales y religiosos y el nuevo sistema reduce a las mujeres a la sumisión, el silencio, y por supuesto la reproducción.

Siguiendo el esquema de análisis de un film de Cassetti y di Chio (1991), en la serie *El cuento de la criada*, nos encontramos ante dos sucesos centrales que no se pueden controlar: la falta de fertilidad en la sociedad y la represión totalitaria que el gobierno

³ Ver anexo 1 *Ficha técnica de la serie*

ejerce sobre las mujeres ante esta situación. Si bien la historia forma parte del género distópico, algunos autores como Crespo, señalan que tiene elementos propios como un claro retroceso social. La protagonista no puede hacer nada contra este mecanismo que la oprime, por lo que tiene que dejar de lado su dignidad e identidad (Crespo, Fernández Holgado, Márquez-Domínguez, 2018).

La historia es una distopía crítica feminista que, como apuntaba anteriormente, se centra en representar un futuro incierto pero negativo, especialmente para las mujeres, que deberán elegir entre la sumisión y aceptación de su rol, o la resistencia y rebelión que les puede causar la muerte o la condena a las colonias ⁴. Esta visión post apocalíptica permite a la autora criticar la imposición de las normas de género en un momento álgido para los feminismos a través de la representación de un futuro catastrófico en el que las mujeres son meros objetos sexuales, violadas una vez al mes mediante la denominada “ceremonia” para dar hijos e hijas a los señores y esposas del país ricos e infértiles.

Atwood⁵ toma como **referentes literarios** a autores como Robert Graves, George Orwell y Jonathan Swift. Moreno Trujillo (2016) ha analizado la influencia de los tres autores. Así, podemos observar influencias de la obra de Graves, *The White Goddess* (1948) ya que en esta se discuten los arquetipos de la Diosa Blanca, cuyo devenir es nacer, crecer, morir y regenerarse. Esto tiene una gran relación con la clasificación de las mujeres por su fertilidad en la ficción de Atwood. Por otro lado, en *1984* (Orwell, 1948), observamos como el contacto entre ciudadanos está prohibido y las libertades restringidas. Por último Swift relata en su sátira *Una modesta proposición* (1729), la posibilidad de crear niños para ser comidos, lo cual se acerca bastante a la teocracia misógina de la novela de Atwood (Moreno Trujillo, 2016).

Tal como han indicado diferentes autores, la obra refleja algunas de las preocupaciones sociales del momento. El contexto de la época en la que se publica *El cuento de la criada*, se caracteriza por un auge de los movimientos feministas, especialmente en Canadá, por el temor de los años ochenta que había hacia los partidos conservadores que negaban a las mujeres la revolución sexual de épocas anteriores. A esto se le suma un temor a la

⁴ Las colonias son campos de trabajo con residuos tóxicos donde las mujeres son forzadas a trabajar hasta su muerte.

⁵ Ver anexo 2 *Biografía de Margaret Atwood*.

polución, la radiación y la infertilidad que se verán reflejados en la novela y en la serie en una sociedad totalitaria.

Actualmente, en las series de ficción se refleja la situación socio-política, y en el caso de la protagonista de nuestra serie a analizar, June, observamos la cosificación por su condición sexual por parte de un partido ultra-religioso, este hecho pretende vigilar la situación de las mujeres en esta sociedad contemporánea. (Crespo Pereira, Fernández Holgado y Márquez Domínguez, 2018).

Por último, cabe destacar la **simbología femenina** presente en la obra y de gran importancia para crítica feminista en esta ficción distópica. Los símbolos, “*dinamizan la posibilidad de la resistencia al interior de los regímenes distópicos. Sin resistencia no hay distopía*” (Moreno Trujillo, 2016. p. 209).

Esta misma autora, en su análisis *El cuento de la criada, los símbolos y las mujeres en la narración distópica* (2016), establece tres clases de símbolos que representan a las mujeres o lo femenino: las flores, los espejos y el lenguaje.

En cuanto a las flores, representan por un lado la esterilidad general, y por otro una sexualidad prohibida pero aún viva. Por otro lado, los espejos son reflejo de la identidad, y representan, en el caso de Defred a lo largo de la historia, el crecimiento de la conciencia de sí misma y su reconocimiento y empoderamiento acompañados del desarrollo psicológico. Por último el lenguaje tiene una gran carga simbólica ya que es un arma de control sobre la sociedad. Se sustituyen los nombres originales de las criadas y se crean además nuevos conceptos sociales de Gilead como “tía”, “martha”, “criada” etc. Por otro lado el lenguaje también simboliza la resistencia en muchos casos. Que una criada sepa cómo se llama realmente y lo recuerde resulta un acto de resistencia, así como la famosa frase de “*Nolite te bastardes carborundorum*” o “*No dejes que los cabrones te hagan polvo*” (Atwood, 2017. p. 260) representa la resistencia y por tanto una pieza clave para la distopía crítica.

3.2 Los cuatro estatus femeninos y sus roles en *El cuento de la criada*

Los personajes femeninos constituyen el elemento central de la obra, no solo por su importancia en términos numéricos –ya que la mayor parte de los personajes son mujeres– sino por la complejidad y profundidad con la que se abordan. Frente a los personajes

masculinos, quienes presentan una menor diferenciación de roles, el análisis de los prototipos femeninos nos acerca a las lógicas de opresión y dominación presentes en la obra.

La historia de Atwood presenta cuatro tipos de personajes que representan los diferentes **estatus** femeninos en la sociedad distópica narrada: las criadas, las esposas, las marzas y las tías. Cada una de ellas tiene su papel y función en la sociedad de Gilead, con características claramente diferenciadas.

El *estatus* es la posición social de una persona dentro de una comunidad, y el *rol* representa la función que desempeña una persona en una situación o un lugar. Por tanto a continuación se presenta una descripción de los cuatro estatus femeninos que se encuentran en *El cuento de la criada*, y por otro lado se exponen las funciones –roles– que cada uno de estos grupos desempeña en la sociedad, ejemplificados con un personaje principal de cada estatus, sus actitudes y escenas que representan, principalmente, si el personaje está en situación de opresión o ejerciéndola⁶.

3.2.1 Criadas

Las criadas que dan nombre a la historia son las mujeres que han sido identificadas como fértiles en Gilead por haber tenido previamente hijos. Éstas son asignadas a los hogares de los comandantes para engendrar hijos para el matrimonio del comandante y su esposa. Es decir, en Gilead las mujeres fértiles se convierten en meros objetos de reproducción y están subordinadas no solo a nivel sexual, sino en todos los aspectos de su vida cotidiana. Por tanto las mujeres que pertenecen a este estatus son las más importantes de la serie, ya que son las encargadas de “repoblar” Gilead, y también las más oprimidas.

Los **elementos de identidad** de las criadas son los vestidos largos color rojo, y además, adquieren el nombre de su comandante (“*De-Fred*” pierde su nombre de pila “*June*” porque es la criada del comandante “*Fred Waterford*”). Usan zapatos cerrados también rojos y en la calle deben llevar guantes. El vestuario es una de las marcas más visuales de opresión, oculta su figura totalmente y, además, llevan una toca blanca que les impide tener una visión completa y que les tapa la cara.

⁶ Ver anexo 3 *Tabla de personajes femeninos y sus roles*

El hecho más directo de opresión es la violación mensual que sufren las criadas en la *ceremonia*. En el periodo fértil del mes son violadas por los comandantes mientras se encuentran recostadas en el regazo de las esposas. Este concepto proviene de la historia bíblica de Raquel y su esposo Jacob en el Génesis. La historia cuenta que como Raquel no podía concebir hijos, Jacob deja embarazada a su doncella Bilha para así poder tenerlos. En Gilead las mujeres fértiles no pueden oponerse a su estatus adquirido de criadas, porque de lo contrario son enviadas a trabajar hasta morir a las *colonias*, una zona de América del Norte que ha sido contaminada con residuos radioactivos. Allí también son enviadas las consideradas “ilegítimas”, que no han logrado ajustarse al nuevo régimen y son infértiles, homosexuales o prostitutas.

Tal y como indican Cambra Badii, Mastandrea y Paragis (2018), el rol principal de las criadas es el de **gestantes y oprimidas**. Son mujeres subordinadas por un estado totalitario y religioso perverso que no sólo las viola de manera estructural, sino que pierden la capacidad de decisión y ven anulada su autonomía en todos los aspectos de sus vidas: no se les permite leer ni escribir, tener objetos personales, espejos o ropa propia. Están destinadas a hacer la compra siempre acompañadas de otra criada, rezar y pasar tiempo encerradas en sus habitaciones sin nada que hacer. Sólo pueden estar solas cuando duermen o van al baño, y se dan algunos casos de suicidios, como el de la anterior Defred en la casa de los Waterford.

Sólo son veneradas cuando comienzan el periodo del embarazo, es entonces cuando se les protege y se les libra de sus tareas domésticas. Tras dar a luz y pasar el periodo de lactancia, las criadas deben dar directamente los bebés a las esposas, y tienen prohibido volver a verlos ya que abandonan el hogar y se les envía a otro *destacamento*.

