

UNIVERSIDAD DE VALLADOLID

Máster Oficial en Investigación de la Comunicación como Agente Histórico-Social

TRABAJO FIN DE MÁSTER

CURSO 2018-2019



Cuando el futuro es pasado. *El cuento de la criada*, una distopía televisiva

Departamento de Historia Moderna, Contemporánea, de América,
Periodismo y Comunicación Audiovisual y Publicidad

Alumna: Raquel Abad Gutiérrez

Tutor: José-Vidal Pelaz López

Cuando el futuro es pasado. *El cuento de la criada*, una distopía televisiva

Resumen:

Este Trabajo de Fin de Máster estudia el éxito y posterior repercusión la adaptación televisiva de *El cuento de la criada* (Hulu/HBO, 2017) desde una perspectiva histórica y desde el punto de vista de la tradición distópica, tanto literaria como audiovisual. Para ello, se ha llevado a cabo una comparación de las similitudes y diferencias entre la serie y la novela homónima escrita por Margaret Atwood en 1985, se han analizado las influencias históricas de la autora y el contexto del estreno de la serie y se ha realizado un estudio de personajes individuales y colectivos.

Abstract:

This Master's Thesis studies the success and subsequent repercussion of the television adaptation of *The Handmaid's Tale* (Hulu/HBO, 2017) by attending to a historical perspective and performing a dystopian tradition, both literary and audiovisual, review. To this purpose, we made a comparison of both the similarities and differences between the series and the homonymous novel written by Margaret Atwood in 1985. Also we did an analysis of the author's historical influences and the context in which the premiere of the series was launched and we carried out a study of both the individual and collective characters in the series.

Palabras clave/ Keywords: El cuento de la criada, distopía, televisión, HBO, *The Handmaid's Tale*, dystopia, television.

ÍNDICE

1. Introducción.....	5
1.1. Estado de la cuestión: la mirada audiovisual de la “pesadilla de la historia”.....	5
1.2. Hipótesis y objetivos.....	9
1.3. Metodología y estructura del trabajo.....	10
2. El presente distópico: predicciones futuristas y ecos del pasado.....	11
2.1. Hombre y máquina.....	17
2.2. La sociedad biónica.....	18
2.3. La realidad de lo virtual.....	20
2.4. La distopía de la madurez.....	20
2.5. Parábolas ecologistas.....	21
2.6. Pandemia y pandemonium.....	22
2.7. El Ministerio del Crimen.....	23
2.8. La amenaza demográfica.....	24
2.9. Problemas con los vecinos.....	25
2.10. El amor en tiempos de Tinder.....	25
3. Series distópicas.....	28
3.1. Deshumanización en <i>streaming</i>	28
3.2. Herencia apocalíptica.....	29
3.3. Únicas en su especie.....	29
4. Mujer, ficción y distopía.....	31
4.1. La representación femenina en la ficción seriada.....	31
4.2. El papel de las mujeres en las narrativas distópicas.....	34
4.3. La distopía feminista.....	36
5. El proyecto audiovisual de <i>El cuento de la criada</i>	39
5.1. Gilead: donde mejor no significa mejor para todos.....	39
5.2. Dirección, producción, distribución y premios.....	41
5.3. Influencias históricas.....	43
5.4. Contexto actual.....	45
5.5. Episodios: sinopsis y estructura argumental.....	48
5.6. Repercusión social.....	52
6. Estudio de personajes individuales y colectivos.....	55

6.1.	Mujeres legítimas: Esposas, Tías, Criadas y Marthas.....	55
6.2.	Mujeres ilegítimas: Jezabeles y No Mujeres.....	58
6.3.	Los hombres: Comandantes, Ojos, Ángeles.....	58
6.4.	Otros personajes.....	60
7.	Temas de fondo.....	60
7.1.	Totalitarismo y fundamentalismo religioso.....	61
7.2.	Patriarcado.....	64
7.3.	Uniforme y lenguaje.....	66
7.4.	Violación de los derechos y libertades individuales.....	67
7.5.	La mujer: Docilidad v. Resistencia.....	69
8.	Conclusiones.....	71
9.	Bibliografía.....	75

Abad Gutiérrez, Raquel (2019): *Cuando el futuro es pasado. El cuento de la criada, una distopía televisiva*. Trabajo de Fin de Máster de Investigación en Comunicación como Agente Histórico-Social. Universidad de Valladolid.

"La Historia es una pesadilla de la que estoy intentando despertar"

Ulysses, James Joyce

1. INTRODUCCIÓN

1.1. Estado de la cuestión

“El propósito de la civilización es poder empatizar con otras personas ... Y para mí, las películas son como una máquina que genera empatía. Te permite entender un poco más sobre diferentes esperanzas, aspiraciones, sueños y miedos”.

Roger Ebert

La ficción se inspira en la realidad social más cercana y trata de mostrar lo antes posible los cambios que esta experimenta, así, a través de metáforas, en forma de realidades fantásticas, superhéroes o distopías, la ficción sirve como reflejo de los cambios políticos, históricos y sociales que experimenta el mundo real. Por ello, la trama de películas y series se ha mantenido cercana a la realidad para acompañar la evolución de los roles femeninos en las últimas décadas, una transformación que ha dado lugar a una proliferación de series no solo protagonizadas, sino también inspiradas y creadas por mujeres, al amparo del auge del movimiento feminista y de la mano de movimientos como el #MeToo, Time's Up o el 8M en España.

Es el caso de series como, *Madam Secretary*, *Ms. Mayor*, *Strong Justice*, *100 Days Without Fear*, *Supergirl*, *Roswell: New Mexico*, *Godless*, *Back Lightning*, *Jane the Virgin*, *Alias Grace*, *Girls*, *Big Little Lies*, *Top of the Lake*, *The Good Wife*, en todas ellas, personajes femeninos fuertes e independientes encarnan la lucha por la recuperación de derechos de la sociedad actual.

Desde los inicios de la televisión la ficción seriada siempre ha quedado relegada a un segundo plano, siempre a la sombra del cine. Sin embargo, la década de los noventa supuso un cambio de paradigma, surgió un 'boom' de series que empezaron a combinar la narrativa literaria y la producción cinematográfica, un binomio que dio lugar en lo que varios autores han coincidido en bautizar como la "tercera edad dorada" de la ficción televisiva con epicentro en Estados Unidos y que continúa vigente hoy en día.

Partiendo de la base de que toda producción cinematográfica es de interés histórico, al tratarse de material sensible para conocer el pasado, se desprende que, "hoy día, la inspiración de la imagen, del film, reescrito en la gran pantalla y la televisión, toma el relevo a las formas escritas, tiende a

sustitirlas, apoyado por el poder de los medios de comunicación"¹. Una relación, la del cine y la historia, que no puede entenderse sin el trabajo del alemán Sigfried Kracauer, quien señaló, en su ensayo *De Caligari a Hitler, una historia psicológica del cine alemán* (1947), a las películas del expresionismo alemán como augurios del ascenso del nazismo.

Su estudio parte de la creencia de que las películas reflejan tendencias psicológicas que crecen por debajo de la dimensión consciente, de modo que las películas de una nación ilustrarían su mentalidad de una forma más directa que otros medios artísticos porque son una obra colectiva que interesa a una multitud anónima². "Las películas proporcionan claves de los procesos mentales ocultos"³ y es que, según apuntaba Marshall McLuhan, "los medios de comunicación son extensiones de nuestros sentidos".

Después de que Kracauer sentara el precedente, siguieron su estela otros teóricos como Marc Ferro, pionero en la descripción del cine, no solo como fuente histórica, sino también como medio educativo, pues se remitía al futurista italiano Marinetti para sostener que "el cinematógrafo, deformación alegre del universo, se convertirá en la mejor escuela para los niños"⁴.

Ferro, que pertenecía a la Escuela de los Anales, fundada por Lucien Febvre y Marc Bloch en 1929, defendía que "con frecuencia son las imágenes, más que lo escrito, las que marcan la memoria, la comprensión de las nuevas generaciones"⁵, una afirmación que se enmarca en la corriente historiográfica de la historia de las mentalidades. Además, según Ferro, "el cine, sobre todo el de ficción, abre una vía real hacia zonas sociopsicológicas e históricas nunca antes abordadas por el análisis de los documentos"⁶. Y es que las películas hablan del presente independientemente del momento en el que se sitúe la trama.

El testigo de Ferro lo recogió Pierre Sorlin, Catedrático de Sociología del Cine en la Universidad de la Sorbona, que centra la atención en el cine, ya no como fuente, sino como agente histórico,

1 FERRO, M. (2008). *El cine, una visión de la historia*. Madrid: AKAL. p 6.

2 KRACAUER, S. (1985). *De Caligari a Hitler: historia psicológica del cine alemán*. Barcelona: Paidós. p 13

3 Ibidem p 15

4 MARINETTI en FERRO, M. (2008). *El cine, una visión de la historia*. Madrid: AKAL. p 7.

5 FERRO, M., op. cit., p 7.

6 FERRO, M. (1975). *Analyse de film, analyse de sociétés: une source nouvelle pour l'histoire*. Paris: Classiques Hachette. p 6.

es decir, porque considera las películas como una expresión ideológica del momento en el que se realizan al estar íntimamente penetradas por las preocupaciones, las tendencias y las aspiraciones de la época.

Así, Sorlin analiza la construcción de una película, la apertura de perspectivas sobre lo que la sociedad confiesa o rechaza de sí misma y también la acogida de un público que solo ve lo que le conviene ver, e informa de sus temores, sus esperanzas y sus repugnancias del espectáculo⁷. La siguiente vuelta de tuerca en las teorías sobre la relación del cine y la Historia llegaría de la mano del catedrático del Instituto Tecnológico de California, Robert A. Rosenstone, quien describió el cine como una nueva forma de relatar el pasado y de hacer Historia.

Algunas películas, además de ser fuente y agente, plantean una interpretación de los acontecimientos del pasado, lo que ha provocado el rechazo de los historiadores porque ven suplantada su función. En este sentido, "hay cineastas que, sin decir que juegan a ser historiadores, utilizan su arte para rebuscar en el pasado los hechos o situaciones que les permitan servirse de ellos"⁸, como fue el caso de Kubrick, Tavernier o, más adelante, Ridley Scott.

"Es cierto que, en el cine, la Historia reproduce muy a menudo las corrientes dominantes de pensamiento o, por el contrario, lo cuestionan"⁹. Además, la recepción de la película tiene la capacidad de cambiar con el tiempo a la vez que se transforman sus interpretaciones a ojos de la sociedad. Por esa razón, más que el hecho en sí, importa el tratamiento informativo de los medios de comunicación y, en este caso, sobre todo del cine.

Desde que los hermanos Lumière proyectasen su primera película, el 28 de diciembre de 1895, se puso en marcha el mecanismo que activó la carrera cinematográfica, que ha visto florecer miles de producciones, todas ellas fuente de documentación esencial para los historiadores. Es innegable la atracción que ejerció el cine durante los dos primeros tercios del siglo XX. Sin embargo, en las últimas décadas "es la televisión la que ha modificado más profundamente las relaciones del público con los espectáculos, con la información y, de manera más amplia, con la

7 SORLIN, P. (1985). *Sociología del cine, la apertura para la historia de mañana*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.

8 FERRO, M. (2008). *El cine, una visión de la historia*. Madrid: AKAL. p 8

9 FERRO, M., FERRO, M., op. cit., p 8-9

actualidad"¹⁰.

El medio televisivo ha experimentado una gran evolución gracias a los avances tecnológicos en materia de distribución. Del mismo modo, su contenido ha experimentado una transformación en los últimos años, debido a la necesidad de la ficción de permanecer en contacto con la actualidad más inmediata para poder mantener su vigencia.

Por ello, es la ficción seriada, heredera de la televisión, la que este trabajo se encargará de analizar, dada su aceptación entre público y crítica y el auge en el consumo de este tipo de contenidos. Dos ventajas motivadas por la facilidad de su consumo a la carta, su conexión con las crisis sociales más inmediatas, la posibilidad de desarrollar más tramas y ejercer una mayor libertad creativa y por haberse hecho un hueco entre los sinónimos de calidad audiovisual al haber sumado entre sus filas nombres relevantes de la industria cinematográfica.

Dentro de las producciones televisivas, este trabajo se centra en el análisis de la primera temporada de *El cuento de la criada*, por tratarse de la única de las tres estrenadas hasta el momento que ha sufrido una doble adaptación: de la literatura al medio audiovisual, y del contexto de 1985 al actual. Además, este trabajo se ocupa, de una manera más global, de aquellas producciones que responden a las características del género distópico por la facilidad que caracteriza a la ciencia ficción a la hora de penetrar en las mentes de los espectadores.

Según señala Galán Fajardo, "en la actualidad, el *hiperrealismo* que caracteriza a la televisión encuentra en las historias de la ficción – amores, odios, pasiones, venganzas, crímenes– el terreno propicio para reflejar, reflexionar, reiterar o experimentar las diferentes posibilidades de relación entre las estructuras dominantes de la sociedad (“nosotros”) y las marginales (“los otros”): inmigrantes, delincuentes, enfermos, homosexuales o discapacitados"¹¹. Por otro lado, según apunta Núñez,

"si bien hablamos de un fenómeno que se remonta casi al nacimiento de la TV, en los últimos diez años la serie ha cobrado un papel central en el negocio del entretenimiento masivo, auge que la ha llevado a consagrarse como uno de los contenidos más consumidos en la actualidad. Ello se

10 SORLIN, P. (2005). El cine, reto para el historiador. *ISTOR. Revista de historia internacional*, 5(20), 11-35. p. 1

11 GALÁN FAJARDO, E. (2006). *Personajes, estereotipos y representaciones sociales. Una propuesta de estudio y análisis de la ficción televisiva*. p 66

debería, muy posiblemente, al aumento de la población que cuenta con acceso a internet, lo que facilita enormemente su circulación y su permanencia"¹².