Tal y como indica Alejandra Castillo en *Lo humano, la violencia y las mujeres* (2010), cuando se incorpora el cuerpo femenino en el discurso público se hace mediante el cuidado y la maternidad. El hecho de que a las criadas se les considere gestantes supone que no son consideradas madres de los niños al nacer, ni se espera que los críen. Desde el momento de la *ceremonia* las criadas se encuentran totalmente cosificadas y objetualizadas, reducidas a su órgano sexual mientras son violadas por los comandantes recostadas en el regazo de la esposa (Cambra Badii y otros, 2018).

June Osborne / Defred, protagonista de la historia

Defred es la criada protagonista de la historia. Su anterior nombre era June Osborne. Es una mujer de unos treinta años que es obligada a convertirse en criada por su condición fértil. Durante la historia Defred relata su historia antes y durante la creación de Gilead mediante *flashbacks*.



Fotograma 1 June Osborne / Hulu

Conoció a Moira en la Universidad, donde entablaron una gran amistad, y posteriormente June comienza a trabajar en una editorial. Es allí donde conoce a Luke, quien estaba previamente casado, pero éste se divorcia, se casa con June y tienen una hija llamada Hannah.

Cuando se da el golpe de estado y se asesina al presidente de Estados Unidos, la ley no les permite a las mujeres tener propiedades ni dinero y el gobierno ataca a la pareja porque sólo se consideran válidos los primeros matrimonios. La familia trata de huir a Canadá pero son capturados en el trayecto y June es destinada al *destacamento* de la familia Waterford. Es entonces cuando comienza una historia de supervivencia y subordinación.

Durante su estancia en la casa, Defred comienza una aventura emocional con el comandante Waterford, quien la invita a su despacho a jugar al *Scrabble* por las noches y la lleva a *Jezabel*. Defred asume esta aventura por miedo a las represalias pero a la vez le sirve para rebelarse y recuperar poder. Cuando comienza su verdadero romance en la casa, con Nick, se vuelve más imprudente y más desobediente a las leyes que se le imponen. Todo comienza cuando la señora Waterford les sugiere que mantengan relaciones bajo la sospecha de que Fred es estéril. Nick será quien a final de la primera temporada le confiese a June que forma parte de la organización *mayday* y quien la ayude a intentar escapar. Juntos tendrán una hija llamada Holly por Defred, pero que tendrá que dar a Serena, quien la llamará Nicole.

Dentro de su rol de gestante y oprimida, la protagonista tomará el control en ciertos momentos de la historia para conseguir objetivos e información. Forma parte de la resistencia junto con su compañera de compras Deglen, consigue que Fred le deje ver a su hija y también logra que Serena deje que le de el pecho a su hija recién nacida por el bien del bebé.

3.2.2 Esposas

Las esposas son las mujeres de los comandantes de Gilead, por lo que se encuentran entre los personajes femeninos de mayor rango. Son consideradas como “puras y morales”, y se les otorga el privilegio de casarse si no lo estaban previamente a la formación de Gilead. Se entiende que las esposas no pueden tener hijos, por lo que tienen una criada en la casa para ello, pero durante la historia se da a entender que muchas veces se las culpabiliza cuando realmente la persona infértil es el marido.

Sus principales elementos de identidad son el vestido largo azul y la cabeza descubierta pero con el pelo siempre recogido. También llevan capas en el exterior si llueve o hace frío.

Ejercen el rol de opresoras ante las criadas, ya que las subordinan y las utilizan como mero objeto gestante. Además, muchas de ellas formaron parte de la configuración y aplicación de las leyes de Gilead, el sistema religioso y totalitario. Pero por otro lado también están sometidas a sus maridos y a los mandatos patriarcales del sistema –como no poder leer, escribir ni trabajar-. Por tanto se entiende que también están subordinadas a un sistema totalitario y patriarcal que les obliga a ocuparse meramente de cosas y cuidar el jardín.

En muchas ocasiones son crueles con las criadas debido a su frustración de no poder ser madres y al hastío que les supone estar todo el día sin obligaciones, habiendo sido previamente mujeres que trabajaban o ejercían más labores, y por lo general son muy respetuosas con los demás grupos sociales.

Serena Joy / Señora Waterford

La Señora Waterford es uno de los principales personajes de la historia. Previamente a Gilead, colaboraba con programas de televisión y había escrito varios libros sobre “feminismo doméstico”. Es una mujer de unos treinta años joven y atractiva, muy activa en la tendencia religiosa conservadora que le llevó a apoyar los roles de familias tradicionales y la creación de la república de Gilead.



Fotograma 2 Serena Joy / HBO

Junto con su esposo el comandante Waterford, acogen a Defred como criada de la casa, y con ella establece una relación muy complicada, llegando al odio y castigo extremos. Serena presenta un perfil de amargura y enfado constante por no sentirse realizada. A lo largo de la serie se observan escenas que dejan que echa de menos su vida anterior, su trabajo y obligaciones. Cuando Defred queda embarazada de Nick, le advierte de que si se daña a sí misma y por tanto al bebé, entonces ella dañará a Hannah, la hija de June.

Esta esposa es muy chantajista y vengativa, y en ocasiones violenta. Cuando se entera de la relación afectiva de Fred y June agrede a ésta físicamente y le confiesa a Fred que el hijo que esperan no es suyo. También tiene actos de rebeldía, como intentar convencer a los principales comandantes de Gilead de que permitan leer a sus futuras hijas, leyendo un párrafo de la biblia que le costará la pérdida de un dedo como castigo permitido por su propio marido.

Su única y principal preocupación es tener un hijo o hija. Cuando consigue a Nicole – realmente hija de June y Nick- se vuelve todavía más combativa y protectora, y permite incluso que June huya con el bebé para intentar salvarla de un futuro en Gilead muy oscuro para ser una mujer. Se observan por tanto en Serena Joy roles tanto de opresora, especialmente hacia Defred, como de oprimida por las leyes de Gilead y subordinada a su marido.

3.2.3 Marthas

Las Marthas o Marzas son sirvientas de los destacamentos de las familias de alto rango que se encargan de la limpieza, la cocina y diversos servicios de la casa. La mayor parte son mujeres solteras, de bajo rango social, infértiles y de nacionalidad latina o afroamericana, lo que demuestra que además de la discriminación por sexo, en Gilead también se discrimina por raza o nacionalidad a grupos minoritarios.

En cuanto a los elementos de identidad, las marthas visten vestidos largos de tono ocre, con delantal o bata y un pañuelo en la cabeza, pero no usan toca.

Las marthas suelen ser amigas o al menos fieles a las criadas, con quienes establecen vínculos de sororidad y respeto ya que en ambos grupos sociales se encuentran subordinadas a los hombres y al Estado. Su rol por tanto es principalmente de oprimidas

y subordinadas, pero en menor medida que las criadas, ya que sobre ellas no se ejerce la violencia sexual ni se siente tanto odio.

Rita

Rita es la marza del destacamento de los Waterford, y amiga y apoyo de Defred hasta el punto de saber de su relación con Nick y bromear sobre ella, decirle que le hablará de ella



Fotografía 3 Rita / Hulu

a su hija cuando crezca en la familia de los Waterford, ayudarla a escapar con el bebé, guardar secretos, esconder cartas de otras criadas y dárselas... etc. La relación que establecen Rita y June representa la sororidad y por tanto la resistencia a la distopía y a los poderes opresores.

Con el resto de personas Rita aparenta ser seria y severa, aunque muestra una gran empatía y compasión con los demás. Cuando Eden, esposa asignada a Nick, es asesinada por adulterio, Rita muestra su lado sensible y se va de la habitación porque no puede contener el llanto.

Generalmente es obediente pero en el fondo tiene un espíritu de resistencia y rebeldía, sobre todo para ayudar a los demás, mientras ella se conforma con ayudar como puede y seguir en su estatus de Marza con las obligaciones de la casa que eso le supone. Rita representa al estatus de las marthas y un rol de oprimida pero en menor medida que las criadas, y por supuesto, que las esposas.

3.2.4 Tías

Las tías son las mujeres de mayor rango en Gilead, y las encargadas de adoctrinar y entrenar a las criadas para su nueva vida. También presiden las ejecuciones y castigos, así como los nacimientos de los "hijos de Gilead". Muestran un gran interés por el crecimiento sano de los bebés y el buen embarazo de las criadas pero hasta que no llegan a ese punto, tienen una actitud déspota, violenta y bruta.

Sus elementos de identidad con los trajes largos marrones y un pañuelo del mismo tono en la cabeza. A las tías se les permite leer y escribir y su vocabulario se centra en fragmentos bíblicos y sermones.

En lugar donde adoctrinan a las cridas es el *Centro rojo*. Allí las desvinculan de sus anteriores identidades y les explican cómo se tienen que comportar, cómo será la ceremonia mensual y la del parto y cuáles son sus roles y las leyes a cumplir. También les advierten de los castigos a los que serán cometidas si no siguen los mandamientos de Gilead.

Su rol por tanto es de opresoras y favorecedoras del sistema, defendiendo la religión y las leyes por encima de la dignidad de las criadas.

Tía Lydia



Fotografía 4 Tía Lydia / Hulu

La tía Lydia es la tía más importante en la serie, prácticamente no aparecen otras relevantes excepto por la tía Elizabeth en dos escenas. Es una mujer que muestra una gran ternura por el nacimiento de los bebés, lo cual choca con el trato de brutalidad y odio que presenta hacia las criadas, especialmente si son algo combativas como Defred.

Trabaja en el Centro rojo y supervisa en paso por los destacamentos de muchas criadas. Es la protagonista de numerosas escenas violentas y de castigo. Le quita un ojo a Janine al principio de la historia cuando esta bromea sobre el hecho de tener hijos para las familias de alto rango; también golpea a Defred con brutalidad cuando ésta la reta verbalmente; condena a Deglen a morir considerándola una “traidora al género” y una “abominación contra Dios”; además, castiga con latigazos en los pies a June cuando intenta escapar con Moira, quien lo consigue. Representa por tanto un rol de opresora violenta y encargada de hacer que las leyes de Gilead se cumplan, especialmente respecto a las criadas.

3.3 Representación de la dominación patriarcal en la ficción: Análisis de cuatro sistemas de opresión en tres capítulos

En la matriz de dominación que presenta Patricia Hill Collins en *Black feminist thought* (2000), se reflexiona sobre la organización del poder en las sociedades de ficción, analizando las diferentes opresiones y resistencias a través de cuatro principales dominios

de poder relacionados entre sí. Es decir, que el poder en la ficción se representa ejercido de cuatro maneras distintas que a continuación se pondrán en relación con el caso de *El cuento de la criada* y la opresión y dominación hacia las mujeres. Los cuatro poderes son: el estructural que organiza las relaciones de poder, el disciplinar que las gestiona, el cultural que las justifica socialmente y el interpersonal que se da en la vida cotidiana.

En los siguientes apartados se explican cada uno de los poderes y en qué escenas de cada capítulo se ven representados. Como se observa posteriormente, muchas de ellas muestran varios tipos de dominación a la vez, especialmente el estructural y el cultural, y el disciplinar e interpersonal. Son muchas las escenas en las que se representa la dominación por parte del estado, las instituciones y la sociedad hacia las mujeres -así como las diferentes resistencias por parte de éstas-, pero algunas en concreto son de especial interés y reflejan los cinco tipos de poderes de manera muy clara. Además, cada escena en la que se representa un poder puede contener varios mecanismos de éste, como se observa posteriormente en cada apartado.

| Tipos de sistemas de dominación | Capítulo 1x04 | Capítulo 2x10 | Capítulo 3x01 |
|--|----------------------|----------------------|----------------------|
| Poder estructural | 5 | 4 | 4 |
| Poder disciplinar | 4 | 2 | 5 |
| Poder cultural / hegemónico | 3 | 2 | 2 |
| Poder interpersonal | 3 | 2 | 3 |
| Poder contra-hegemónico | 6 | 4 | 8 |

Tabla 1 Número de escenas de cada poder en cada capítulo / Elaboración propia

3.3.1 Poder estructural

El poder estructural es el ejercido principalmente por el Estado, un sistema de opresión que en el caso de *El cuento de la criada*, es el de la República distópica de Gilead. El sistema político de Gilead es la teocracia y el económico la autarquía. Los principales

sistemas de dominación que utiliza el Estado dictatorial de manera estructural son el clasismo, la homofobia, y especialmente el sexismo. Se trata de un sistema regido por la religión que oprime a las mujeres fértiles y no fértiles y que condena a los y las “*traidores a su género*”, es decir, a los homosexuales. Los roles de género están fuertemente marcados en la serie y se sustentan lógicas de dominación sobre unas víctimas generalmente femeninas que se ven desamparadas. Además, este poder se institucionaliza, en la obra, por medio de rituales como el de la *ceremonia* y se invisibiliza a las criadas negándoles la voz y castigándolas si no aceptan las lógicas de opresión.

Tal y como indica Collins (2000), el poder estructural supone la organización de instituciones para subordinar por raza, clase, género, sexualidad o nacionalidad, y regula los derechos de los ciudadanos y las ciudadanas. En relación con la realidad social actual fuera de la obra, este sistema se da en un largo periodo de tiempo, conectando instituciones sociales que dan lugar a una gran injusticia, en el caso de la serie, para las mujeres. Collins también afirma, refiriéndose a la vida real, que el empoderamiento individual no se dará hasta que no se transformen las instituciones en Estados Unidos.

Por otro lado, Cambra Badii, Mastrandrea y Paragis se refieren al concepto expuesto por Foucault (1977) biopoder⁷ y su utilización en la serie en su artículo *El mandato del nacimiento. Cuestiones bioéticas y biopolíticas en la serie El cuento de la criada* (2018). En la serie analizada, encontramos numerosos mecanismos llevados a cabo por el régimen totalitario para controlar todo estos aspectos hasta el punto de que el nacimiento se entiende como el principal y más importante fundamento de los humanos.

En este mismo artículo se presentan una serie de mecanismos de poder que conforman la sociedad en grupo, eliminando así la individualidad. Los grupos formados -estatus femeninos y masculinos- presentan una gran desigualdad y se imponen el terror, la discriminación y la violencia en las diferentes relaciones sociales.

Esta violencia es principalmente simbólica, tal y como indican Silva Echeto y Browne Sartori en su artículo *Comunicación, violencia y poder simbólico en la sociología de Pierre Bourdieu* (2008). Este tipo de violencia se incorpora de manera imperceptible en los sujetos y permite y legitima la discriminación naturalizando las relaciones de poder.

⁷ El *biopoder* se entiende como el control de la salud, procreación, sexualidad, natalidad, demografía, higiene, alimentación y mortalidad en una población. (Foucault, 1977)

En este caso se ejerce sobre las mujeres, en primer lugar mediante **la subordinación, la alienación, la reducción biológica de éstas a ser gestantes, la negación de su palabra y autonomía y finalmente la total limitación de sus libertades**⁸.

| Mecanismos del poder estructural | Capítulo 1x04 | Capítulo 2x10 | Capítulo 3x01 |
|----------------------------------|---------------|---------------|---------------|
| Subordinación | 3 | 1 | 2 |
| Alienación | 1 | 2 | 1 |
| Negación de palabra y autonomía | 1 | X | 2 |
| Reducción biológica | 1 | 3 | 1 |
| Limitación de libertades | 1 | X | 1 |

Tabla 2 Número de mecanismos del poder estructural en cada capítulo / Elaboración propia

Tras analizar los tres capítulos se observa que en el que más representado está el poder estructural es en el **capítulo 1x04**, que cuenta con cinco escenas importantes y claras con este tipo de dominación. La primera de ellas es el comienzo del capítulo, donde Defred lleva trece días encerrada en una habitación por haber intentado huir, lo cual representa una clara limitación de sus libertades. Además, la protagonista dice que la puerta no está bien cerrada y que ello es un “*recordatorio de quién manda*”. Esto nos indica una clara negación de la autonomía, así como la subordinación a la que está expuesta.

La siguiente escena en la que se observa el poder estructural es en la que Fred le dice a Serena que no se preocupe por ciertas cuestiones porque “*ya hay hombres ocupándose de eso*”. Refleja la dominación estructural por medio de la subordinación y la alienación de la mujer pese a ser esposa.

⁸ A pesar de poder observar el poder estructural continuamente durante la serie –por ejemplo, las criadas están expuestas a una continua limitación de sus libertades-, hay escenas en las que destaca más y se ve más claro. Estas son las que se han analizado y diferenciado entre los diversos mecanismos.

Otro de los momentos en el capítulo 1x04 en el que se observa este poder es cuando June se desmaya y Serena no quiere llevarla al médico hasta que se entera de que esa noche hay *ceremonia*, es entonces cuando se preocupa porque todo salga bien y decide que vaya al médico. Por tanto está reduciendo a la protagonista a su rol biológico y de gestante.

Por último, hay una escena en la que se observa claramente que el comandante y la señora Waterford tienen un gran deseo sexual pero no pueden saciarlo debido a las leyes de Gilead, esto representa la limitación estructural de las libertades.

En cuanto al capítulo **2x10**, cuenta con cuatro escenas de este tipo. La primera de ellas es una *ceremonia* de Emily que refleja la alienación de las criadas, y sobre todo su reducción biológica y rol de gestantes, como meros objetos sexuales. También se ven representados otros poderes que se relatan en los siguientes apartados. Otra *ceremonia* pero esta vez de preparación del parto de June⁹ representa también estos dos tipos de dominio estructural: la alienación y la reducción biológica, además de la subordinación de las mujeres que tienen que ayudar a la criada a dar a luz mientras los hombres celebran en el salón la llegada del bebé. La última escena que refleja el poder estructural mediante la reducción biológica, es la violación realizada a June por parte de Fred, también en el regazo de Serena, pero sin ser fecha de *ceremonia*.

En el capítulo **3x01** se observan otras cuatro escenas claras, empezando por la de la nueva “madre” de Hannah, la hija biológica de la protagonista. June entra en la casa con intención de rescatar a su hija y huir pero es descubierta por los guardianes. Antes de llevársela, la esposa de la casa le dice con todo desafiante que ella es su madre. Esto reduce a June a una mera función biológica y la subordina a las leyes de Gilead.