Entre esas nuevas producciones destaca *El cuento de la criada* (Hulu, 2017), no solo por los premios obtenidos, o su repercusión social, sino porque se ha convertido en una serie-protesta inspirada en una novela publicada en 1985. La serie, al igual que la novela, es de corte distópico, al tiempo que toma como ejemplo varias etapas de la historia, de tal manera que, a modo de advertencia, recuerda que hechos del pasado pueden volver a darse en el futuro.

1.2. Hipótesis y objetivos

Tomando como ejemplo los trabajos ya publicados al respecto, este trabajo de investigación pretende ahondar en el análisis de los diez episodios de la primera temporada de *El cuento de la criada*, por tratarse de la única de las tres estrenadas hasta el momento que se basa en la novela homónima publicada en 1985 por la escritora canadiense Margaret Atwood, ya que las dos que le siguen continúan la historia protagonizada por Defred de una manera libre.

Para llevar a cabo el análisis de la primera temporada de *El cuento de la criada*, este trabajo de investigación parte de la hipótesis de que esta ficción seriada distópica se desarrolla a modo de reconstrucción del momento histórico en el que fue escrita la novela al contexto sociopolítico en el que se estrena la serie (2017).

La segunda de las hipótesis que se pretende verificar con la presente investigación es que el éxito y la posterior repercusión social de la serie responden a la aceptación de crítica y público en un momento de estreno que se ha revelado favorable y receptivo a la hora de consumir este tipo de productos de corte distópico.

Al hilo de esta afirmación surge la tercera de las hipótesis, que plantea que ese momento idóneo para el estreno de la serie se debe a la aglutinación de una serie de factores en la sociedad del momento actual que se ven reflejados en la serie a través de los sus personajes y de los temas de fondo que en ella se tratan.

12 NÚÑEZ, D. S. Feminidades especulativas Género y política en *The Handmaid's Tale*. *Representaciones. Revista de Estudios sobre Representaciones en Arte, Ciencia y Filosofía*, 13(2).

A fin de verificar o refutar las hipótesis planteadas, en las siguientes páginas se trata de cumplir una serie de objetivos que pasan por reconstruir el contexto sociopolítico e histórico en el que Atwood escribió su novela, así como el contexto actual que envuelve el estreno de la serie homónima en 2017 y el estudio de las similitudes y diferencias entre ambos. Para lograrlo, se detallan las influencias históricas de las que bebió la escritora y la coyuntura social y política del momento.

Por otro lado, se tiene también en cuenta lo propicio del estreno de la serie, en la que se reflejan los miedos e inquietudes de la sociedad en un momento concreto, lo que, a su vez favorece el éxito de la misma, una retroalimentación similar a la del reflejo en un espejo, metáfora de la que se ha valido el género distópico tanto en la literatura como en el medio audiovisual a lo largo de la historia.

Otro de los objetivos de este trabajo pasa por desglosar el carácter de los personajes a través de un estudio individual y colectivo a fin de constatar si responden a una identificación con la sociedad del momento. Lo mismo ocurre con los temas de fondo que trata la serie, ya que han experimentado una doble adaptación: del papel a la pantalla y de la coyuntura de los años 80 a la de la segunda década de los 2000.

1.3. Metodología y estructura del trabajo

La metodología empleada, por su parte, se basará en el análisis de contenido haciendo hincapié en criterios argumentales y dejando en un segundo plano aspectos más estéticos a los cuales, no obstante, también se prestará atención. De este modo, se establece un marco comparativo entre tradición literaria distópica y audiovisual y entre las dos coyunturas sociopolíticas y sociohistóricas que envuelven a la novela y la serie de *El cuento de la criada*. Basada en un análisis cualitativo, la metodología presta especial atención a aspectos como el análisis de los personajes, las influencias históricas o la adaptación del texto literario al producto audiovisual, además de su interpretación del contexto actual.

Para desarrollar esta investigación, el trabajo se estructurará en varios epígrafes, comenzando por

un análisis de la mirada audiovisual a la “pesadilla de la historia”, en el que se repasa la relación entre cine e historia y se realizará una síntesis de las teorías de autores que ya anticipaban esta analogía, como es el caso de Sigfried Kracauer, Marc Ferro y Robert A. Rosenstone.

El segundo epígrafe estudia la relación que une las predicciones futuristas con los ecos del pasado y tratará de aportar una definición del género distópico, desde sus inicios, pasando por la evolución y auge de este tipo de narrativas, repasando sus características y máximos exponentes para comprender por qué, a lo largo de la historia, se ha recurrido al futuro para explicar los problemas del presente tanto en el ámbito literario como en el audiovisual (cine y series).

Asimismo, se tiene muy en cuenta el papel de las mujeres en las narrativas distópicas, ya que en novelas como *1984* o *Un mundo feliz* las mujeres ya cumplían un papel fundamental bien como inspiradoras de resistencia, bien como objeto de deseo o bien como narradoras con conciencia individual, como sucede de forma recurrente en el imaginario de Margaret Atwood.

La representación femenina en la ficción seriada de los últimos años también es el objeto de estudio de uno de los epígrafes, en el que se recopilan algunas de las más relevantes producciones protagonizadas por mujeres para evidenciar la evolución de la representación femenina en este tipo de productos.

El quinto epígrafe de esta investigación describe el proyecto audiovisual de *El cuento de la criada*, en el que se describe el funcionamiento de la República de Gilead así como la dirección, producción, distribución y premios a los que ha optado esta producción. Por otro lado, se establecen las influencias históricas que inspiraron tanto la serie como la novela, una andadura compartida que, después se bifurca en la diferenciación del contexto en el que se elaboró la novela y el momento de estreno de la serie.

A continuación, el trabajo de investigación se centra en el análisis de los personajes, uno de los puntos clave del trabajo, ya que, en este epígrafe, se revelan las analogías entre público y personajes, lo que supone uno de los pilares del éxito de la serie debido al caldo de cultivo propicio para el éxito que ofrece la sociedad en el momento de su estreno. Otro de los puntos destacados en este sentido es el del análisis de los temas de fondo que reúne la serie: el

Abad Gutiérrez, Raquel (2019): *Cuando el futuro es pasado. El cuento de la criada, una distopía televisiva*. Trabajo de Fin de Máster de Investigación en Comunicación como Agente Histórico-Social. Universidad de Valladolid.

totalitarismo y el fundamentalismo religioso; el papel de la mujer en la sociedad patriarcal; la violación de los derechos y libertades en pos de una mayor seguridad ciudadana o, en última instancia, la rebeldía. Por último, se ha estudiado la repercusión social acogida e influencia de la serie en España y EEUU en la sociedad y su imaginario colectivo.

2. EL PRESENTE DISTÓPICO: PREDICCIONES FUTURISTAS Y ECOS DEL PASADO

El diccionario de la Real Academia Española (RAE) define el término distopía como la "representación ficticia de una sociedad futura de características negativas causantes de la alienación humana". En español, el término proviene del latín moderno *dystopia* y este del griego antiguo $\delta\upsilon\sigma$ - *dys*- 'dis-' (prefijo que significa 'dificultad' o 'anomalía'), y *utopia* 'utopía'¹³. De este modo, la utopía se perfilaría como el "no lugar", el lugar que no existe. A su vez, el término utopía se define como un "plan, proyecto, doctrina o sistema deseables que parecen de muy difícil realización" o, en su segunda acepción, como una "representación imaginativa de una sociedad futura de características favorecedoras del bien humano".

Según la RAE, proviene del latín moderno *Utopia*, en referencia a la "isla imaginaria con un sistema político, social y legal perfecto", descrita por Tomás Moro en 1516, y este del griego $\omicron\upsilon$ *ou* 'no', $\tau\acute{o}\pi\omicron\varsigma$ *tópos* 'lugar' y el sufijo latino *-ia* '-ia'. *La mejor forma de comunidad política y la nueva isla de Utopía*, de Tomás Moro, es la obra que bautizó el género de la utopía.

El modelo de comunidad descrita en la novela por su protagonista, el eximio Rafael Hitlodeo, alter ego del autor, "ha quedado para la posteridad como modelo de sociedad justa e igualitaria, en la que prima el interés general y no existe la propiedad privada"¹⁴. Asimismo, la utopía también guarda relación con el término 'eutopía', compuesto por las raíces griegas $\epsilon\upsilon$ (bueno) y $\tau\acute{o}\pi\omicron\varsigma$ (lugar), "el buen lugar", o lo que sería la versión sublimada de la utopía.

Por su parte, el historiador inglés J.C. Davis, en un intento de ofrecer una definición más simple, calificó las utopías como "sueños humanos de un mundo mejor"¹⁵, pero a todo sueño le contraviene su pesadilla, al igual que ocurre con la utopía y la distopía, cuyas definiciones son contrarias. No obstante, tampoco se podrían calificar de excluyentes, pues "el cine muestra y la Historia demuestra que la realización de una utopía, ya sea la dictadura del proletariado, el capitalismo sin límites o los fundamentalismos de cualquier signo pueden llevar al mundo a un 'mal lugar', a la distopía"¹⁶.

¹³ Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española (2014). «distopía». *Diccionario de la lengua española* (23.ª edición). Madrid: Espasa.

¹⁴ SALVADOR, L. (2015). *La pantalla distópica: Pesadillas del sueño americano en el cine post 11-S*. Ediciones Universidad de Valladolid. p 17.

¹⁵ GÓMEZ ROMERO, L. (2006). *Horizontes distópicos en la literatura infantil: el caso de la esclavitud en la saga de Harry Potter*. p 5.

¹⁶ SALVADOR, L., op. cit., p. 18.

Sin embargo, no fue hasta 1868 cuando el político y economista Inglés John Stuart Mill acuñó el término distopía durante un discurso ante la Cámara de los Comunes en el que se debatía la política de tierras en Irlanda:

“Me será permitido, como alguien a quien, al igual que muchos de los mejores, ha sido acusado del cargo de ser utópico, felicitar al Gobierno de haberse unido a tan bondadosa compañía. Resulta, sin embargo, demasiado halagüeño llamarlos utópicos; merecen más bien el nombre de dis-tópicos o caco-tópicos. Aquello que comúnmente se denomina utópico es algo demasiado bueno para ser practicable; pero aquello que parecen favorecer es demasiado malo para ser viable”¹⁷.

Y es que, si existe un elemento característico que permite la diferenciación de la utopía y la distopía es que esta última, en contraposición al "no lugar", suele emplazarse en un espacio y tiempo concretos. De hecho, "algunas se ubican a muy pocos años de su escritura, redoblando su potencia como voz de alerta frente a los problemas del ahora"¹⁸, por lo que describe situaciones que resultan familiares para el lector.

La distopía comienza a desarrollarse de manera independiente a la del género utópico entre los siglos XVIII y XX, cuando los ataques a la sociedad comienzan a perfilarse como primeros de caracterización del género¹⁹. Su diferenciación llegará en 1726 con la novela *Gulliver's Travels*, de Jonathan Swift, que contrapone, bajo la forma una novela de viajes, la comunidades utópicas que reinan en los países imagianrios a los que viaja Gulliver con la realidad inglesa del momento, elementos críticos que ya comenzó a esbozar Moro en su *Utopía*, que no resultó ser más que una atalaya desde la cual observar la deriva de la sociedad de su tiempo.

Pero el summun distópico de la literatura de Swift lo marcaría *Una modesta proposición*, un ensayo crítico publicado en 1729 que proponía, como solución ante el problema de la superpoblación irlandesa, que causaba miseria y hambruna entre los campesinos, estos vendiesen

17 MILL, J. S. (1868) *Speech in the House of Commons*. Hansard Commons. p 15-17.

18 SANTOS, A. (2019). *Tiempos de ninguna edad. Distopía y cine*. Madrid: Cátedra. p 57.

19 RODRÍGUEZ, Á. G. (2011). Aparición y desarrollo del género distópico en la literatura inglesa: Análisis de las principales antiutopías. *Prometeica-Revista de Filosofía y Ciencias*, (4), 22-43. p 24.

a sus hijos a los terratenientes ricos para que los comiesen²⁰. Un siglo después, en 1872, Samuel Butler escribe "otra intensa sátira de la sociedad en la Inglaterra victoriana: Erewhon (anagrama del término inglés nowhere)"²¹, en clara alusión a la utopía, el "no lugar" y cuyas semejanzas con *Gulliver's Travels* no solo son palpables en la forma (pues también se trata de una novela de viajes), sino también en el contenido, ya que subyace, de nuevo, la crítica social.

A finales de siglo, H. G. Wells da un paso más allá en la evolución de la utopía hacia la distopía con *The Time Machine* (1895), en la que una prometedor civilización occidental desemboca, a pesar de su potencial, en un estado de barbarie primitivo que refleja el entorno sociopolítico de Wells, marcado por la lucha entre las clases obreras y los propietarios de las industrias a raíz de la Revolución Industrial (Brome, 2001: 12)²². Precisamente, fue H. G. Wells quien introdujo con *The Time Machine* algunos de los elementos característicos del género distópico: un argumento ubicado en un tiempo futuro que, a su vez, funciona como crítica de las injusticias del presente que envuelve al autor²³. También la polarización de patronos y clase obrera es el argumento de *The Iron Heel*, escrita por Jack London en 1907.

Y es que, según señala el escritor Ricard Ruiz Garzón, "la literatura distópica ha vivido siempre sus momentos de mayor creatividad después de grandes crisis colectivas, que han colocado grandes interrogantes sobre el futuro"²⁴. De hecho, grandes novelas del género, como es el caso de *1984*, de George Orwell, o *Fahrenheit 451*, de Ray Bradbury, nacieron al albur de la Segunda Guerra Mundial. *We* (1921), del escritor ruso Eugene Zamiatin, achaca el fracaso de la Revolución a los excesos del poder, al igual que revela Orwell en *Animal Farm* (1945) en alusión al régimen soviético.