Por otro lado, se observa una imagen en la que una tía les grita a unas criadas andando que vayan “*andando con la cabeza baja*”, esta escena niega su autonomía y muestra su alienación. Al mismo tiempo June se encuentra fregando el suelo, subordinada –además de castigada por el poder disciplinar- a su rol inferior.

Por último, cuando June es enviada al nuevo destacamento del Señor Lawrence, este le dice: “*¿No irás a darme guerra, verdad?*”. Con esta frase se palpa la negación de autonomía y de palabra a la criada, así como la negación de sus libertades.

⁹ Ver anexo 4. Fotograma 10 / Defred en su *ceremonia* de parto.

3.3.2 Poder disciplinar

Este segundo poder se encuentra muy ligado al primero, se trata del entramado burocrático e institucional encargado de que el poder estructural se lleve a cabo. En la serie a analizar, encontramos **cuerpos y grupos** que vigilan y castigan como los **Hijos de Jacob** y sus milicias armadas, encargados de la seguridad y vigilancia; **Los ojos o espías** dentro de las casas; el **Centro Rojo** donde las **Tías** educan a las criadas para el nuevo rol a desempeñar; y las **Colonias**, lugares de residuos tóxicos donde las mujeres son enviadas a modo de castigo hasta su muerte. Todo este entramado racionaliza su poder justificado mediante la sociedad pecadora que ha causado las catástrofes medioambientales y la falta de natalidad. Esto les permite castigar psicológica y físicamente, además de defender las violaciones como algo natural, amparadas bajo el orden supremo.

Algunos de los ejemplos que da Collins de la situación actual de EEUU que se pueden extrapolar a la serie, son las escuelas, las industrias, hospitales, guardianes de prisión, profesores o bancos. Se trata de toda una red burocrática de técnicas para controlar las relaciones de poder y mantener a la población callada, ordenada, dócil y disciplinada. La autora también afirma que todos los países capitalistas y socialistas dependen altamente de la burocracia.

Algunos de los mecanismos que utilizan las instituciones y grupos que ejercen poder en *El cuento de la criada* son **la prohibición, la obligación y el engaño**, además de **castigos y agresiones** como amputaciones o ejecuciones públicas.

| Dimensiones del poder disciplinar | | Capítulo 1x04 | Capítulo 2x10 | Capítulo 3x01 |
|-----------------------------------|------------------|---------------|---------------|---------------|
| Agentes | Hijos de Jacob | 1 | 2 | 2 |
| | Centro Rojo/Tías | 3 | X | 2 |
| | Ojos o espías | | | |
| | Colonias | X | X | 1 |
| | | X | X | X |
| Mecanismos | Prohibición | 1 | X | X |
| | Obligación | 2 | 2 | 3 |
| | Engaño | 1 | X | X |
| | Agresión | 1 | 1 | 2 |

Tabla 3 Número de agentes y mecanismos del poder disciplinar en cada capítulo / Elaboración propia

Tras analizar los tres capítulos se observa que el poder disciplinar es uno de los más ejercidos. En el capítulo **1x04** tiene una presencia muy destacada en cuatro escenas.

La primera es la de June encerrada durante trece días tras intentar huir. Aquí las tías hacen de agente disciplinar mediante el mecanismo de la prohibición de salir de la habitación. Por otro lado, cuando se explica a las criadas cómo serán sus futuras ceremonias¹⁰, se da el poder disciplinar también por parte de las tías mediante la obligación y en parte, el engaño.

Cuando June es capturada por los hijos de Jacob o guardianes tras intentar huir con Moira, también se da este tipo de dominación con la obligación de volver a la casa. Por último, la tía Elisabeth castiga tras estos acontecimientos a la protagonista con latigazos en las plantas de los pies, un castigo muy común en Gilead que supone el uso de la agresión por parte de los agentes disciplinarios como son las tías.

En cuanto al **2x10**, se observan dos claras escenas en las que se ejerce el sistema de dominación disciplinar. La primera es cuando una Marza y un Guardián se llevan a Hannah tras su encuentro con June pese a las lágrimas de ambas y su intento de despedirse mejor. Por tanto ejercen la obligación. Por otro lado los guardianes se encuentran a Nick, le agreden y lo meten en un coche para llevárselo porque no puede estar allí, es por tanto un mecanismo de los hijos de Jacob de agresión y obligación.

En el capítulo **3x01** es donde más escenas disciplinarias se encuentran. Son un total de cinco y la primera la protagonizan los guardianes cuando se llevan a June de la casa donde se encuentra Hannah después de que la protagonista intentara llevarse a la niña. Los hijos de Jacob ejercen aquí la obligación. También la ejercen del mismo modo en la escena en la que llevan a June obligada a casa de los Waterford de nuevo.

En una escena en concreto, Nick le grita a June por no haber huido con Emily y el bebé, diciéndole que “*no habrá más oportunidades*”. Nick es un ojo –espía de Gilead-, por lo que, aunque no ejerza en ese momento un acto claro de poder disciplinar en favor de Gilead, en cierto modo ejerce poder con sus informaciones como espía ante June, por tanto se entiende como dominación disciplinar llevada a cabo mediante la agresión verbal.

En las dos últimas escenas se observa cómo las tías torturan a la protagonista por intentar huir –pese a no hacerlo finalmente-, utilizando así la agresión, y además, le hacen fregar el suelo posteriormente arrodillada, por lo que se observa de nuevo un mecanismo disciplinar de obligación llevado a cabo por las tías.

¹⁰ Ver anexo 4. Fotograma 9 / Criadas en el centro rojo.

3.3.3 Poder cultural o hegemónico

“Sólo la subjetividad individual será el centro de la resistencia para cualquier idea hegemónica que defienda el poder estructural”

Hill Collins, Patricia. (2000) *Black feminist thought*: p. 285

El dominio o poder cultural supone que las comunidades permiten y fomentan el poder ejercido estructural y disciplinarmente. Es la propia comunidad la que observa y juzga los comportamientos no normativos, con juicios de valor y justificando los castigos, las violaciones y el maltrato. Un tema importante en la serie a analizar es el de la masculinidad hegemónica que se sustenta, por ejemplo, mediante el acto sexual como una relación de dominación y el tratamiento de las mujeres como un mero objeto y recipientes para la reproducción. Los agresores y el resto de la comunidad apoyan la ideología dominante, por lo que la sociedad y la cultura general, se complementan con el ámbito estructural y disciplinar, fortaleciendo los ejes de privilegio y las posiciones de dominio y opresión.

La masculinidad tóxica legitima los diferentes actos de opresión contra las mujeres, ya sean marzas o criadas.

Collins afirma que el poder hegemónico es tan fuerte que supone el apoyo por parte de los grupos subordinados a los sistemas que les llevan a esa situación por medio de la **ideología, la cultura y la conciencia**. A diferencia de los dos primeros poderes, basados en políticas sociales de todo el sistema, este dominio cultural justifica los actos de los anteriores manipulando la ideología y la cultura y actuando como un nexo entre los otros sistemas de dominación. La **religión, la cultura de las comunidades y las historias familiares** tienen una gran importancia para las ideologías hegemónicas dominantes, sobre todo en las clases sociales con poca educación que se pueden dejar llevar más fácilmente por el bombardeo de ideas, imágenes y símbolos. Así mismo, en la serie se observa cómo los personajes bajo el poder cultural, al compartir sus experiencias e ideas con otros miembros del grupo o de la comunidad, les dan valor a nivel individual y personal.

| Mecanismos poder cultural | Capítulo 1x04 | Capítulo 2x10 | Capítulo 3x01 |
|------------------------------|------------------|------------------|------------------|
| Ideología | 1 | 1 | 1 |
| Cultura | 2 | 1 | 1 |
| Conciencia | 1 | X | X |
| Religión | 2 | X | X |
| Situación familiar | X | 1 | 2 |

Tabla 4 Número de mecanismos del poder cultural en cada capítulo/Elaboración propia

El poder cultural se ve reflejado en los tres capítulos analizados de diversas formas. En el **1x04** se ve en la escena ya comentada en el poder estructural, en la que Fred le dice a Serena que “*ya hay hombres ocupándose de eso*”. También se puede analizar desde la perspectiva cultural ya que Fred se ve condicionado por su cultura e ideología.

Otra escena es una en la que la tía Lydia enseña a las criadas en el Centro Rojo cómo será la *ceremonia* que tendrán que realizar cada mes. Aquí se observa la alienación cultural y sobre todo religiosa de la tía con respecto a las criadas.

Por último, en la escena en la que la señora y comandante Waterford contienen sus deseos sexuales, también influye el poder cultural por la religión y la conciencia.

En cuanto al **2x10**, se observan otras dos escenas ya comentadas en el anterior poder. La ceremonia del parto de June, donde influyen los mecanismos culturales de familia, ideología y cultura, y la violación forzada a la protagonista para forzar el parto de ésta por parte de Fred y Serena, donde influye el mecanismo de la situación familiar ya que la pareja quiere desesperadamente que el bebé nazca lo antes posible.

Por último, en el primer capítulo de la tercera temporada, **3x01**, el poder cultural se ve reflejado en la escena en la que la esposa del destacamento donde se encuentra Hannah le dice a June que “*ella es su madre*”, ejerciendo así un poder sobre ella basado en su ideología y situación familiar¹¹. Además, en otra escena en la que June es llevada a casa tras intentar escapar por segunda vez en la serie, Fred le grita desesperado que quiere saber dónde está el bebé –June había conseguido previamente que Emily huyera con éste-. Es entonces cuando se observa a un Fred desesperado ejerciendo un poder cultural sobre la protagonista bajo su cultura y su situación familiar en el momento.

¹¹ Ver anexo 4. Fotograma 11 / La madre de Hannah en Gilead habla con Defred

3.3.4 Poder interpersonal

El poder interpersonal opera bajo **la seducción, la presión y la fuerza** hacia los grupos subordinados de manera individual, por lo que este tipo de dominación es rutinaria y sutil, actuando a un nivel menor que los otros sistemas de opresión pero de manera recurrente y sistemática (Hill Collins, 2000).

En el caso de *El cuento de la criada* resulta más complicado resistir ante el poder interpersonal ya que forma parte del día a día y del trato de las criadas con el resto de grupos que las rodean. Todas las personas con rol de opresor u opresora ejercen el poder interpersonal en numerosas escenas y de diversas maneras, pero a continuación se analizan algunas escenas en las que la seducción, la presión y la fuerza se ven claramente y representan las relaciones personales de poder de una manera más directa.

| Mecanismos del poder interpersonal | Capítulo 1x04 | Capítulo 2x10 | Capítulo 3x01 |
|---|----------------------|----------------------|----------------------|
| Seducción | 1 | 1 | 1 |
| Presión | 2 | X | 2 |
| Fuerza | X | 1 | 1 |

Tabla 5 Número de mecanismos del poder interpersonal en cada capítulo / Elaboración propia

En el capítulo **1x04** Serena ejerce el poder interpersonal mediante la presión sobre June cuando en un principio le prohíbe ir al médico –posteriormente se lo permitirá, pero solo porque esa noche hay *ceremonia*-. Por otro lado, cuando Fred le dice la ya citada frase en los poderes estructural y cultural a Serena de “*ya hay hombres ocupándose de eso*”, está también ejerciendo el poder interpersonal a través de la presión.

Por último, al principio de la serie Fred tiene encuentros con la protagonista en su habitación para jugar al *Scrabble* y mantener conversaciones. En una escena de este capítulo se puede observar la seducción como sistema de dominación para mantener a June sumisa y que ésta no se rebele contra la opresión que ejercen sobre ella en la casa.

En el capítulo **2x10** hay dos claras escenas donde se ejerce el poder interpersonal sobre la protagonista. Resulta lógico analizar la violación forzada a June ya comentada en anteriores apartados como poder interpersonal logrado mediante la fuerza. Por otro lado, cuando Fred deja que June vea a Hannah y se reencuentren madre e hija, realmente lo que

busca es que esta no se rebele y acate las leyes de la casa sin hacer daño a la familia. Por tanto se entiende como un mecanismo de seducción¹².

En cuanto al capítulo **3x01**, encontramos tres escenas de poder interpersonal. La primera es la de la nueva madre de Hannah desafiando a June diciéndole que ella “*es su madre*”. Aquí también actúa el poder interpersonal por medio de la presión. Otro momento claro es cuando June consigue que Emily huya con el bebé de los Waterford y, en un principio, Serena la agarra desesperada utilizando la fuerza y por tanto la dominación interpersonal.

La última escena que se observa de este poder en los capítulos analizados es en la que Defred es destinada al destacamento de Lawrence, él, cuando pronuncia “¿No irás a darme guerra, verdad?”, además de ejercer el poder estructural, ejerce el interpersonal con la seducción y la presión.

3.3.5 Diferentes resistencias como actos revolucionarios: el poder contra-hegemónico

“*Sin resistencia no hay distopía*” (Moreno Trujillo, 2016 p.209).

El cuento de la criada presenta pequeñas resistencias que abren el camino hacia la revolución y la transformación de los diferentes dominios. En muchas escenas se presenta de manera individual, a modo de necesidad de heroísmo o de desesperación, como muchas actitudes de June con el señor y la señora Waterford, o el intento de suicidio de Janine. Por otro lado, en muchas ocasiones las criadas acaban buscando el apoyo del grupo para realizar actos de resistencia como por ejemplo mediante la **organización MayDay**. Una organización mediante la cual una gran parte de la población recaba información de las casas para comprender más su situación y luchar contra la injusticia que domina sus vidas.

La **sororidad** tiene una gran importancia en la serie como reflejo del empoderamiento femenino y el apoyo entre mujeres que se encuentran en la misma situación de opresión tanto a nivel de resistencia contra el poder, como a nivel de supervivencia y fuerza mental. Son especialmente las criadas entre ellas y las criadas y las marzas las que se apoyan y relacionan de una manera más humana en la intimidad y en secreto.

¹² Ver anexo 5. Fotograma 12 / June y Hannah se abrazan.

La **sexualidad** también es presentada como un acto de resistencia. Frente a la represión y prohibición de cualquier estímulo afectuoso o sexual, se observan diversas escenas y momentos en los que la protagonista y personajes secundarios se dejan llevar a escondidas por sus impulsos desafiando las leyes de Gilead y librándose de la deshumanización que supone privar a una persona de su libertad sexual.

Por otro lado, tal y como indica Victoria Hernández Ruiz en su estudio *La inverosimilitud de un mundo posible sin amor. El cuento de la criada de Margaret Atwood* (2019), a pesar de parecer un mundo inhabitable, oscuro e inverosímil por la falta de compasión y amor, pequeñas miradas y actos de los personajes la convierten en una historia verosímil. Aquí cobra un papel importante **el amor** como elemento esperanzador y de resistencia. La historia está contada desde los ojos de una protagonista que, a través de su toca puede apreciar el vuelo de un pájaro o la mirada de personas a la que quiere como puede ser su familia. Por tanto el amor es otra de las claves de los actos revolucionarios.

Podemos entender por tanto las diferentes resistencias como los actos de humanidad como poderes **contra-hegemónicos** que luchan contra las lógicas de opresión (Aguado Peláez, 2019). Además de los cuatro poderes principales, el poder de los personajes será un elemento clave para entender el desafío a la opresión y por tanto la resistencia a la distopía.

| Mecanismos del poder contra-hegemónico | Capítulo 1x04 | Capítulo 2x10 | Capítulo 3x01 |
|--|---------------|---------------|---------------|
| Sororidad | 3 | X | 4 |
| Actuaciones de MayDay | X | X | 1 |
| Sexualidad | X | 1 | 1 |
| Amor | 1 | 1 | 2 |
| Resistencia física | X | 2 | 1 |
| Resistencia verbal | 2 | 1 | X |

Tabla 6 Número de mecanismos del poder contra-hegemónico en cada capítulo / Elaboración propia

En los capítulos analizados observamos numerosas escenas de actos de resistencia, siendo este el sistema de poder con mayor protagonismo. Este hecho tiene sentido ya que la distopía necesita de una resistencia que intente acabar con ella para ser real.

En el primer capítulo analizado, el **1x04**, se observan un total de seis escenas que representan el poder de las resistencias, especialmente de las criadas ante su situación de

opresión. Por ejemplo, el mensaje “*nolite te bastardes carborundorum*” que da nombre al capítulo es encontrado por Defred en el vestidor de su habitación¹³, por lo que se entiende que lo escribió la anterior criada de la casa. Significa “*no dejes que esos cabrones te hagan polvo*”, y representa claramente un ejemplo de resistencia mediante la sororidad -el apoyo de las criadas a las que ocuparan su puesto en un futuro- y las palabras -resistencia verbal-.

Cuando la protagonista recuerda mediante flashbacks una feria a la que fue con Luke y Hannah está realizando un acto de resistencia. Especialmente referido al amor y al recuerdo, ya que, como ya sabemos, en Gilead se intenta que las criadas olviden sus vidas anteriores, y recordar quién son y de dónde vienen no deja de ser un acto de poder contra la hegemonía y la opresión. La siguiente escena en la que se observa este tipo de sistema de dominación es en la que Moira y June retienen a la tía Elisabeth y que quitan el atuendo para poder disfrazarse y huir. Esta escena representa la sororidad de dos mujeres apoyándose en un estado límite y la resistencia física y fuerza ante la tía.

En cuanto al **2x10**, encontramos cuatro escenas de poder contra-hegemónico. La primera es el ataque por parte de Emily al comandante. Esta le da una patada mientras él yace en el suelo tras sufrir un ataque, y se entiende la actitud de Emily como poder contra-hegemónico mediante la resistencia física -agresión-. Por otro lado en este mismo capítulo, cuando June no consigue convencer a Fred de que le trasladen al distrito de su hija Hannah, esta le dice: “*usted no tiene ni idea de lo que es tener un hijo de su misma carne y sangre y nunca lo sabrá*”. Con esta frase se refiere a que él no es fértil y a que el hijo que esperan de ella no es de Fred sino de Nick. La protagonista hace aquí uso de su fuerza verbal a modo de resistencia.