Si "una dictadura perfecta tendría la apariencia de una democracia", la perfecta distopía se escondería bajo la forma de una utopía. Esa premisa es la que propone Aldous Huxley en *Brave New World* (1932), que se considera otra de las obras cumbre del género.

A finales del siglo XX, entre las décadas de los 60 y los 90, destacan otras tres obras relevantes de

20 STEIN, K. F. (1996). *Margaret Atwood's Modest Proposal: The Handmaid's Tale*. p 64

21 RODRÍGUEZ, Á. G., op. cit., p. 25.

22 *Ibidem* p. 26.

23 *Ibidem*

24 COSTA, J. (2014). *El tiempo de la distopía. El País – Babelia*.

la literatura distópica: *La naranja mecánica* (1962), de Anthony Burgess; *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?* (1968), de Philip K. Dick, y *El cuento de la criada* (1985), de Margaret Atwood. Las tres hacen referencia, respectivamente, a la redención de las sociedades basadas en la violencia; la omnipresencia de la tecnología y la ética de la Inteligencia Artificial y, por último, la pérdida de derechos de las mujeres.

Precisamente, estas tres últimas obras han dado lugar a sendas adaptaciones audiovisuales de gran éxito internacional, señal de que el cine, como medio de comunicación de masas, refleja los miedos e incertidumbres de la sociedad del momento. Por ello, tensiones como las provocadas por la guerra nuclear, la invasión soviética, la Guerra Fría, el 11-S, el auge de los nacionalismos, la trata de seres humanos o los avances tecnológicos y médicos, así como sus inherentes dilemas éticos renuevan, a medida que la sociedad avanza, el caldo de cultivo de las distopías.

El precedente del género en el medio audiovisual lo sentó Fritz Lang con su *Metrópolis* (1927), que trae a colación la "desigualdad social y la rebelión de los obreros contra la dictadura de las máquinas"²⁵. Así, la cinta contrapone dos clases sociales antagonistas: la élite y los trabajadores, estos últimos relegados a vivir en un gueto subterráneo bajo la megalópolis.

Metrópolis, primer filme considerado Memoria del Mundo por la Unesco, se gestó durante el viaje a Nueva York que realizó el cineasta alemán Fritz Lang junto a su esposa, Thea von Harbou, quien también colaboró en la redacción del guion y en cuya novela homónima (publicada en 1926) se basa la película. Según Kracauer, el público vio en la cinta "un signo alarmante de la vitalidad alemana"²⁶ cuando aún faltaban seis años para el ascenso al poder de Hitler, razón por la que *Metrópolis* se ha erigido como uno de los antecedentes fílmicos del nazismo.

Y no solo eso, sino que Lang, onubilado por "un Nueva York nocturno centelleando con miles de luces"²⁷, en el que se inspira su *Metropolis*, predijo también en su película el cisma de un imperio inspirado en un feliz EEUU tan solo dos años antes del crack del 29. Pero más allá de las premoniciones, *Metrópolis* debe entenderse como una metáfora de la situación que atravesaba Alemania en los años 20, cuyos miedos no distaban demasiado de los que atormentaban a la

²⁵ SALVADOR, L., op. cit., p 21.

²⁶ KRACAUER, S., op. cit., p 143

²⁷ Ibidem, p 143

sociedad norteamericana.

Tampoco Hollywood, la "fábrica de sueños" de América, escapaba a los conflictos del siglo XX, pues mientras que EEUU hacía realidad la visión del hombre en la Luna que ya anticiparon Julio Verne y Georges Méliès, la industria cinematográfica se encargaba de catalizar las inquietudes y tensiones de la Guerra Fría. Neil Armstrong dio en 1969 "un pequeño paso para el hombre y un gran paso para la humanidad", al tiempo que el cine se encargaba de preparar al público para lo peor: mundos devastados a causa de guerras nucleares, invasiones alienígenas, pandemias de infertilidad o incluso la recreación de una Tercera Guerra Mundial fueron algunas de las "pesadillas" creadas por la "fábrica de sueños".

Sin embargo, lejos de hacerse realidad, sirvieron para retroalimentar la conciencia de una era marcada por desigualdades sociales, un inminente conflicto bélico entre dos superpotencias hegemónicas o crisis económicas en el contexto del desarrollo tecnológico y la explotación desmedida de los recursos naturales. Miedos, todos ellos, que continuaron latentes incluso tras la caída del Muro de Berlín y que resurgieron como réplicas de un terremoto con los atentados del 11-S y el derribo de las Torres Gemelas.

Aunque nunca llegó a producirse una invasión soviética, el terrorismo se ha convertido, en el siglo XXI, en el nuevo gran enemigo a combatir por las fuerzas de Occidente, representante de la democracia, los derechos y la libertades. Una nueva constante que tampoco ha escapado a los tentáculos del cine como reflejo de la sociedad y medio de comunicación de masas. Desde entonces, el género distópico ha alumbrado recreaciones distópicas de ese mundo post 11-S, según lo define Salvador, y entre las cuales la autora destaca títulos como *Equilibrium* (Kurt Wimmer, 2002); *Minority Report* (Steven Spielberg, 2002); *The Island* (Michael Bay, 2005); *V for Vendetta* (James McTeigue, 2006); *Children of Men* (Alfonso Cuarón, 2006); *I am Legend* (Francis Lawrence, 2007); *The Dark Knight* (Christopher Nolan, 2008); *The Road* (John Hillcoat, 2009); *The Book of Eli* (Albert y Allen Hughes, 2010) y *Looper* (Rian Johnson, 2012).

A esa lista habría que sumar también producciones como el remake de *La guerra de los mundos* de Steven Spielberg, ya que una de las escenas más reconocibles de la película, en la que Tom Cruise corre por la calle cubierto de ceniza, remite, inevitablemente a los ataques terroristas del

11-S. Aunque todas ellas comparten la representación de un futuro distópico, cada universo se manifiesta de forma diferente dada la etiología de sendas antiutopías. Por ello, este trabajo agrupa, atendiendo a la naturaleza de cada uno de esos mundos postapocalípticos, las películas ya mencionadas, así como algunos de los filmes más relevantes del género distópico de las últimas décadas.

2.1. Hombre y máquina: los antecedentes de la sociedad biónica

Desde que *Metropolis* se estrenase en 1927, esta no ha dejado de influenciar a los grandes títulos distópicos de la industria del cine, pues, a su imagen y semejanza se erigieron las ciudades en las que se desarrollarían los próximos filmes del género. Tal fue su relevancia que incluso inspiró una cinta antiutópica en plena Nouvelle Vague: de la mano de Jean-Luc Godard, llegó, en 1965, *Alphaville*.

De hecho, el propio Godard, en homenaje al expresionismo alemán que se encargó de analizar Kracauer, se permitió la licencia de apodarar Nosferatu al profesor Von Braun, creador de Alpha 60, la supercomputadora que controla a los habitantes de esta urbe futurista en la que más tarde se inspirarían *Brazil* (Terry Gilliam, 1985) o *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982).

La misma estela siguió el director George Lucas con su primer largometraje: *THX 1138* (George Lucas, 1971), en cuya trama se pueden reconocer las influencias de autores distópicos como Zamiatin, Huxley y Orwell, en la medida en que representa una sociedad jerarquizada y dominada por las máquinas y en la que se criminalizan sentimientos como el amor, como ya auguraba *1984*, novela que tampoco escapó a la adaptación cinematográfica. La cinta, dirigida por Michael Radford, se estrenó, de manera muy oportuna, en 1984. En ella, fiel al universo imaginado por Orwell, tanto el amor como el libre albedrío son severamente castigados por el régimen.

De nuevo, hombre y máquina se funden en el *Brazil* (1985) de Terry Gilliam, quien parece predecir en este filme las ataduras que iban a suponer las nuevas tecnologías para el ser humano, todo ello a través del filtro satírico inherente a un Monty Python. No obstante, esos avances se encuentran al servicio de un poder vigilante, mientras que la ciudad parece haber sufrido un

"retroceso degenerativo"²⁸, dos ecos orwellianos inconfundibles.

A diferencia de todas ellas, la megalópolis de *La fuga de Logan* (Michael Anderson, 1976) alberga una sociedad hedonista, cuyos habitantes se dedican a satisfacer sus placeres entre habituales operaciones de cirugía plástica. Sin embargo, la cara B de esa aparente utopía es que todos ellos deben morir a los 30 años, un aciago destino del que muchos intentan huir.

2.2. La sociedad biónica y la inteligencia artificial

De esa relación entre hombre y máquina que ya venía planteando el cine de las décadas anteriores, a partir de los años 80 y 90, las metrópolis futuristas pasaron de representar la simbiosis entre humanos y robots a la fusión de biología y electrónica. Surgieron, así, las primeras recreaciones que anticipaban una sociedad biónica²⁹ en la gran pantalla.

Blade Runner (Ridley Scott, 1982), también ubicada en una de esas grandes urbes al estilo de la que planteaba Fritz Lang, da un paso más en la relación de la sociedad con las máquinas. Y es que, en este caso, ha sido una empresa privada, Tyrell Corporation, la que ha implementado los avances de la ingeniería genética para crear los robots Nexus 6, los llamados Replicantes, superiores a la raza humana pero, a pesar de ello, bajo el yugo de la esclavitud.

Tras la rebelión de uno de los equipos de Replicantes, brigadas especiales de policía, los Blade Runners, entre los que se encuentra el protagonista, Rick Deckard (Harrison Ford) son llamados a eliminar a los robots rebeldes.

Los Replicantes, de apariencia idéntica a la humana (tanto que los Blade Runners se ven obligados a identificarlos mediante un escaner ocular), suponen la evolución de los robots hacia el desarrollo de organismos de inteligencia artificial, capaces de pensar por sí mismos y de ejercer el libre albedrío, lo que cada vez les asemeja más a los humanos. De hecho, en la secuela dirigida por Denis Villeneuve, *Blade Runner 2049* (2017), se plantea incluso que estos lleguen a tener la capacidad de reproducirse por sus propios medios.

²⁸ SANTOS, A. (2019). *Tiempos de ninguna edad. Distopía y cine*. Cátedra. p 97.

²⁹ Según la RAE, el desarrollo de órganos artificiales que recuerdan el funcionamiento natural por medios electromecánicos.

Tal llega a ser la similitud entre hombres y androides que plantea la ficción que, en *A.I. Artificial Intelligence* (Steven Spielberg, 2001), lo único que diferencia a los humanos de las máquinas son los sentimientos, hasta que es posible programarlas para tal fin.

En la sociedad del futuro e hipotético Chicago de *Yo, Robot* (Alex Proyas, 2004), la confianza que los seres humanos depositan en los androides es tal que se les encomiendan labores como el pilotaje de aviones o el cuidado de los niños, todo ello al amparo de las tres leyes de la robótica que redactó Isaac Asimov³⁰:

1. Un robot no hará daño a un ser humano o, por inacción, permitirá que un ser humano sufra daño.
2. Un robot debe cumplir las órdenes dadas por los seres humanos, a excepción de aquellas que entrasen en conflicto con la primera ley.
3. Un robot debe proteger su propia existencia en la medida en que esta protección no entre en conflicto con la primera o con la segunda ley.

A pesar de ello, el sistema se ve en peligro cuando uno de los robots se ve implicado en el asesinato de su creador, un caso que llega a manos del detective Del Spooner (Will Smith), cuya relación con los androides es hostil a pesar de poseer un brazo biónico.

La fabricación, ya no solo de componentes biónicos, sino de órganos mecánicos, es el tema de fondo de *La isla* (Michael Bay, 2005) y *Repo Men* (Miguel Sapochnik, 2010), dos películas que plantean una crítica a los progresos sanitarios a expensas del coste humano que ello conlleva.

Pero el mayor exponente cinematográfico de la fusión entre componentes orgánicos y electrónicos es *Ghost in the Shell* (Mamoru Oshii, 1995), una cinta en la que los avances médicos y tecnológicos permiten implantar el alma de una humana en un cuerpo mecánico para crear un cyborg-policía que investiga los crímenes de un afamado hacker.

³⁰ ASIMOV, I. (1985). *Robots e Imperio*. Barcelona: Plaza & Janés.

2.3. La realidad de lo virtual

Una vez superado el clímax de la antiutopía biónica, los cineastas pasaron a optar por ubicar la utopía en una especie de realidad paralela. De este modo, se puede localizar el "buen lugar" en el oasis intangible de Internet, al tiempo que el término conserva su denotación de "no lugar".

Esta es la premisa de la que parte la trilogía *Matrix* (Lilly y Lana Wachowski, 1999), en la que se revela que la realidad que conocemos no es más que una "utopía" construida por las máquinas, que utilizan a los humanos como combustible tras haber colonizado el mundo. Hipótesis similar, la de la realidad paralela, a la que alude *Dark City* (Alex Proyas, 1998).

Las realidades virtuales centran también el argumento de producciones como *El congreso* (Ari Folman, 2013), *Total Recall* (Paul Verhoeven, 1990) y, la más reciente: *Ready Player One* (Steven Spielberg, 2018), en la que una plataforma de realidad virtual, precisamente llamada OASIS, se erige como un mundo más real si cabe que el verdadero y permite a los jóvenes evadirse y desahogarse al estilo de lo que anticipaban cintas como *Rollerball* (Normal Jewison, 1975) o *Tron* (Steven Lisberger, 1982).

2.4. La distopía de la madurez: el género 'Young Adult'

La necesidad de evasión del joven protagonista de *Ready Player One* parte del afán de los jóvenes por ser capaces de encontrarse a sí mismos y desarrollar una identidad propia en un mundo cada vez más competitivo y que provoca pavor entre las nuevas generaciones. Esa lucha, propiciada por el paso de la juventud a la edad adulta, ha dado lugar a lo que en ficción se conoce bajo la denominación de 'young adult', que ha contagiado con éxito al género distópico.

El desempleo, la violencia escolar y los boicots masivos son la causa de que el gobierno decida enviar cada año una expedición de jóvenes ciudadanos a una isla remota donde están obligados a participar en un cruel y sanguinario juego de supervivencia en *Battle Royale* (Kinji Fukasasu, 2000). Un argumento muy similar es el del vasallaje de la saga *Los juegos del hambre* (Gary Ross, 2012). Sobre un postapocalíptico EEUU, se ha erigido la nación de Panem, segmentada en 12 distritos aislados entre sí. Cada uno de ellos debe enviar, una vez al año, a un chico y una chica

para participar en Los Juegos del Hambre, un combate a muerte en el que solo puede quedar uno, y que conmemora, a modo de sisífico recordatorio, el fracaso de la revolución de los distritos contra el Capitolio, ciudad central a la que abastecen los 12.

Las consecuencias en las que se ve envuelta la protagonista de la saga, Katniss Everdeen (Jennifer Lawrence), favorecerán que esta acabe siendo el símbolo de la nueva revolución que provoque el colapso del Capitolio y de su siniestro presidente. "La situación es similar a la que se verá en *El cuento de la criada*: Panem parece derivar, en efecto, de la República de Gilead de Margaret Atwood"³¹. De nuevo, el sacrificio que supone la toma de decisiones ante el paso a la edad adulta se trata en *El corredor del laberinto* (Wes Ball, 2014), en la que un grupo de jóvenes debe hacer frente a numerosas pruebas para escapar a las criaturas que se encuentran en el interior del laberinto, que no resulta ser más que una fábula del umbral de la madurez.

También una adolescente, Beatrice Prior (Shailene Woodley), protagoniza la saga *Divergente* (Neil Burger, 2014), de la que se desprenden los mismos miedos juveniles que vertebran las cintas ya mencionadas, a las que suma la obligación de encajar en una sociedad reglamentada. Y es que el Chicago futurista que perfila la cinta está dividido en facciones que hacen referencia a sendas virtudes de sus habitantes: Cordialidad, Erudición, Verdad, Abnegación y Osadía.

Aunque existe un grupo de personas, los divergentes, que no se ajustan a ninguna de las facciones y que, una vez identificados, pasan a ser los marginados de la sociedad. En apariencia, la ciudad se presenta como una sociedad perfecta, pero esconde un control totalitario tan peligroso como su dogma: "la facción antes que la sangre".

2.5. Parábolas ecologistas

Si algo caracteriza a los universos en los que se desarrollan estas distopías es que se ubican en mundos postapocalípticos, fruto de una guerra nuclear en el caso de *Los Juegos del Hambre* o de un "conflicto de dimensiones apocalípticas"³² en el caso de la serie *Divergente*.

³¹ SANTOS, A., op. cit., p 190.

³² Ibidem, p 242.

La devastación del mundo tal y como lo conocemos, ya por la acción del hombre, las consecuencias de un cambio climático cada vez más evidente o la combinación de ambas son algunas de las causas de la aniquilación de la naturaleza que ha augurado la ficción.

En este sentido, destacan las carreteras desérticas de *Mad Max: Salvajes de autopista* (George Miller, 1979), y las posteriores secuelas, aunque ha sido su remake, *Mad Max: Furia en la carretera* (George Miller, 2015) el que ha incluido un mayor número de referencias de carácter ecologista (y también feminista).

En un planeta Tierra desierto donde escasean la gasolina, el agua y la vegetación (por orden de preferencia de sus protagonistas), *Mad Max y la Imperator Furiosa* se ven obligados a huir de Immortan Joe, el cacique de una de los últimos asentamientos, la Ciudadela, que gobierna bajo el chantaje de cortar los suministros básicos a sus subordinados. La búsqueda de un paraje idílico en el que abundan el agua y la vegetación será el leitmotiv de los personajes en este western futurista.

En la adaptación de la novela gráfica homónima, *Snowpiercer* (Bong Joon-ho, 2013) describe una sociedad estamental jerarquizada a fuerza del cambio climático. Un experimento humano para tratar de frenar el calentamiento global provocó que el cielo se congelara, haciendo de la Tierra un planeta inhabitable. Los pocos supervivientes son los pasajeros del *Snowpiercer*, un tren de motor eterno cuyos vagones se han convertido en estamentos que dividen a las clases sociales. Los subordinados han pasado así de vivir bajo las megalópolis a verse en la cola del tren.

El miedo a la posible destrucción de la Tierra, latente en la mente humana desde la Guerra Fría y potenciada con la amenaza de armas nucleares no ha dejado de hacerse hueco en las producciones de Hollywood. El mismo año del estreno de *Snowpiercer* llegó también *Oblivion* (Joseph Kosinski, 2013), que plantea también la devastación del planeta y sus recursos tras un conflicto bélico.

2.6. Pandemia y pandemonium

Otra de las posibles causas de la extinción de la raza humana que ha planteado el cine es la

propagación de una pandemia incontrolable, hipótesis que se plantea en cintas como *12 monos* (Terry Gilliam, 1995), que combina el despliegue de un virus asesino a manos de un grupo de terrorista con viajes en el tiempo para conseguir el antídoto.

En *Doomsday*, el enemigo a combatir es el letal virus Reaper, responsable de la muerte de cientos de miles de personas. En películas como *I am Legend* (Francis Lawrence, 2007) o *28 días después* (Danny Boyle, 2002), la epidemia no aniquila a los humanos, sino que va un paso más allá y los transforma en monstruosos zombies.

En *The Road* (John Hillcoat, 2009), el planeta ha sido arrasado. Ante ese panorama desolador, un padre (Viggo Mortensen) y su hijo tratan de dirigirse a un lugar seguro en la costa, aunque los supervivientes que se encuentran en el camino, muchos de ellos convertidos en caníbales, no se lo pondrán fácil.

En *El libro de Eli* (Albert Hughes,[Allen Hughes](#), 2010) un futuro apocalíptico, 30 años después del "resplendor" que aniquiló la casi totalidad de la sociedad civilizada, unos pocos humanos sobreviven en un ambiente increíblemente hostil y árido. Violaciones, canibalismo y salvajismo imperan en unas derruidas ciudades donde el más fuerte y el que posee el agua impone su ley³³.

2.7. El Ministerio del Crimen

La epidemia del crimen también ha inspirado a los cineastas ante las oleadas de crímenes violentos, el auge de la corrupción de las clases políticas o la polémica en torno a la tenencia de armas que reina en EEUU.

Looper (Rian Johnson, 2012) parte de la premisa de que en 2072, como los asesinatos están terminantemente prohibidos, las víctimas son enviadas a través de una máquina del tiempo al pasado (2042), donde los Loopers, un grupo de asesinos a sueldo, se encargan de eliminarlas y deshacerse rápidamente de sus cuerpos. El problema surge cuando Joe (Gordon-Levitt), uno de los Loopers, recibe desde el futuro el encargo de eliminarse a sí mismo (Bruce Willis)³⁴.

33 Disponible en: <https://www.filmaffinity.com/es/film343315.html>

34 Disponible en: <https://www.filmaffinity.com/es/film301754.html>

Minority Report (Steven Spielberg, 2002) va un paso más allá y propone una sociedad en la que los Precogs (humanos precognoscientes) son capaces de visualizar un asesinato antes de que ocurra. En torno a sus visiones se erige la unidad de élite 'Precrimen', cuyo mejor agente es John Anderton (Tom Cruise), hasta que se ve obligado a huir después de ser señalado por una de las predicciones.

Como grantes de la justicia en un mundo inundado por la corrupción, destacan dos nombres de la industria de los superhéroes: *Dredd* (Danny Cannon, 1995) y el regreso de Batman de mano de la trilogía de *The Dark Knight* (Christopher Nolan, 2008). Además, ambas retoman el contexto de la megalópolis, pues ambas se desarrollan en las urbes de MegaCity One y Gotham, respectivamente.

Otro de los míticos justicieros enmascarados es el protagonista de *V for Vendetta* (James McTeigue, 2006), quien planea un ataque terrorista contra el tiránico parlamento británico como colofón a su rebelión para recuperar los derechos y libertades de los ciudadanos.

Con el crimen causando estragos y el overbooking de las cárceles, el gobierno de EEUU toma una medida desesperada: durante una noche al año, cualquier actividad criminal será legal, a fin de aplacar el clima de descontento. Ante esta situación, las élites presumen de sofisticados sistemas de seguridad, mientras que los ciudadanos más humildes se protegen como pueden. Esta es la premisa de la que parte la saga de *La purga* (James DeMonaco, 2014), que ha supuesto la última revolución del género.

2.8. La amenaza demográfica: demodistopías

Del colapso de las cárceles al colapso del planeta, ese es el camino por el que transitan las demodistopías, que reflejan, bien el miedo a la extinción de la raza humana o bien a la incontrolable superpoblación. Este último supuesto es el que aborda *Seven Sisters* (Tommy Wirkola, 2017), en la que Noomi Rapace interpreta a siete hermanas idénticas que deben ocultar su situación ante la política de hijo único implantada por el gobierno.

También es el caso de *Soylent Green* (Richard Fleischer, 1973) , nombre de un alimento sintético creado para combatir el hambre en una Nueva York que alberga unos cuarenta millones de habitantes. En el caso de *Elysium* (Neill Blomkamp, 2013), nombre de la una estación espacial en la que vive la élite, los recursos naturales de una Tierra devastada y superpoblada se antojan insuficientes.

El miedo contrario es el que promulgan películas como *Children of men* (Alfonso Cuarón, 2006), que desarrolla las tensiones generadas en torno a la inminente desaparición de la raza humana debido a que todas las mujeres del planeta han quedado estériles.

Por otro lado, el futuro demodistópico que plantea *Gattaca* (Andrew Niccol, 1997) es que la mayoría de niños se concibe in vitro y con técnicas de selección genética, lo que les convierte en seres superiores a aquellos concebidos por métodos tradicionales.

2.9. Problemas con los vecinos

El temor ante una inminente invasión también se ha irrepetido en innumerables ocasiones en la historia del cine. Buena cuenta de ello *La guerra de los mundos* (Byron Haskin, 1953), quien utilizó la excusa de una incursión alienígena para catalizar las tensiones durante la Guerra Fría.

El remake de la película, que llegó en 2005 de mano de Steven Spielberg, introdujo algunos cambios en la premisa del filme, como el hecho de que los extraterrestres ya ubiesen urdido su plan bajo nuestros pies. Spielberg actualizaba así el argumento original de H.G. Welles para adaptarlo al contexto actual de temor al terrorismo y el recelo al "otro", al "alien" ante un constante estado de alerta respecto al mundo islámico.

Algo similar ocurrió con *El planeta de los simios* (Franklin J. Schaffner, 1968) y su posterior remake (Tim Burton, 2001), así como las secuelas que le han seguido, que reflexionaban sobre el problema del racismo y la xenofobia a través de un viaje espacio-temporal que sirviese como metáfora de un cambio de tornas.

2.10. El amor en tiempos de Tinder

Una de las distopías más originales de los últimos años es *Langosta* (Yorgos Lanthimos, 2015), que narra una historia de amor no convencional, ambientada en un mundo distópico, en el que según las reglas establecidas, los solteros son arrestados y enviados a un lugar donde tienen que encontrar pareja en un plazo de 45 días. El tema central es la soledad, el temor a morir solo, a vivir solo, y también al temor a vivir con alguien. Por otro lado, *Her* (Spike Jonze, 2013), refleja las vicisitudes del amor en la era de la hiperconectividad y plantea la posibilidad de enamorarse de un dispositivo, además de tratar temas como la depresión o la soledad.

Never let me go (Mark Romanek, 2010), basada en la novela distópica homónima de Kazuo Ishiguro, es también una historia de amor que se desarrolla en tiempos distópicos que, de nuevo, se presentan aparentemente idílicos. La película parte de una premisa muy similar a la de *La isla*, cuyos protagonistas descubren que han sido clonados para garantizar órganos compatibles a sus dueños.

3. SERIES DISTÓPICAS

Al igual que ocurrió con el cine, la pequeña pantalla también hincó su rodilla ante las posibilidades que ofrece el vasto género de lo distópico. La dependencia de las redes sociales, la paulatina pérdida de humanidad ante los avances tecnológicos, los desastres naturales o las civilizaciones devastadas por las guerras nucleares son, de nuevo, algunos de los temas a tratar por la ficción seriada.

No obstante, es cierto que, a pesar de la proliferación de producciones de los últimos años, favorecida por plataformas como Netflix, HBO y Amazon Prime, los contenidos distópicos de la ficción seriada son mucho más escasos que los generados para la gran pantalla.

3.1. Deshumanización en *streaming*

Ante un desarrollo imparable de la tecnología y los medios de comunicación, *Black Mirror* (Zeppotron/Channel4, 2011) plantea las consecuencias, en clave pesimista, de un avance técnico que supera la capacidad de adaptación del ser humano. La máquina, antes al servicio del hombre, establece ahora su yugo de bits en torno a una humanidad de obsolescencia programada.

De este modo "la concepción negativa de la tecnología y el impacto de un mundo globalizado se funden en la creación de meta-mundos y de personajes anti-heroicos que devienen mesías en pos de la salvación de una sociedad que no sabe que lo necesita, pero que se aniquila, creando pseudoemociones cibernéticas, dando lugar a personas que se encierran y viven una vida exclusivamente virtual"³⁵.

Es, precisamente, lo que ocurre en *Black Mirror*, donde "la fricción y el desgaste de lo tecnológico sobre lo afectivo (...) puede relacionarse con la obsesión contemporánea por las apariencias, típica de las redes sociales"³⁶ y con prácticas que pueden derivar en peligrosos comportamientos favorecidos por la ubicuidad y el anonimato tras los que estas se asientan.

Es la fórmula que ha intentado aplicar, aunque con menos éxito, *Altered Carbon* (Skydance Television, 2018) basada en un sofisticado desarrollo tecnológico que permite descargar la

35 CABRERIZO, M. S. *Distopía y deshumanización en el arte último: el ciberpunk. Un viaje a través del cine*. p 463

36 GARIN, M. (2017). No more memories, la mirada distópica en Black Mirror. *Black Mirror. Porvenir y tecnología*, 115-128. p 117-118.

conciencia humana y cambiarla de cuerpo.