Uno de los últimos momentos en los que se observa el poder contra-hegemónico en el capítulo analizado de la segunda temporada es el beso entre Eden -mujer asignada a Nick- e Isaac -guardián de la casa-, por medio del amor y la sexualidad.

Por último, en el capítulo **3x01** es donde encontramos más escenas de actos de resistencia. Esto tiene que ver con que conforme la serie avanza, los personajes femeninos se rebelan con más notoriedad, y en este capítulo se observa especialmente porque tras su análisis se han observado un total de ocho escenas de poder contra-hegemónico. Algunas de ellas

¹³ Ver anexo 4. Fotograma 13 / “*Nolite te bastardes carborundorum*” en la pared

son las siguientes: La primera es la huida de Emily con el bebé¹⁴ que le da June para salvarla mientras ella se queda para tratar de llevarse a Hannah. Esto implica una gran sororidad con Serena ya que ninguna desea que crezca en un entorno como el de Gilead. Por otro lado, cuando Serena permite que June escape con el bebé está realizando un acto revolucionario por amor, y cuando la protagonista va a buscar a su hija Hannah, se verá apoyada por la sororidad de la Marza de la casa que le deja entrar sin decir nada.

En la ya comentada escena en todos los poderes -excepto en el disciplinar- en la que la nueva madre de Hannah le dice a June que ella es su madre, también encontramos un momento de complicidad y sororidad cuando estas comienzan a hablar agradablemente de cómo es la niña y cómo está creciendo.

Además, otro de los momentos de resistencia es una última actuación de MayDay, cuando una criada informa a June de que Emily y el bebé han llegado sanas a Canadá.

3.4 Violencia sexual: tratamiento de los tipos de víctimas y agresores ¹⁵

“La violación es lo propio del hombre; ni la guerra, ni la caza, ni el deseo crudo, ni la violencia o la barbarie, la violación es lo único que las mujeres –hasta ahora– no se han reapropiado. La mística masculina debe construirse como si fuera peligrosa, criminal e incontrolable por naturaleza. Por ello debe ser rigurosamente vigilada por la ley, gobernada por el grupo. [...] La violación, el acto condenado del que no se debe hablar, sintetiza un conjunto de creencias fundamentales sobre la virilidad”

Despentes, Virginie. (2018) *Teoría King Kong*: p 59-60

La violencia sexual es una de las principales ejercidas en la historia de *El cuento de la criada*, concretamente en la *ceremonia* de cada mes en la que las criadas son sujetos de reproducción y gestación totalmente objetualizadas. Estas violaciones suponen una vez más la deshumanización de las criadas ante las esposas y sus maridos.

Aguado Peláez estudia cómo las series televisivas estadounidenses representan la violencia sexual sobre las mujeres de manera estructural e individual. Series como *Big Little Lies*, *Jessica Jones*, *Por trece Razones* o *El cuento de la criada*, no muestran la

¹⁴ Ver anexo 4. Fotograma 14 / Emily huye de Gilead con el bebé de June

¹⁵ Ver anexo 5. *Roles y dimensiones de las víctimas y agresores*

versión estereotipada de la agresión sexual sino que se centran en violadores normativos como resultado de una sociedad y unos poderes que instan a la violación.

Así pues, los medios de comunicación y en concreto las series televisivas reproducen estas lógicas de opresión de nuestras sociedades, y es importante detenernos en cómo reflejan la violencia sexual en la ficción, mediante la construcción de personajes femeninos y masculinos.

Por otro lado también resulta de gran interés analizar qué tipo de víctimas encontramos, pues en la ficción estadounidense y en concreto en *El cuento de la criada*, encontramos dos tipos de víctimas muy diferenciadas: las principales o protagonistas, y las secundarias. Las protagonistas o víctimas principales invisibilizan otras relaciones de poder, representando un perfil muy normativo sustentado principalmente por el racismo. Así pues, las víctimas secundarias quedan apartadas, con perfiles no normativos y papeles secundarios.

Para el análisis de los perfiles de las víctimas principales, secundarias y agresores, conviene fijarse en el proceso de clasificación utilizado por autores como Galán y Herrero (2011) y González Fernández (2017), según el cual se distinguen tres ejes para caracterizar a los personajes: La dimensión física abarca los aspectos físicos del personaje como el aspecto, físico, sexo o edad; por otro lado la dimensión psicológica da nombre al conjunto de la personalidad y carácter de la víctima o del agresor, comprendiendo su modo de pensar y sentir; por último, la dimensión social se refiere a la interacción del personaje con su entorno, trabajo y familia (Egri 1946).

3.4.1 Víctimas principales

Las víctimas principales responden a un perfil normativo que corresponde al de jóvenes de entre 17 y 33 años, blancas, cis, heterosexuales y estadounidenses sin diversidad funcional (Aguado Peláez 2019). Si bien es cierto que presentan cierta fragilidad por su estado mental de oprimidas, las series de ficción invitan a las espectadoras a identificarse con ellas representándolas como víctimas ideales e incluso como heroínas. Esta realidad invisibiliza al resto de víctimas y pone de manifiesto que pese a intentar representar la violencia sexual como algo estructural y total hacia las mujeres, victimiza más a las mujeres con cuerpos y condiciones normativas que al resto.

En la serie a analizar, la víctima principal y protagonista de la historia es **June Osborne**.

Respecto a la dimensión física cabe destacar que es una mujer joven, blanca y atractiva de unos treinta años. Es heterosexual y previamente a la formación de Gilead tenía una familia formada por un marido y una hija. Además, es una mujer sin diversidad funcional y con estudios, ya que trabajaba en una editorial.

En cuanto a la dimensión psicológica, el personaje se presenta como una mujer valiente, en ocasiones tratada como heroína que muestra empatía, amor y una gran inteligencia. A lo largo de la serie mostrará sumisión para sobrevivir pero la mayor parte del tiempo tiene una actitud rebelde y de resistencia ante la opresión que se ejerce sobre ella.

En la dimensión social muestra un gran amor y responsabilidad con su familia, especialmente por su hija Hannah, que es su principal motor de lucha y resistencia. Con el resto de las criadas y marzas tiene una gran empatía y las ayuda y apoya en todo momento, una relación que casi siempre es recíproca. Refiriéndonos concretamente a la violencia sexual, su principal agresor es el comandante Waterford, pues a pesar de ser objeto de una violencia estructural, la persona que la viola mensualmente en la *ceremonia* es él. Con este muestra una actitud aparentemente sumisa pero haciendo uso de su inteligencia y mecanismos de seducción, logrará que el señor Fred la lleve a ver a su hija al final de la segunda temporada de la serie. Sólo se opondrá a la *ceremonia* en el momento en el que Fred y Serena la fuerzan a mantener relaciones sexuales fuera del periodo de concepción para intentar adelantar el parto.

En numerosas ocasiones, la ficción televisiva presenta a los principales personajes femeninos con papeles de heroínas que reivindican cuestiones de género, especialmente en las producciones audiovisuales estadounidenses (Morillo Bobi, 2016).

3.4.2 Víctimas secundarias

Las víctimas secundarias representan a mujeres de clases trabajadoras más bajas y con profesiones más raras, además, suelen no tener cuerpos normativos o estar muy estigmatizadas por adicciones, prostitución, orientación sexual... Por otro lado también suelen ser migrantes o de edad muy joven o más avanzada de la media. Con ello la serie juega con la identificación con el público, la visibilidad y la credibilidad.

Estos colectivos se ven silenciados y por tanto se puede entender que la parte reivindicativa feminista no representa la totalidad de las mujeres sino una parte con la que

los espectadores vayan a identificarse y por tanto empatizar en mayor medida. Los estereotipos quedan altamente marcados aunque todas las mujeres son mostradas como mercancías, alejadas de sus familias y violadas por los hombres sujetos de derechos.

Butler ya apuntaba en *El género en disputa* (2001), el concepto de heterosexualidad normativa o heteronormatividad. Es un sistema de pensamiento que toma la heterosexualidad como lo común y natural en el ser humano, por lo tanto se entiende que lo normal es que una mujer se sienta atraída por el sexo opuesto y viceversa. Pero Butler entiende esto como una construcción social alejada de la realidad de la diversidad sexual, y dará lugar a problemas como la homofobia o la transfobia.

Las series de ficción muestran esta problemática cada vez más, y en concreto en la serie a analizar, la teocracia que se instala en Gilead muy regida por la religión castiga gravemente a las personas homosexuales considerándolos “*traidores y traidoras a su género*”.

Las tres principales víctimas secundarias que aparecen en *El cuento de la criada* son **Emily, Moira y Janine**.

Emily



Fotograma 5 Emily / Hulu

Es una mujer blanca de unos treinta años, homosexual y sin diversidad funcional. Anteriormente a Gilead trabajaba como profesora de universidad y tenía una familia conformada por una mujer y un hijo.