3.2. Herencia apocalíptica

El argumento de *3%* (Boutique Filmes, 2016) recuerda al de distopías como *La fuga de Logan*, *Elysium* o *La Isla*: "la élite del futuro reside en una isla paradisiaca, lejos de las barriadas superpobladas. Solo el 3 % de los jóvenes llega a la isla: los que superan el Proceso"³⁷.

Los cien (Alloy Entertainment, 2014) se desarrolla tras un apocalipsis nuclear que ha devastado la Tierra, cuyos únicos supervivientes habitan las estaciones espaciales internacionales. Sin embargo, la superpoblación de las naves obliga a los protagonistas a tomar medidas desesperadas.

El apocalipsis también se cierne sobre los protagonistas de *The rain* (Miso Film, 2018), aunque, en este caso, toma la forma de un virus propagado por la lluvia que provoca una masacre entre los habitantes de Escandinavia. La pandemia llega encarnada por los muertos vivientes en el caso de la miniserie *Dead Set* (Zeppotron/Channel 4, 2008) y en la exitosa *The Walking Dead* (AMC, 2010).

Por otro lado, *Love+Death+Robots* (Netflix, 2019) es una serie antológica que mezcla animación y universos futuros con un contexto postapocalíptico en el que, en la mayoría de los casos, faltan rastros de humanidad y sobra la violencia.

3.3. Únicas en su especie

Como representante del género de la ucronía, destaca en este apartado la serie basada en la novela de Philip K. Dick, *El hombre en el castillo* (Amazon Prime Video, 2015), que plantea, en un "no tiempo", la posibilidad de que Alemania hubiese ganado la Segunda Guerra Mundial y se hubiese convertido en la potencia hegemónica, desplazando así a los EEUU. En clave cómica la única representación conocida hasta la fecha es *El último hombre en la tierra*, cuyo protagonista, Phil Miller, es un hombre que en el año 2022, despierta siendo el último hombre de la Tierra y busca

³⁷ Disponible en: <https://www.netflix.com/title/80074220>

supervivientes a lo largo del país³⁸.

Por último, en representación de la distopía feminista, con tintes de ficción especulativa, el máximo exponente es *El cuento de la criada*, que ya tuvo una adaptación a la gran pantalla, dirigida por Harold Pinter, aunque de escaso éxito ya que, según apunta Santos, "se permite numerosas alteraciones con respecto al texto original, dando como resultado una película desigual que no hace justicia a la obra de la que parte"³⁹. Por contra, añade, la serie "supo respetar la esencia de la novela, al tiempo que la enriquecía con una inquietante lectura contemporánea"⁴⁰.

38 Disponible en: <https://www.filmaffinity.com/es/film437008.html>

39 SANTOS, A., op. cit. p 279.

40 Ibidem

4. MUJER, FICCIÓN Y DISTOPÍA

4.1. La representación femenina en la ficción seriada

El medio televisivo ha experimentado una gran evolución en las últimas décadas y, especialmente, en los últimos años gracias a los avances tanto tecnológicos como en materia de distribución propiciados por nuevas plataformas online, creadoras, productoras y distribuidoras de su propio contenido como Netflix, HBO o Amazon. Y es que "las nuevas formas de distribución y visionado han modificado el sentido estricto del aparato televisivo"⁴¹.

Según recoge el informe GECA, "los tardíos horarios de los programas estelares están modificando los hábitos de consumo televisivo, al condicionar las horas de sueño de los espectadores. Mientras que el consumo tradicional acusa un significativo descenso, para las nuevas pantallas de contenidos bajo demanda, que ofrecen al espectador la posibilidad de organizar libremente su tiempo, estos horarios suponen, por el contrario, una oportunidad de despegue".

Del mismo modo, el contenido de esas producciones también ha experimentado una transformación al albur de las nuevas realidades sociales, pues "la ficción es siempre una modelización del universo real, incluso en el caso de los productos más fantásticos"⁴² y necesita permanecer en contacto con la actualidad más inmediata a fin de mantener su vigencia.

Así, al rebufo de movimientos que claman contra las injusticias sociales, "las series de ficción han servido para sacar a la luz ciertos temas directamente relacionados con la mujer y que hasta hace poco habían sido invisibles en la pequeña pantalla como la violencia de género, el acoso sexual, la inmigración, la homosexualidad¹ o la dificultad para conciliar vida familiar y laboral"⁴³.

Según explican Menéndez y Hernández, "esta ficción, vinculada esencialmente a la producción de los canales de pago norteamericanos, suele definirse desde parámetros como el riesgo narrativo, la creatividad, la originalidad e, incluso, la transgresión de tópicos tanto técnicos como argumentales"⁴⁴.

41 GARCÍA-MARTÍNEZ, A. N. (2014). *El fenómeno de la serialidad en la tercera edad de oro de la televisión*. p 3

42 MENÉNDEZ, M. I. M., & HERNÁNDEZ, F. A. Z. (2014). Mujeres y hombres en la ficción televisiva norteamericana hoy. *Anagramas Rumbos y Sentidos de la Comunicación*, 13(25), 55-71. p 58

43 GALÁN FAJARDO, E. (2007). *Construcción de género y ficción televisiva en España*. p. 63

44 *Ibidem* p 57

Entre esos nuevos productos destaca una creciente presencia femenina e "independientemente del enfoque más o menos emancipador de cada uno de estos productos, es un hecho que ha habido un cambio, aunque tímido"⁴⁵.

De hecho, el informe *Greenlight: Getting Your TV Project from Page to Market* realizado por la consultora Ampere Analysis, refleja que, del total de 251 series de canales en abierto estadounidenses analizadas, un 42% de ellas está protagonizada, en exclusiva, por mujeres, frente a un 20% de protagonistas masculinos.

En este sentido, el autor del informe y director de Ampere Analysis, Guy Bisson, afirmó que "mientras que los roles femeninos probablemente reflejen la dirección político-social de la sociedad en este momento, los roles masculinos son tal vez un reflejo de la dirección política predominante de los EEUU en su conjunto"⁴⁶.

La producción de los últimos años ha dado lugar a una ingente proliferación de la ficción seriada así como a un incommensurable número de realizaciones protagonizadas por mujeres. Entre los principales antecedentes de este cambio de paradigma destacan ficciones seriadas como *Las chicas de oro* (NBC, 1985-1992), la primera serie de televisión protagonizada íntegramente por mujeres y, además, maduras.

En lo que respecta a logros individuales, la actriz Calista Flockhart se convirtió en la primera mujer protagonista en solitario de una serie sobre el ejercicio de la abogacía al transformarse en *Ally McBeal* (Fox, 1997-2002). Su papel pionero provocó una estela de series protagonizadas por mujeres con potentes perfiles profesionales que han seguido producciones más actuales como *The Good Wife* (CBS, 2009-2016) o su secuela: *The Good Fight* (CBS, 2017).

Sin embargo, más allá del mundo del Derecho, el rol de la mujer independiente que trata de realizarse a sí misma se ha extendido a médicos (*Strong Medicine, Grey's Anatomy*), investigadoras (*The Closer, Castle, Rizzoli & Isles*), forenses (*Crossing Jordan, Bones*),

⁴⁵ Ibidem p 59

⁴⁶ Disponible en: https://elpais.com/cultura/2019/01/16/television/1547654561_698247.html

criminales (*Killing Eve, The Sinner*) o heroínas fantásticas (*Buffy the Vampire Slayer, Supergirl, Jessica Jones*).

De hecho, los personajes femeninos han llegado incluso a colonizar el que durante décadas ha sido el género masculino por excelencia: el western. Es el caso de la miniserie *Godless* (Netflix, 2017), cuya acción se desarrolla en el pueblo de LaBelle, habitado prácticamente en su totalidad por mujeres después de que sus maridos muriesen a causa de un accidente en la mina local. A partir de ese momento, esta sociedad de amazonas del oeste se ve obligada a establecer un nuevo orden al margen de estructuras patriarcales.

Por otro lado, la empatía, la sexualidad, la solidaridad o los conflictos entre mujeres fueron sello inconfundible de series que introdujeron en la parrilla una visión femenina del mundo cada vez más alejada de imágenes estereotípicas. La primera de ellas fue *Las chicas Gilmore* (Warner Bros, 2000-2007), pionera en el tratamiento de las relaciones conflictivas entre madre e hija pero, no por ello, carente de complicidad.

La transgresión del papel de la mujer en la vida familiar también se ha vuelto a tratar, de forma reciente, en la archipremiada miniserie *Big Little Lies* (HBO, 2017), en la que un elenco femenino de renombre interpreta a seis madres de niños de primaria cuyas idílicas vidas esconden realidades violentas.

En esta misma línea es necesario destacar la mítica *Sexo en Nueva York* (HBO, 1998-2004), que narraba, aliñado con dramas e intrigas sexuales, el opulento día a día neoyorkino de cuatro amigas adineradas: Carrie (Sarah Jessica Parker), Samantha (Kim Cattrall), Charlotte (Kristin Davis) y Miranda (Cynthia Nixon). "Los guiones de esta obra no se interesaron, como había sido frecuente hasta entonces, por cuestiones domésticas o familiares, sino que pusieron el foco en las relaciones sociales y el ocio" (Menéndez y Hernández, 2014, p.62), lo que resultó ser no solo su punto fuerte, sino también la clave de su éxito.

En este recorrido por la presencia femenina en la ficción televisiva, *Girls* (HBO, 2012-2017) es una parada obligada. Esta serie ideada y protagonizada por Lena Dunham, quien da vida a Hannah, guarda demasiados paralelismos con *Sexo en Nueva York* como para negar la inspiración

que esta producción supuso para su heredera del género mumblecore. De nuevo, el argumento lo centran las relaciones de amistad y enemistad de cuatro amigas que viven en la ciudad de Nueva York. Sin embargo, a diferencia de *Sexo en Nueva York*, el target de *Girls* es un público joven que se encuentra, al igual que sus protagonistas, en pleno coming-of-age, en un constante tira y afloja de adolescencia y madurez, éxito y fracaso, amor y odio, sexo y amistad.

Otra de las vertientes en las que ha proliferado la presencia femenina son las series de crítica social. Así, mientras que los personajes masculinos se erigen como estandartes de la deriva política actual, cada vez más mujeres encarnan la evolución social en la ficción ante realidades como las políticas de antiinmigración del presidente Donald Trump (*Roswell, New Mexico*; *Jane the Virgin*), pero también temas más universales como la exclusión social (*Shameless*), los conflictos raciales (*Queridos blancos*), las adicciones a las nuevas tecnologías (*Black Mirror*), el fanatismo religioso (*Chewing Gum*), el acoso escolar (*Por trece razones*) o el machismo (*El cuento de la criada*).

Precisamente, *El cuento de la criada* destaca en esta lista, no solo por mantenerse vigente como advertencia de una historia sisífrica y condenada a repetirse, sino por la actualidad de su argumento. Aunque Bruce Miller recurra a la adaptación de la novela distópica escrita por Margaret Atwood en 1985, resulta inquietante lo actual de su argumento: la pasividad ante los abusos machistas en una sociedad ultrarreligiosa y dictatorial en la que las mujeres han quedado relegadas a ser meros medios de producción nacionalizados por el estado. La adaptación de la serie propone un debate sobre los temas que marcan la agenda política actual: la libertad reproductiva de las mujeres, las reivindicaciones en materia de libertad sexual, el férreo control de las fronteras y el auge de los nacionalismos, entre otros.

Tanto por su vigencia social como por los éxitos que han cosechado las dos primeras temporadas de la serie, así como por su inspiración histórica, *El cuento de la criada* ha sido la serie seleccionada como objeto de estudio de este trabajo, a fin de recordar que toda ficción se inspira en hechos históricos y que cualquier producción audiovisual, por fantástica que parezca, bebe de la más cercana realidad social a fin de conectar con el contexto del público.

4.2. El papel de las mujeres en las narrativas distópicas

La tradición de la literatura distópica ha elegido, en la mayoría de los casos, a un protagonista masculino como símbolo de resistencia y garante de la libertad en sociedades totalitarias, pero el papel de las mujeres en dichos regímenes también ha sido “fundamental”, ya sea como objetos de deseo en *Un mundo feliz* o como inspiradoras de resistencia en *1984*⁴⁷.

Lo mismo ocurre en *Fahrenheit 451*. En la novela de Bradbury, el protagonista, Guy Montag, en medio de la atmósfera hedonista del régimen, “conoce a una joven que atiende a los pequeños placeres y alude a su tranquila vida familiar” y, a partir de ahí, “hay dos factores que sacan al protagonista de su letargo consumista: la desaparición repentina de la joven y su familia, y el suicidio de una mujer a la que queman en su biblioteca”⁴⁸. De nuevo, dos mujeres son las que logran sacar al protagonista de su alienación, aunque lo hagan de forma indirecta.

“El mayor protagonismo masculino es no solo una cuestión de mayor presencia sino también de prestigio pues, cuando aparecen mujeres, generalmente lo hacen en un contexto que depende de lo masculino”⁴⁹. Así, en la tradición distópica, la mujer ha ejercido un papel catalizador, aunque pasivo, siendo su figura la musa inspiradora del abrir de ojos del protagonista.

Sin embargo, el rol femenino cobra especial importancia en el corpus literario de Margaret Atwood, y, en concreto, en el caso de *El cuento de la criada*, cuya protagonista se alza como ejemplo de “creación de conciencia individual”⁵⁰, pero no solo eso, sino que, además, en ella se “eleva la discriminación de la mujer a su máxima expresión en un futuro próximo”⁵¹.

El catálogo audiovisual ha experimentado un desarrollo paralelo, ya que la adaptación televisiva de la novela de Atwood realizada por Bruce Miller, llegó a rebufo, no solo de los grandes éxitos cosechados por sagas como *Los juegos del hambre* o *Divergente*, ambas de género distópico y con una mujer joven y capaz al frente de la resistencia, sino también de movimientos sociales de corte feminista como el 'Me Too' o el 'Time's Up', que cobraron especial relevancia en EEUU.

47 MORENO TRUJILLO, M. P. (2016). El cuento de la criada, los símbolos y las mujeres en la narración distópica. *Escritos*, 24(52), 185-211. p 187

48 RODRÍGUEZ, Á. G., op. cit., p 34

49 MENÉNDEZ, M. I. M., & MORALES M. F. (2015). Sobre género y géneros: Una lectura feminista de *Los Juegos del Hambre*. *Dossiers feministes*, (20), 173-188. p 179

50 MORENO TRUJILLO, M. P. (2016). El cuento de la criada, los símbolos y las mujeres en la narración distópica. *Escritos*, 24(52), 185-211. p 187

51 RODRÍGUEZ, Á. G. (2011). Aparición y desarrollo del género distópico en la literatura inglesa: Análisis de las principales antiutopías. *Prometeica-Revista de Filosofía y Ciencias*, (4), 22-43. p 40

De este modo, el Sinsajo de Los Juegos del Hambre y Tris en Divergente se convierten, igual que María en Metropolis, en la cara visible de la revolución. “Asimismo, según Ruthven (2017) heroínas como Katniss encarnan una perspectiva crítica o alternativa respecto al ‘post-feminismo’, feminismo entendido en clave neoliberal/individualista. En oposición a ello, esta autora destaca que Katniss proyecta un feminismo reconectado al comunitarismo, el activismo colectivo y el compromiso por el cambio social”⁵².

La originalidad de personajes como el de Tris o Katniss se basa, según apunta Bernárdez Rodal, en que “por primera vez son heroínas que no están hipersexualizadas (...). Son mujeres que luchan con las armas propias de los varones: la fuerza física para conseguir sus fines, y lo hacen sin recurrir a las tradicionales 'armas de mujer' que la ficción cinematográfica ha señalado como las más 'legítimas', como son la manipulación emocional, el uso de la sexualidad o la instrumentalización de la supuesta debilidad femenina frente a los varones”⁵³.

Por su parte, Beatrice Prior, la protagonista de Divergente, se puede analizar, según propone Riestra-Camacho, “como una heroína cuya divergencia identitaria indica un rechazo a un único itinerario vital que le correspondería según un género también unitario”⁵⁴.

Ambas descripciones revelan los avances de una sociedad en la que las mujeres han ido logrando cada vez más derechos y se han zafado de las visiones tradicionales de “mujer objeto” o “damisela en apuros”. Al contrario, el cine de las últimas décadas ha perfilado todo un nuevo abanico de identidades femeninas, lejos de los tradicionales cánones de delicadeza, candidez, dulzura, amabilidad o ingenuidad. Pero por otro lado, también demuestra todo lo que queda por recorrer en materia de igualdad.

4.3. La distopía feminista

En este punto, cabría destacar el subgénero la distopía crítica, cuya principal diferencia con la

52 Disponible en: <http://www.presura.es/2018/03/27/distopias-millennial-cultura-recesionaria/>

53 BERNÁRDEZ RODAL, A. (2012). Modelos de mujeres fálicas del postfeminismo mediático: Una aproximación a Millenium, Avatar y Los juegos del hambre. *Análisis: Quaderns de comunicació i cultura*, (47), 0091-112. p 92

54 RIESTRA-CAMACHO, R. (2014). Recodificación del género a través de la heroína distópica: Análisis de Divergente (2014). p. 120

clásica sería, según Sargent, el clima de esperanza que surge en torno una posible derrota del régimen, susceptible de ser reemplazado por una eutopía⁵⁵

Al hilo de la distopía crítica “nace otro subgénero, la distopía crítica feminista, mediante la cual se han manifestado desde el siglo XX las esperanzas y temores de las mujeres que enfrentan un mundo cambiante que les exige una constante redefinición de su identidad femenina”⁵⁶.

En esta definición encajaría perfectamente *El cuento de la criada*, tanto en su dimensión literaria como audiovisual, ya que la esperanza es lo que mantiene viva a Defred, la protagonista y narradora del relato. No obstante, la propia Atwood se manifiesta al respecto en el prólogo de su libro⁵⁷:

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

Junto a Atwood, entre las precursoras del género destacan también nombres como el de Ursula K. Le Guin, Octavia Butler o Angela Carter. Y es que su legado está aún vigente en muchas novelas distópicas recientes que “exploran cómo la fertilidad de la mujer puede definir su valía a los ojos de la sociedad, y tiene en cuenta lo que podría ocurrir si el gobierno ejerce un control total sobre los embarazos y los nacimientos”⁵⁸.

Es el caso de títulos como *The Water Cure* (Sophie Mackintosh); *Hazards of Time Travel* (Joyce Carol Oates); *Vox* (Christina Dalcher); *Red Clocks* (Leni Zumas); *Future Home of the Living God* (Louise Erdrich); *An Excess Male* (Maggie Shen King); *The Power* (Naomi Alderman); *Those Who Knew* (Idra Novey) o *Before She Sleeps* (Bina Shah).

55 SARGENT, L. T. (2001). US Eutopias in the 1980s and 1990s: Self-Fashioning in a world of Multiple Identities. *Utopianism/Literary Utopias and National Cultural Identities: A comparative Perspective*. Bologna: Paola Spinozzi, 221-232. p 222.

56 MORENO TRUJILLO, M. P., op. cit., p 189

57 ATWOOD, M. (2017). *El cuento de la criada*. Barcelona: Salamandra, p 15

58 Disponible en: <https://www.nytimes.com/es/2018/10/11/feminismo-ficcion-distopia/>

Todas ellas pertenecen a una “ola de ficción distópica centrada en la mujer, obras futuristas que generan preguntas incómodas sobre la desigualdad de género generalizada, la misoginia y la violencia hacia las mujeres, el menoscabo de los derechos reproductivos y las consecuencias extremas del sexismo institucionalizado”⁵⁹, lo que constata el resurgir del miedo de las mujeres a ser objeto de control por parte del estado.

⁵⁹ Ídem anterior

5. EL PROYECTO AUDIOVISUAL DE EL CUENTO DE LA CRIADA

5.1. Gilead, donde mejor no significa mejor para todos

El Gilead planteado por Margaret Atwood y adaptado a la ficción seriada por Bruce Miller reúne varios de los elementos habituales en la tradición distópica anterior, tales como el miedo a la destrucción de la raza humana, asolada por una epidemia de infertilidad, el planteamiento de un mundo postapocalíptico al borde de la destrucción y la normalización de una sociedad violenta.

Una de las principales y recurrentes causas que ha planteado la ficción a la hora de describir la extinción de la raza humana es la propagación de una pandemia incontrolable, en este caso, la de la infertilidad, lo que ha derivado en una prácticamente nula tasa de natalidad que podría conducir a la extinción.

Los medios que plantea Gilead para revertir la situación es el adoctrinamiento, la alienación y posterior utilización de aquellas mujeres que sigan siendo fértiles al servicio de las clases poderosas de la nueva sociedad: los Comandantes y sus Esposas, quienes hacen una interpretación del derecho reproductivo en su propio beneficio y, consecuentemente, en detrimento de los derechos individuales de las mujeres que ejercen de vientres de alquiler.

"Frente a la división de funciones sociales que el sistema capitalista establece por razones de clase social, país de origen, etnia, religión y orientación sexual, en *El cuento de la criada* esos privilegios o condenas quedan arrasados ante el establecimiento de un nuevo orden de intereses: los establecidos por una teocracia fundamentalista en la que el fin supremo es la reproducción de la especie ante una crisis de infertilidad, a la vez que el aniquilamiento de valores que han conformado nuestra concepción de la Modernidad"⁶⁰. De este modo, no solo se perpetúa la especie, sino el linaje de la aristocracia como si de una nueva raza aria se tratase.

Otro de los fundamentos del régimen es la utilización de mujeres, homosexuales, científicos y practicantes de otras religiones como chivo expiatorio de la plaga enviada por Dios para castigar sus pecados y que impide que nazcan más niños.

60 SIMÓN, P. (2019). El cuento de nuestras criadas. *El cuento de la criada. Ensayos para una incursión en la república de Gilead* (60-88). Madrid: Errata Naturae. p 65

Además, en este caso, cuentan con el respaldo que les ofrece una interpretación literal de las escrituras, por lo que se trata de un totalitarismo fundamentado en la palabra de Dios, un argumento que los Hijos de Jacob consideran irrefutable.

Por si fuera poco, la utilización del miedo y la constante vigilancia acentúan la alienación de los individuos, obligándoles a adaptarse al nuevo sistema bajo amenaza de ser torturados, encarcelados, mutilados, liquidados o enviados a las Colonias, reducto que reúne también las características de las parábolas ecologistas de la tradición distópica.

Las Colonias son el lugar de destierro de mujeres pecadoras e indeseables, se trata de una zona afectada por la radiación fruto de un desastre nuclear del que no se ofrecen demasiados detalles, aunque su simple existencia es suficiente para justificar la cultura del miedo y para establecer el caldo de cultivo de la precuela de lo sucedido en el mundo anterior a Gilead.

En esta sociedad de tintes puritanos, al igual que ocurre en los regímenes totalitarios, donde "la clase gobernante monopoliza todo lo que tenga algún valor, la élite del régimen se las arregla para repartirse las hembras fértiles como Criadas".

Todo el envoltorio de Gilead responde, además, a connotaciones religiosas, desde los nombres de las castas (Esposas, Marthas, Criadas), pasando por las denominaciones de las tiendas de productos alimentarios (Panes y Peces), hasta los ritos (Ceremonia) y ejecuciones (Salvamentos). También la vestimenta, especialmente la de las mujeres, se inspira en los hábitos de las monjas (cofia blanca y túnica), aunque, en este caso, se trata de un vestido rojo, en alusión a María Magdalena.

Además, los Hijos de Jacob "utilizan la violencia extrema para reprimir cualquier oposición a su Gobierno y creen que el éxito del estado es más importante que el de sus miembros. Como dice el Comandante Waterford: «no puedes hacer una tortilla sin romper unos cuantos huevos»⁶¹.

61 DE VAUL, A. (2019). Una gran tiniebla llena de resonancias. *El cuento de la criada. Ensayos para una incursión en la república de Gilead* (99-114). Madrid: Errata Naturae. p 106

5.2. Dirección, producción, distribución y premios

La dirección de esta serie dramática corre a cargo de los realizadores Bruce Miller -también creador y guionista de la misma-, Reed Morano (*Halt & Catch Fire*, *Billions*), Mike Barker (*Broadchurch*, *Outlander*), Kate Dennis (*Fear the Walking Dead*, *Morir de pie*, *Glow*), Floria Sigismundi (*Daredevil*, *American Gods*), Kari Skogland (*Boardwalk Empire*, *The Walking Dead*, *House of Cards*, *Vikings*) y Daina Reid; mientras que los guiones son obra de Ilene Chaiken, Dorothy Fortenberry, Lynn Renee Maxcy, Nina Fiore, Wendy Straker Hauser, Eric Tuchman, John Herrera, Kira Snyder, Leila Gerstein. Además, Atwood colabora como asesora de guion y producción de la serie.

Por su parte, MGM Television, Hulu, Daniel Wilson, Littlefield Company y White Oak Pictures. La distribución de la serie comenzó a cargo de la plataforma de streaming Hulu, aunque también corresponde a HBO, que adquirió los derechos del drama protagonizado por Elisabeth Moss y se encarga de distribuir la serie también en España. Tras el estreno de la secuela de la serie en HBO, la primera temporada se emitió en abierto en España en Antena3.

Junto a Moss (*Mad Men*, *Top of the Lake*), completan el reparto de la serie Joseph Fiennes (*American Horror Story: Asylum*, *Shakespeare in Love*), Yvonne Strahovski (*Chuck*, *Dexter*), las ganadoras del Emmy Alexis Bledel (*Las chicas Gilmore*) y Ann Dowd (*Compliance*, *The Leftovers*), Madeline Brewer (*Orange is the New Black*), O-T Fagbenle (*The Five*), Max Minghella (*The Mindy Project*), Samira Wiley (*Orange is the New Black*), and Amanda Brugel (*Room*, *Eyewitness*).

La primera temporada de *El cuento de la criada* obtuvo un total de 8 Premios Emmy en 2017, entre los que se incluía el de Mejor serie drama, el Mejor actriz para su protagonista, Elisabeth Moss y Mejor Guion, además de un Premio BAFTA TV a la Mejor serie internacional y dos Globos de Oro: el de Mejor serie drama y Mejor actriz (Moss).

También se hizo con el Mejor guion de serie drama y guion de nueva serie del Sindicato de Guionistas (WGA); Mejor director en serie drama del Sindicato de Directores (DGA); Mejor serie

de TV - Drama del Sindicato de Productores (PGA); Mejor actriz (Moss) y actriz secundaria (Dowd) en los Satellite Awards, y Mejor serie drama, actriz (Moss) y actriz secundaria (Dowd) en los Critics Choice Awards.

Cerca de seis millones de dólares fue el presupuesto aproximado para episodio de los diez que componen su primera temporada tuvo un presupuesto aproximado de seis millones de dólares, cifras récord que también reportaron ganancias a Hulu, que pasó de los 12 millones de suscriptores en 2016, a los 23 en 2018 (McCauslad, 2019: 137).

5.3. Influencias históricas

Las influencias históricas de la serie coinciden con las que destaca la propia Margaret Atwood en el prólogo de su novela, pues la autora bebió de su propio entorno para desarrollar el universo distópico en el que se desarrolla *El cuento de la criada*. En concreto, se desprenden, según apunta De Vul (2019) tres influencias fundamentales: la Nueva Inglaterra Puritana de los siglos XVII y XVIII; el auge de la derecha cristiana en los años 80, de la mano del presidente Ronald Reagan, y el levantamiento de la República Islámica. Así, novela y serie comparten referencias a los juicios de las brujas de Salem, las letras escarlatas, las purgas estalinistas, el Holocausto, el programa Lebesborn, las torturas y persecuciones de la Inquisición española.