Respecto a la dimensión psicológica representa uno de los personajes más resistentes a la opresión. Casi siempre mantiene una actitud rebelde y de protesta, lo que la lleva a situaciones límite como la operación de extirpación de su clítoris como castigo. Además, es enviada a las *colonias* a trabajar pero al quedar pocas mujeres fértiles los ojos la llevan de nuevo a otra casa. Emily desafía las leyes de Gilead en numerosas ocasiones, por ejemplo, tiene una aventura con una Marza y roba un vehículo y atropella a un guardián para intentar escapar. Es sin duda uno de los personajes más combativos, y al igual que June lucha por volver a ver a su hijo y salir de Gilead.

En cuanto a la dimensión social se relaciona con la organización *mayday* y colabora con otras criadas en búsqueda de información en las casas. Mantiene siempre una actitud seria

y firme ante sus opresores, ya sean tías o señores de las casas. Cuando el segundo hombre encargado de fecundarla muere de un ataque en medio de la *ceremonia*, comienza a darle patadas en su zona reproductiva como símbolo de protesta, representando el ejemplo más claro de odio hacia los agresores sexuales. Uno de los momentos más importantes en la historia de este personaje es cuando asesina a la tía Lydia en su nuevo destacamento, al servicio del comandante Lawrence. Éste resulta retorcido y perverso, pues fue uno de los creadores del estado de Gilead, sin embargo, se niega a realizar la *ceremonia* con Emily y la ayuda a escapar tras asesinar a la tía.

En cuanto a **Moira**, representa un ejemplo de distinción racial en la serie, pues es una mujer también de alrededor de treinta años, negra y homosexual que no tiene un papel tan importante en la historia como June. Además será llevada a *Jezabel* como prostituta durante la serie.



Fotograma 6 Moira / Hulu

En la dimensión psicológica es también muy combativa e inteligente, pues logra escapar de Gilead y llegar hasta Canadá. Es la mejor amiga de la protagonista y antes del golpe de estado representaba la libertad sexual y amorosa.

En el tema social es muy independiente pero sigue todas las órdenes de conducta impuestas para ganarse la confianza de los opresores que la rodean y poder trazar su plan. Moira mantiene siempre una actitud de sumisión ante sus agresores aunque realmente es una mente pensante, inquieta y revolucionaria que desea acabar con el sistema o al menos, huir de él. Protagoniza una de las sub tramas más importantes a nivel crítico de la serie: el tema de los refugiados. Moira logra escapar y huir a Canadá, donde el trato a las personas refugiadas que huyen del régimen dictatorial de Gilead es muy bueno. Ahí comienza a vivir con Luke, el marido de June, ya que este las había anotado a las dos en su lista de familiares en caso de que logran escapar.



Fotograma 7 Janine / HBO

Por último **Janine** es también otra víctima secundaria, blanca, heterosexual y con alrededor de treinta años que ha llegado a un estado de diversidad funcional por las torturas y la vida a la que es forzada en Gilead. Representa la inocencia y el caso más extremo de pérdida del sentido y la razón en la serie,

llegando incluso a intentar tirarse por un puente con la niña a la que da a luz en brazos por tener que dársela a la familia de la que es criada. Además, se siente abandonada y traicionada por el señor Warren ya que asegura que estaban enamorados y que éste le prometió huir juntos de Gilead y formar una familia.

Muestra una gran empatía en el ámbito social, especialmente por las mujeres en su misma situación. Al igual que Janine es enviada a las colonias por poner en peligro la vida del bebé pero también es rescatada de allí por ser fértil y finalmente logra ver a su hija cuando se entera de que ésta está muy enferma. Con su agresor muestra una actitud de enamoramiento total y pérdida de la razón.

| Escenas de violencia sexual | Capítulo 1x04 | Capítulo 2x10 | Capítulo 3x01 |
|-----------------------------|---------------|---------------|---------------|
| Hacia víctimas principales | X | 1 June | X |
| Hacia víctimas secundarias | X | 1 Emily | X |

Tabla 7 Escenas de violencia sexual y víctimas / Elaboración propia

En los tres capítulos analizados solo encontramos dos violaciones sexuales directas en dos escenas distintas: una *ceremonia* de Emily y una violación brutal a June estando ésta embarazada con el fin de acelerar su parto. Ambas escenas se encuentran en el capítulo 2x10 por lo que los capítulos 1x04 y 3x01 no tienen representación de violencia sexual. Este tipo de representaciones tan explícitas aparecen en la serie de manera indeterminada y no un gran número de veces en relación con la cantidad de capítulos que forman las tres temporadas. Esto no quiere decir que no se ejerza otro tipo de violencia y dominación sobre las criadas, como observábamos en el anterior apartado.

3.4.3 Agresores

La construcción de los agresores de la serie también responde a la absoluta normatividad a través de ejes de dominación. Todos los agresores de las casas que aparecen son hombres blancos, cis, heterosexuales, con posiciones de poder y pertenecientes a clases medias-altas. Están también en edad reproductiva, no presentan ningún tipo de diversidad funcional y son respetados y aclamados por la sociedad en general, sus esposas y entre ellos.

El principal personaje agresor es el **Comandante Waterford**, un hombre de negocios blanco, joven y perteneciente a la clase alta con un alto cargo en el gobierno de Gilead.



Fotograma 8 Fred Waterford / Hulu

En cuanto a la dimensión psicológica, Fred es serio, contundente y firme con sus decisiones y totalmente defensor de las ideas totalitarias y religiosas de Gilead. De hecho es uno de los impulsores del cambio junto con su mujer Serena. Es muy condenatorio con los traidores a las reglas del gobierno, llegando incluso a castigar a latigazos a su esposa por falsear unos documentos con la ayuda de June como editora para que la represión en las calles fuera menor. Sin embargo, él también se salta las normas cuando lleva a June a *Jezabel* varias noches dejándole ropa y un espejo para maquillarse -cuestiones totalmente prohibidas- o juega con ella al *Scrabble* por las noches. En estos momentos el personaje deja ver que tiene debilidades y que también extraña la pasión y el sentimiento. Es un hombre responsable con su trabajo y obligaciones, meticuloso e inteligente.

En cuanto a la dimensión social, especialmente en lo que respecta a la violencia sexual, durante las primeras *ceremonias* se muestra tenaz y firme pero cuando empieza a establecer un vínculo con June deja ver algo de sentimiento durante el acto y esto lo notará Serena. Con su esposa es educado y respetuoso, al igual que con el resto de hombres y personas pertenecientes al gobierno, pero pierde el respeto y el control en el momento en el que intenta forzar el parto de June violándola fuera de periodo de ceremonia saltándose las reglas y poniendo en peligro la vida de su futuro propio bebé.

Posteriormente volverá a aparecer su lado más débil y culpable y permitirá que la protagonista se reencuentre con su hija Hannah a escondidas.

El principal agresor sexual de la serie representa la responsabilidad y el cumplimiento de las leyes del sistema a la vez que la corrupción y la debilidad, demostrando así que la violencia sexual no es expuesta como algo individual y estereotipado, sino como un problema estructural. Además, deja ver que incluso los más aliados al sistema de la distopía tienen actos revolucionarios contra esta. Waterford siempre intenta buscar un vínculo emocional con las criadas, sus víctimas de abusos sexuales y psicológicos.

4. Conclusiones

Tras analizar la serie y en concreto los capítulos 1x04, 2x10 y 3x01, se observa la estrecha relación de la distopía feminista que presenta *El cuento de la criada* con la reivindicación de la situación actual de la mujer -especialmente en Estados Unidos- y el futuro incierto. La serie transmite unas lógicas de opresión estructurales y personales, que se pueden extrapolar a la subordinación de la mujer en el mundo actual por parte de muchos sistemas, así pues, la autora de la novela y los directores del producto audiovisual logran transmitir a través de la ficción, los miedos sociales y reivindicaciones de igualdad de derechos entre hombres y mujeres.

En la serie encontramos cuatro estatus de mujeres con sus diversos roles, pero tras realizar el análisis se observa que a pesar de pertenecer a distintas clases sociales dentro de la República de Gilead, todas las mujeres se encuentran en situación de opresión de una forma u otra. Como se ve en el caso de la Señora Waterford y la criada Defred, a pesar de resultar ésta última subordinada ante la anterior, acaban apoyándose en numerosas ocasiones y realizando actos de resistencia. Las esposas, Marzas y Tías también se encuentran en situación de opresión ante un sistema patriarcal que las obliga a seguir unas órdenes, leyes y cumplir un rol determinado que pocas veces es deseado.

Por otro lado, pese a ser una historia claramente feminista que muestra el extremo de hasta dónde podría en un futuro llegar la subordinación social de la mujer y su objetualización, también se da una normatividad de las víctimas principales. Es decir, que en la serie los personajes femeninos principales más victimizados –sobre todo June, la protagonista- representan la mayor normatividad con perfiles de jóvenes, atractivas, heterosexuales... etc. Esto denota que la historia, al menos la audiovisual, no forma parte del nuevo discurso feminista que lucha por la igualdad de las mujeres en situación de exclusión social o inmigrantes. En el análisis se observa cómo Moira y Janine son los personajes femeninos menos representados¹⁶. Por tanto la serie invisibiliza dejando en un segundo plano a mujeres afroamericanas, homosexuales, prostitutas, o mujeres con algún tipo de trastorno mental.