La propia Atwood explica, en el prólogo de su novela, que comenzó a escribirla en la primavera de 1984, mientras vivía en Berlín Occidental, rodeada por el Muro, la firmeza del imperio soviético, los estallidos de las fuerzas aéreas de la Alemania Oriental, la cautela o el silencio derivado de respirar un aire contaminado de espionaje por la Stasi:

"El cuento de la criada se nutrió de muchas facetas distintas: ejecuciones grupales, leyes suntuarias, quema de libros, el programa Lebesborn de las SS y el robo de niños en Argentina por parte de los generales, la historia de la esclavitud, la historia de la poligamia en Estados Unidos... La lista es larga".

Hija de la Segunda Guerra Mundial (nació en 1939), Atwood era consciente de que "el orden establecido puede desvanecerse de la noche a la mañana" y, por tanto, asegura que su pretensión

con esta novela no era establecer una predicción, sino más bien todo lo contrario: una "antipredicción", bajo la creencia de que si era capaz de describir detalladamente este futuro, quizá jamás llegase a ocurrir.

La periodista y escritora Rebecca Mead cuenta que acudió junto a Atwood a la Biblioteca Thomas Fisher -a la cual la escritora canadiense había donado su archivo- y allí le mostró una caja cuya inscripción rezaba 'El cuento de la criada: precedentes':

"Había reportajes sobre la prohibición del aborto y los anticonceptivos en Rumanía, declaraciones del Gobierno canadiense preocupado por el descenso de la tasa de natalidad, artículos de la prensa estadounidense sobre cómo los republicanos intentaban retirarles fondos federales que practicasen abortos. Había artículos sobre la amenaza a la privacidad que suponían las tarjetas de débito, que aparecieron por entonces, y notas de prensa acerca de las comisiones del Congreso de Estados Unidos que trataban de regular los residuos industriales tóxicos a raíz de la catastrófica fuga de gas que se produjo en Bhopal, India. En un artículo de la Associated Press se mencionaba que una comunidad católica de Nueva Jersey había caído en manos de una secta fundamentalista que denominaba a las esposas 'Criadas', término que Atwood había subrayado"⁶².

De este modo, se demuestra que Atwood, como ya ha afirmado en numerosas ocasiones, no quiso incurrir en su novela en ningún hecho que no tuviera un precedente histórico, a fin de constatar que cualquier parecido con la realidad, en efecto, es lo que parece, lo que le ha valido el título de acertada profeta y agorera. "Si iba a crear un jardín imaginario, quería que los sapos que vivieran en él fuesen reales", señala la propia autora.

La acción, tanto de la novela como de la serie, transcurre en Cambridge, Massachusetts, donde se asienta la Universidad de Harvard, aunque, paradójicamente, también "fue una de las una de las primeras ciudades fundadas por los 700 colonos puritanos originales de la Colonia de la Bahía de Massachusetts"⁶³.

De hecho, *El cuento de la criada* "es una recreación del sueño de los primeros puritanos, tema de estudio para Atwood durante su estadía en Harvard bajo la dirección del profesor de literatura

62 MEAD, R. (2019). Margaret Atwood, profeta de la distopía. *El cuento de la criada. Ensayos para una incursión en la república de Gilead* (11-42). Madrid: Errata Naturae. p 19-20

63 Disponible en: <https://www.esquire.com/es/actualidad/tv/a22514290/el-cuento-de-la-criada-gilead-escenarios-reales-handmaids-tale/>

estadounidense Perry Miller, a quien está dedicada la novela"⁶⁴ junto a Mary Webster, mujer también puritana y antepasado de Atwood que fue condenada a muerte acusada de brujería pero no murió.

Al igual que ocurría en la sociedad puritana, la gileadiana está dominada por los símbolos religiosos y las persecuciones de índole teocrática se llevan a cabo con un fin de limpieza étnica que evoca a la persecución de los mencheviques a manos de los bolcheviques. "Para eliminar la competencia política, y las distintas facciones de la Guardia Roja luchaban a muerte entre ellas, los católicos y los baptistas se convierten en objeto de identificación y aniquilación"⁶⁵.

Por otra parte, la autora, que evita pronunciarse sobre si *El cuento de la criada* es o no un libro feminista, también recuerda que a las Tías "se les da muy bien tomar algunos de los reclamos del feminismo en 1984 -como las campañas contra la pornografía y la exigencia de mayor seguridad ante los asaltos sexuales- y usarlos en su propio beneficio"⁶⁶.

Además, el descenso de población se atribuye a la contaminación medioambiental porque "otro de los temores que se evidencia en la novela, y que está claramente enraizado en la sociedad de la década de los 80, es el temor a un mundo desecho por la polución, la radiación y la infertilidad, que se manifiestan durante este periodo de tiempo con el poderío nuclear, los bajos índices de natalidad y la degradación del medio ambiente"⁶⁷.

Pero "las crisis medioambientales, el resurgimiento de ideas nacionalistas y fascistas, los problemas económicos, las amenazas de ataques terroristas y el miedo a otra posible guerra mundial suponen no solo una añoranza del pasado, sino que también dan cuenta del miedo de que sucesos de alta violencia puedan acontecer nuevamente"⁶⁸.

En el tercer capítulo de la primera temporada, Defred recuerda: "antes estaba dormida. Así es como dejamos que pasase", una de las principales advertencias que Atwood ofrece a los espectadores a través de la voz de su protagonista y se suma así a los muchos filósofos que, a lo

64 MORENO TRUJILLO, M. P., op. cit., p 189

65 ATWOOD, M., op. cit., p 12

66 Ibidem, p. 15

67 MORENO TRUJILLO, M. P., op. cit. 187

68 NÚÑEZ, D. S. Feminidades especulativas Género y política en *The Handmaid's Tale*. *Representaciones. Revista de Estudios sobre Representaciones en Arte, Ciencia y Filosofía*, 13(2).

largo de la historia, han alertado sobre el carácter cíclico de la historia, desde Platón y Aristóteles en la antigua Grecia, pasando por Sima Qian y hasta Nietzsche, todos confluyen en la voz de la escritora canadiense.

"Desde los rituales secretos de los coversos hasta la explosión de actual del feminismo, pasando por las dictaduras latinoamericanas, el terrorismo islámico o Trump: son múltiples los ecos históricos que retumban en la caja de resonancia de la novela convertida en serie de televisión"⁶⁹.

5.4. Contexto histórico en el que se realiza la serie

La adaptación cinematográfica de una novela publicada en 1985 y su momento sociohistórico de gestación conforman una mezcla heterogénea imposible de disociar ya que, según se pretende demostrar en las páginas de este trabajo, todo producto audiovisual es susceptible de ser asociado al contexto de su producción y estreno.

La actriz Elisabeth Moss puso cara a Defred por primera vez el 26 de abril de 2017, con el estreno del primer episodio de *El cuento de la criada*, que llegó, exactamente, tres meses y seis días después de que el 45º presidente de los EEUU, Donald Trump, tomase posesión de su nuevo cargo.

Anti aborto confeso, el compromiso de Trump de designar jueces para revocar el fallo del caso Roe contra Wade (la sentencia judicial que despenalizó el aborto inducido en EEUU) no llegó por sorpresa, después de que, a lo largo de su campaña electoral y también como presidente, hubiese hecho declaraciones machistas y xenófobas, al describir a las mujeres como objetos o manifestar su intención de construir un muro entre México y EEUU. La propia Atwood lo describía del siguiente modo:

"Tras las recientes elecciones en EEUU, proliferan los miedos y las ansiedades. Se da la percepción de que las libertades civiles básicas están en peligro, junto con muchos de los derechos conquistados por las mujeres a lo largo de las últimas décadas, así como en los siglos pasados. En este clima de división, en el que parece estar al alza la proyección del odio contra muchos grupos, al tiempo que los extremistas de toda denominación manifiestan su desprecio a las instituciones

69 CARRIÓN, J. (2019). Todos los nombres. *El cuento de la criada. Ensayos para una incursión en la república de Gilead* (89-98). Madrid: Errata Naturae. p 95

democráticas, contamos con la certeza de que, en algún lugar, alguien está tomando nota de todo lo que ocurre a partir de su propia existencia".

Precisamente, eso es lo que hizo Atwood, anotar las atrocidades cometidas por el mundo en el que vivía para aportar una perspectiva histórica a la novela con el objetivo de que esta no volviese a repetirse. Pero la República de Gilead ya es un *flashback* histórico, y es que se erige sobre los fundamentos de las raíces de puritanismo del siglo XVII, que, a juicio de Atwood, siempre han permanecido latentes en la América moderna, por esa razón, la autora, a la hora de imaginar un régimen totalitario en norteamérica, decide cimentarlo sobre la utilización de simbología bíblica, ya que creía que no podría ocurrir de otra manera en EEUU.

Además, en la serie, al igual que "en la novela, la población se está reduciendo a causa de la contaminación ambiental, y la capacidad de engendrar criaturas escasea. (En el mundo real de hoy en día, hay estudios que revelan un agudo declive de la fertilidad de los varones en China.)", advierte la autora. Y es que, a pesar de sus acertadas profecías, el mundo de Gilead no describe únicamente un futuro distópico, sino también un presente aciago, ya que los problemas a los que se enfrentan muchos de los personajes pertenecen también a un contexto actual, al modo en que lo hace la ficción especulativa que promulga Atwood.

Entre los principales temas de actualidad que trata la serie, destacan el interés del estado sobre el control del cuerpo femenino y, en especial, la gestación subrogada, una técnica reproductiva mediante la cual una pareja o un individuo contrata a una tercera mujer para que sea ella quien desarrolle el proceso de gestación, de tal modo que, tras dar a luz, renuncie a la filiación materna, entregando al niño a los contratantes, quienes se convierten, oficialmente, en sus progenitores.

Según la estimación de la asociación Son nuestros hijos, la gestación subrogada traería a España entre 700 y 1.000 niños al año, mientras que, a nivel global, la ONG International Social Security estima que cada año nacen alrededor de 20.000 niños mediante esta técnica reproductiva⁷⁰. Esta práctica no está legalizada en el territorio español⁷¹, pero el Tribunal Supremo reconoce el derecho a recibir esta prestación. No obstante, las parejas interesadas en esta técnica reproductiva se ven obligadas a acudir al extranjero, con EEUU como principal destino, donde la legislación

70 Disponible en: <https://www.lavanguardia.com/vida/20180913/451790959538/mil-ninos-por-gestacion-subrogada-cada-ano-en-espana-aunque-no-este-regulada.html>

71 Ley sobre Técnicas de Reproducción Asistida 14/2006 de 26 de mayo

varía entre estados.

Otros países que también contemplan esta posibilidad son Ucrania, Georgia, Rusia, Grecia, Vietnam, Canadá (donde la gestación subrogada se permite exclusivamente de forma altruista), India, Tailandia, México, Kazajistán o Sudáfrica admiten el acceso a extranjeros, pero solo para parejas heterosexuales. En el caso de Europa, esta práctica también está permitida en Reino Unido y Portugal.

Pero, más allá de los datos, la gestación subrogada plantea, desde sus inicios como práctica comercial en la década de los 70, un dilema ético que contrapone el derecho reproductivo con una forma de explotación. Empresas de gestación subrogada como Gestlife, por su parte, evita utilizar términos como vientre de alquiler porque "los vientres y las madres no se alquilan", al tiempo que ofrece pagar "cómodamente" por sus programas en cinco o siete plazos y ofrece financiación bancaria⁷².

Por su parte, entre detractores de esta técnica de reproducción asistida en España destaca la plataforma Stop Surrogacy Now -que se presentó en España coincidiendo con el estreno de *El cuento de la criada*: el 26 de abril de 2017- o la Red Estatal contra el Alquiler de Vientres (RECAB), cuyo comunicado internacional para la prohibición de vientres de alquiler denuncia que esta práctica supone una grave violación de los derechos y la dignidad de las mujeres y menores, además de ser una forma de explotación reproductiva de las mujeres que convierte a los recién nacidos en objeto de transacción contractual y comercial⁷³.

El mismo comunicado recuerda que la subrogación altruista no existe y que "el deseo de ser padre o madre de niños/as que posean el material genético propio no es un derecho ni un derecho humano. Los deseos no son automáticamente derechos", una afirmación que viene a contradecir el eslogan de la página de inicio de Gestlife: "¿Quieres tener un hijo? ¿Es tu gran sueño? ¡Hagámoslo realidad!". Precisamente, sobre ese deseo de ser madre para cumplir el propósito biológico de las mujeres es sobre el que se sustenta la República de Gilead, donde las Esposas, aun siendo mujeres con un poder prácticamente nulo, son capaces de ejercerlo sobre aquellas que

⁷² Disponible en: <https://gestlifesurrogacy.com/>

⁷³ Disponible en: <http://www.noalquilesvientres.com/1066-2/#1536935530840-5c380b79-f675>

se encuentran en un estato social inferior: las Criadas.

En el prólogo de su novela, Margaret Atwood también hace referencia a esas relaciones de poder entre supremacía y la minoría: "Como en los regímenes totalitarios -o, de hecho, en cualquier sociedad radicalmente jerarquizada-, la clase gobernante monopoliza todo lo que tenga algún valor, la elite del régimen se las arregla para repartirse las hembras fértiles como Criadas".

Y es que, según advierte el manifiesto de la plataforma Stop Surrogacy Now⁷⁴ este proceso se basa en explotar a mujeres en situación de pobreza o de escasos recursos que harían lo que fuese por generar ingresos, mientras las personas de altos recursos se aprovechan de sus circunstancias para hacer uso de su cuerpo y hacer efectivo el derecho de ser padres a expensas de mujeres extranjeras en riesgo de exclusión o con un acceso limitado a los recursos.