Los tres capítulos analizados representan la importancia del poder contra-hegemónico o de resistencia, siendo este el más notorio, y a la vez se observa que, en el capítulo 3x01,

¹⁶ Ver anexo 3: *Personajes femeninos y sus roles*

cuantas más escenas de resistencia encontramos, mayor es el número de escenas que representan el mecanismo de poder disciplinario. Esto denota que, a pesar de que la resistencia sea un punto clave para la distopía, siempre es duramente castigada en la serie, especialmente por las tías. Por otro lado, las actuaciones de mayday u los ojos –espías– no tienen una gran representación y son algo secundario tanto en los capítulos analizados como en la serie en general¹⁷.

El hecho de que el número de escenas de poder estructural sea mayor que el que representa las del poder interpersonal, expresa que la violencia contra las mujeres se realiza de manera global y estructural, contra los derechos humanos, atacando día a día a su autonomía y libertad desde el Estado que las oprime y no sólo desde las personas que ejercen violencia directa sobre ellas.

Los medios de comunicación y la ficción son una representación de la sociedad del momento y reproducen los sistemas de opresión y dominación. En *El cuento de la criada* se encuentran 4 lógicas de opresión sobre las mujeres y una resistencia por parte de éstas que responde a un contra-poder de gran importancia en la historia, que permite, a su vez, que la distopía sea posible porque existe una esperanza de lucha contra ella. La serie tiene una alta relación con la realidad actual al presentar la violencia contra las mujeres como una problemática global y estructural, y no como meros casos aislados.

Esta historia afecta directamente a la lucha por los derechos de las mujeres en las calles, trascendiendo en numerosos países como en Estados Unidos. Tras la elección de Brett Kavanaugh, acusado de acoso sexual e intento de violación como juez vitalicio del Tribunal supremo, numerosas activistas de la organización *Demand Justice* realizaron protestas vestidas como las criadas de la serie (González, 2018). *El cuento de la criada* supone, por tanto, un símbolo de lucha y resistencia ante la desigualdad entre hombres y mujeres. Esta distopía crítica feminista ayuda a comprender mejor el mundo en el que vivimos y a concienciar a los espectadores para que aumenten su capacidad crítica en cuestiones de género.

¹⁷ Ver tabla 3: *Dimensiones del poder disciplinar*

5. Bibliografía

Aguado Peláez, D. (2019) *Violaciones en serie; dominaciones y resistencias tras las agresiones sexuales de ficción en la era del #METOO*. En *Feminismo/s* (junio 2019): 91-116. Dossier monográfico: *Diálogos entre la democracia participativa y la interseccionalidad. Construyendo marcos para la justicia social*.

Atwood, M. (2008) *El Cuento de la Criada*. Barcelona: Narrativa Salamandra.

Bolotin, S. (1982) *The post-feminist generation*. En *New York Times* Nov. 21, 1982, Section 6: 142.

Butler, J. (2001) *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*. Paidós Mexicana, S.A.

Cambra Badii, I. & Mastandrea, P. B. & Paragis, M. P. (2018) *El mandato del nacimiento. Cuestiones bioéticas y biopolíticas en la serie El cuento de la criada*. En *Rev Med Cine* 2018; 14(3): 181-191

Casetti, F & De Chio, F. (1990) *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós, 2012.

Castillo, A. (2010) *Lo humano, la violencia y las mujeres*. En *Archivos de Filosofía* 4-5 2009/2010 Dossier. Técnica y producción del hombre: 31-40

Crespo Pereira, V. & Fernández Holgado, J.A. & Márquez-Domínguez, C. (2018). *La distopía como tema emergente en la narrativa del siglo XXI. Estudio de caso: El cuento de la criada*. En *Revista Ibérica de Sistemas y Tecnologías de Información*: 108-121.

Despentes, V. (2018) *Teoría King Kong*. Barcelona: Random House.

Eco, U. (1986) *Televisión: la transparencia perdida, la estrategia de la ilusión*. Barcelona: Lumen.

Egri, L. (1946) *The Art of Dramatic Writing. Its basis in the creative interpretation of human movies*. New York: Touchstone Book.

Foucault, M. (1977) *Historia de la sexualidad. I, La voluntad del saber*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2012.

Galán, E. y Herrero, B. (2011) *El guion de ficción en televisión*. Madrid: Síntesis.

- García Jiménez, J. (1993) *Narrativa audiovisual*. Madrid: Cátedra.
- González Fernández, S. (2017) *La representación de la violencia en las series de televisión. Análisis de la ficción estadounidense y española*. Tesis Doctoral. Universidad de Sevilla.
- González Requena, J. (1999) *El discurso televisivo: espectáculo de la posmodernidad*. Madrid: Cátedra, S.A.
- Hernández Ruiz, V. (2019) *La inverosimilitud de un mundo posible sin amor. El cuento de la criada, de Margaret Atwood*. En *Castilla. Estudios de Literatura*, 10: 1-22.
- Hill Collins, P. (2000) *Black feminist Thought. Knowledge, Consciousness, and the Politics of Empowerment*. New York & London: Routledge.
- Huerta, M.A & Sangro, P. (2018) *La estética televisiva en las series contemporáneas*. Valencia: Tirant lo Blanch Humanidades.
- Imbert, G. (2019) *Crisis de valores en el cine posmoderno*. Madrid: Cátedra.
- Imbert, G. (2003) *El zoo visual*. Barcelona: Gedisa.
- Imbert, G. (2008) *Transformismo televisivo*. Madrid: Cátedra.
- Jarava, N. & Plaza, J. (2017) *Nuevas formas de ser mujer o la feminidad después del postfeminismo. El caso de Orange is the new black*. En *Revista Oceánide* nº 9.
- Liotard, J-F. (2000) *La condición postmoderna: informe sobre el saber*. Madrid: Cátedra, D.L.
- Marín Ramos, E. (2019). *Abrazar nuestra conflictividad: la lección del feminismo mainstream*. En *Revista Universitaria de Cultura*, 22: 42-47.
- Menéndez, Menéndez, I. (2013). *Biopoder y postfeminismo: la cirugía estética en la prensa de masas*. En *Teknocultura* 10 (3): 615-642.
- Moreno Trujillo, M.P. (2016). *El cuento de la criada, los símbolos y las mujeres en la narración distópica*. En *Escritos/Medellín-Colombia/ Vol. 24, N. 52/ pp. 185-211* Enero-junio.
- Morillo Bobi, M. (2016) *Heroínas y antiheroínas de la ficción televisiva estadounidense actual. Un análisis desde la perspectiva de género al fenómeno post Buffy*. Trabajo de fin de grado. Universidad de Sevilla.

Navío Navarro, M. (2018) *El feminismo en las series de ficción: perspectivas sobre el rol de la mujer en The Sinner y Alias Grace*. En B. Sánchez-Gutiérrez (Ed.), *Feminismo, investigación y comunicación: una aproximación plural a la representación de las mujeres* (pp. 13-36). Sevilla: Egregius.

Peregrina Castaños, M. (2015) *La ciencia ficción distópica ante el franquismo: otro frente de disidencia*. En: *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica* vol. 33, Núm. Especial: 209-222.

Sargent, I.T. (1994) *The three faces of Utopianisms revisited*. Sargent, Lyman T. *Utopian Studies*: 1-37

Silva Echeto, V & Browne Sartori, R. (2008). *Comunicación, violencia y poder simbólico en la sociología de Pierre Bourdieu*. En EMUI_ EuroMed (Ed.), *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas* 17.

Tous Rovirosa, A. (2009). *Paleotelevisión, neotelevisión y metatelevisión en las series dramáticas estadounidenses*. En *Comunicar* nº33, v.XVII, *Revista Científica de Educomunicación*: 175-183.

Contenido digital

Busca biografías. Biografía de Margaret Atwood. Consultado el 21/10/2019. Disponible en: <https://www.buscabiografias.com/biografia/verDetalle/9088/Margaret%20Atwood>

Filmaffinity España. Ficha técnica de *El cuento de la criada*. Consultado el 22/10/2019. Disponible en: <https://www.filmaffinity.com/es/film494993.html>

Fnac. Biografía de Margaret Atwood. Consultado el 21/10/2019. Disponible en: <https://www.fnac.es/Margaret-Atwood/ia7426/biografia>

González, B. (04/9/2018) *Activistas vestidas de El cuento de la criada se manifiestan ante el candidato Trump a presidir el Supremo*. En *El Periódico*. Consultado el 31/10/2019. Disponible en: <https://www.elperiodico.com/es/internacional/20180904/protesta-trump-cuento-criada-7018302>

Preciado, B. (13/01/2007) Reportaje *Mujeres en los márgenes*. En *El país*. Disponible en: https://elpais.com/diario/2007/01/13/babelia/1168648750_850215.html. Consultado el 31/10/2019.

Contenido audiovisual

Entrevista a Judith Butler por Mónica Rincón en la CNN Chilena (2019) Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=EFgi-ZHDqqw>

HBO (2017) *The Handmaid's Tale* Primera temporada

HBO (2018) *The Handmaid's Tale* Segunda temporada

HBO (2019) *The Handmaid's Tale* Tercera temporada