5.5. Episodios: sinopsis y estructura argumental

La serie, narrada en primera persona por Defred, narra la vida en la República de Gilead, un régimen totalitario y teocrático instaurado por los Hijos de Jacob en el territorio antes ocupado por EEUU. Alentados por la contaminación, el cambio climático, los desastres naturales, un estilo de vida mundano, contrario a los valores tradicionales y, sobre todo, la baja tasa de natalidad, un grupo de fundamentalistas cristianos da un golpe de Estado, imponiendo así un orden de corte militar en el que las mujeres fértiles, "úteros con patas", se convierten en medios de producción y reproducción nacionalizados por el régimen con el objetivo de purificar el país.

La primer temporada de *El cuento de la criada* consta de un total de 10 capítulos, en los que se narra el auge, instauración y asentamiento del régimen teocrático de los Hijos de Jacob. Las mujeres fértiles como Defred reciben un entrenamiento de corte militar para convertirse en criadas y asumir su nuevo rol de sirvientas sexuales, al servicio de las familias poderosas, compuestas por los Comandantes y sus Esposas, a quienes deberán proveer con hijos, al igual que ocurre en el Génesis con Raquel y Bilha.

La estructura argumental que siguen los capítulos está plagada de *flashbacks* cuya función es, no

⁷⁴ Disponible en: <http://www.stopsurrogacynow.com/the-statement/statement-spanish/#sthash.RJHM5VUF.dpbs>

solo entretejer la historia de la protagonista, sino ayudar a comprender el auge del régimen fundamentalista en EEUU. En ese pasado no tan lejano, Defred recuerda que su nombre real era June y que trató de escapar de la mano superior del régimen junto a su marido, Luke, y su hija, Hannah, a quienes trata de encontrar desesperadamente.

- Sinopsis capítulo 1: Defred

Defred (June) es una criada en la República de Gilead --donde antes se encontraba EEUU-- cuya labor como mujer fértil es dar hijos al matrimonio Waterford, a quienes sirve por designio del nuevo régimen teocrático y totalitario instaurado por los Hijos de Jacob. Ante la baja tasa de natalidad, Defred, al igual que todas las mujeres fértiles asiste a un entrenamiento de corte militar en el Centro de Raquel y Leah para afrontar su nuevo cometido en la sociedad, que se consuma en los días de Ceremonia, cuando los Comandantes, ayudados por sus Esposas, violan a las Criadas en su día fértil.

Mientras Defred trata de acostumbrarse al nuevo orden establecido, su compañera de compras y paseos, Deglen, le revela la existencia de una red de rebelde llamada Mayday. Entre recuerdos de su vida anterior al régimen y alentada por la esperanza de la resistencia, Defred decide sobrevivir por Hannah, la hija que le arrebataron.

- Sinopsis capítulo 2: El día del nacimiento

Una de las compañeras de Defred en el Centro de Raquel y Leah, Dewarren (Janine), ha sido una de las primeras en quedarse embarazada y está a punto de dar a luz, por lo que tanto esposas, por un lado, como tías y criadas por otro, se reúnen en un ambiente festivo en torno al nacimiento. Además, Defred afianza una relación más íntima con el comandante, quien le invita a su despacho a jugar al Scrabble por las noches (a espaldas de su esposa) y parece estar cada vez más interesado en la criada.

- Sinopsis capítulo 3: Retraso

Defred sufre un retraso menstrual que hace creer a toda la casa que puede haberse quedado

embarazada por lo que tanto la Esposa como Rita, la Marta, comienzan a agasajarla con atenciones y cuidados especiales. Sin embargo, la situación se trunca cuando Defred vuelve a menstruar y la Esposa decide confinarla en su habitación.

- Sinopsis capítulo 4: Nolite te Bastardes Carborundorum

Encerrada en su cuarto, Defred explora cada rincón de la habitación hasta dar con una inscripción en latín marcada en una de las paredes del armario, un mensaje que renueva sus esperanzas aunque también le permite saber que su antecesora se suicidó. El único momento en el que abandona el confinamiento es para acudir a la consulta del médico tras desmayarse y donde el doctor le revela que probablemente, Waterford, al igual que la mayoría de comandantes, sea estéril.

- Sinopsis capítulo 5: Fiel

Entre partidas de Scrabble, Defred continúa ganándose la confianza del Comandante, que le regala un número antiguo de una revista de moda y belleza, pero la esposa, quien sospecha que el comandante sea estéril, le pide a la criada que se acueste con Nick, el chófer. Lo que desconoce la esposa es que, a raíz de ese encuentro, surge una relación afectiva entre Nick y Defred.

- Sinopsis capítulo 6: El sitio de las mujeres

Una delegación de diplomáticos mexicanos acude a una reunión en casa de los Waterford, una visita que se torna aciaga cuando Defred descubre que el acuerdo comercial que ambos países discuten no versa sobre naranjas, sino sobre criadas. Cuando Defred pide ayuda a la representante mexicana, esta se la niega dado que la epidemia de infertilidad está presente en cada rincón del mundo y la única manera de revertirla es a través de los vientres de alquiler que proveen las criadas. Sin embargo, el asistente de la diplomática le revela que su marido está vivo y que puede ayudarla a ponerse en contacto con él.

- Sinopsis capítulo 7: El otro lado

Luke, a quien Defred creía muerto, logra escapar a Canadá junto a un grupo de personas, donde los estadounidenses son considerados refugiados. Allí, Luke se reúne con autoridades para tratar de encontrarla y le entregan la nota que les facilitó el delegado comercial del Gobierno mexicano que tuvo contacto con Defred.

- Sinopsis capítulo 8: El Jezabel

Con la excusa de hacer algo diferente a jugar al Scrabble, y aprovechando la ausencia de su Esposa, el comandante lleva a Defred al Jezabel, el prostíbulo clandestino de Gilead en el que as mujeres que no pueden ser utilizadas con fines reproductivos, lo son con fines sexuales. Allí, Defred se reencuentra con su amiga Moira, a quien ofrecieron la opción de prostituirse o ser desterrada a las Colonias.

- Sinopsis capítulo 9: El puente

Dewarren entrega, a regañadientes, su bebé a los Putnam y es enviada a un nuevo destacamento, el de los Monroe, donde pasa a adoptar el nombre de Dedaniel, pero, desesperada regresa a por su hija y, finalmente, se tira desde un puente. Por su parte, Defred se ofrece a ayudar a la red Mayday, cuya mensajera le encarga la misión de volver al Jezabel, donde deben hacerle entrega de un paquete que, finalmente, recoge Moira y que llega a ella en la carnicería.

- Sinopsis capítulo 10: La noche

El paquete que recibe Defred, que finalmente se ha quedado embarazada, resulta estar repleto de cartas de criadas pidiendo ayuda. Serena, resentida porque la criada se ha visto con su marido a sus espaldas, le revela que conoce el paradero de su hija Hannah. Janine es condenada a muerte por lapidación, pero las criadas se rebelan contra Tía Lydia y se niegan a castigar a su compañera. Acto seguido, unos Guardianes acuden a casa de los Waterford para llevarse a Defred con destino desconocido. Entretanto, Moira llega a Canadá y se reencuentra con Luke.

5.6. Repercusión social

"A lo largo de los años, *El cuento de la criada* ha adoptado muchas formas distintas. Se ha traducido a cuarenta idiomas, o tal vez más. En 1989 se convirtió en una película. Ha sido una ópera y también un ballet. Se está haciendo con ella una novela gráfica. Y en 2017 se estrenó una serie de televisión", apunta Atwood en el prólogo de una novela que ha dado ya lugar a tres temporadas de una serie que ha sobrepasado su universo (a partir de la segunda temporada) y que ha empujado a la autora canadiense a reabrir Gilead al mundo literario con la novela *The Testaments*, que continúa la historia desde la publicación de 1985.

La política de plataformas de vídeo bajo demanda como HBO hace que estas no suelen revelar sus datos de audiencia debido al problema que supone el baile de cifras entre aquellos que siguen la retransmisión en directo (Live Stream) y en las plataformas HBO GO (servicio para los suscritos al canal) y la plataforma independiente HBO NOW, a lo que también se deben sumar los datos de los países de distribución más allá de Estados Unidos. En España, "según Kantar, referente de la audimetría en nuestro país, un 26,7% de hogares españoles está abonado o recibe de algún modo Netflix y HBO (la citada compañía mide conjuntamente ambas plataformas)"⁷⁵.

No obstante, sí que se conocen los datos de audiencia del estreno de *El cuento de la criada* en la cadena de Atresmedia el pasado 19 de junio de 2018 con la emisión de los dos primeros capítulos de la temporada piloto, que lograron un 17% de share, alcanzando los 2.360.000 espectadores, lo que situó a la serie por encima de la ficción nacional *La verdad*, en Telecinco, que obtuvo un 11,9%.

Además, la serie ostenta una puntuación de 8,5/10 en IMDb, con 119.464 votaciones, sinendo el 10 la nota con mayor porcentaje, un 33,4%, seguido del 9 (31,1%); el 8 (19,8%) y el 7 (7,3%). En Filmaffinity, la plataforma española personalizada de votación y recomendación de películas y series, la serie ha obtenido una nota de 7,9 del total de 18.170 votos vertidos por los usuarios de la página, siendo el 8 la puntuación más numerosa, seguida del 9, el 7, el 10 y el 6. Por su parte, en Rotten Tomatoes, *El cuento de la criada* ha obtenido un 90% en el tomatómetro, el particular medidor de clasificaciones de la página.

⁷⁵ Informe GECA

Pero, más allá de audiencias y calificaciones, las Criadas y su vestimenta se han convertido en un símbolo de la lucha por los derechos de las mujeres, dando lugar a todo un movimiento social de carácter internacional. "No deberían habernos dado uniformes si no querían formar un ejército", señala Defred en el *season finale* de la primera temporada, una premisa que las mujeres alrededor del mundo se han tomado muy en serio en lo que ha resultado ser una nueva predicción de *El cuento de la criada*.

De hecho, cabe destacar que las lectoras de la novela dieron vida a las Criadas imaginadas por Atwood en 1985 meses antes del estreno de la serie. Ocurrió en 2012, cuando un grupo de feministas canadienses apodadas 'Radical Handmaids' pusieron, de nuevo, en el candelero, el debate sobre el aborto.

La historia se repitió el 20 de marzo de 2017 en el estado de Texas, dos meses antes del estreno de la primera temporada de la serie, cuando un grupo de mujeres ataviadas con túnica roja y cofia blanca irrumpieron en el Senado mientras se debatía un proyecto de ley que permitía a los médicos mentir a las mujeres susceptibles de abortar en caso de detectar anomalías en el feto.

Ese mismo año, en junio, otro grupo de Criadas se manifestó de forma silenciosa frente a la Casa Blanca en contra de los recortes del programa Planned Parenthood. Las protestas se extendieron también a Ohio, Texas, Colorado, Tennessee y New Hampshire. Un mes después, en julio de 2017, las Criadas reaparecieron en Varsovia para boicotear la visita de Trump con motivo de la celebración de la cumbre del G20.

En mayo de 2018, de forma previa a la celebración del referéndum para legalizar la interrupción del embarazo en Irlanda del norte, mujeres activistas y voluntarias del Movimiento Rosa, un colectivo feminista que defiende los derechos reproductivos de las mujeres, se manifestaron en Dublín en favor del aborto vestidas como las Criadas de Atwood.

Su ejemplo lo siguieron también las modernas Mariannes (símbolo de la libertad) en Francia, mujeres ataviadas con una capa roja y los pechos descubiertos que recorrieron, en una protesta silenciosa a finales de 2018, los Campos Elíseos de París durante la manifestación de los

Abad Gutiérrez, Raquel (2019): *Cuando el futuro es pasado. El cuento de la criada, una distopía televisiva*. Trabajo de Fin de Máster de Investigación en Comunicación como Agente Histórico-Social. Universidad de Valladolid.

"chalecos amarillos". En Argentina, el movimiento se repitió bajo la denominación de 'Acción criadas', para reclamar educación sexual, métodos anticonceptivos o la legalización del aborto, entre otras peticiones.

La historia se ha repetido, una vez más, en mayo de 2019, cuando partidarios del aborto se manifestaron a las puertas del Senado de Alabama durante la sesión de votación en la que salió adelante, por 25 votos a favor, la ley que prohíbe la interrupción voluntaria del embarazo sin excepciones por violación o incesto.

Otra de las consecuencias que propició el estreno de la serie fue un repunte en las ventas de *1984*, de George Orwell, clara influencia sobre la literatura de Atwood y, en consecuencia, sobre la adaptación audiovisual de Bruce Miller. En 2017, la distopía del *Gran Hermano* reapareció entre los libros más vendidos, algo que De Vault atribuye a la teoría de los ciclos sociales: "las mismas preocupaciones y condiciones que inspiraron a Orwell y a Atwood para escribir sus obras volvían a parecer relevantes"⁷⁶.

Del mismo éxito han gozado tanto la serie como la novela y su autora, para quienes las masivas audiencias han reportado beneficios, fruto del *show business*, tanto es así que Atwood, al albor de su vástago cinematográfico (que a estas alturas suma ya tres temporadas), publicará en septiembre de este año, *The Testaments*, que pretende ser la secuela, independiente a la serie, de la novela publicada en 1985.

76 DE VAULT, A. (2019). Una gran tiniebla llena de resonancias. *El cuento de la criada. Ensayos para una incursión en la república de Gilead* (99-114). Madrid: Errata Naturae. p 107

6. ESTUDIO DE PERSONAJES INDIVIDUALES Y COLECTIVOS

Una de las claves de la repercusión de *El cuento de la criada*, un aspecto inherente a todas las series de éxito, es que logra "que las personas receptoras se identifiquen con los personajes y sus roles, con los argumentos desarrollados, con las temáticas tratadas"⁷⁷, en este caso, con especial hincapié en las protagonistas femeninas. En Gilead, la población se polariza en divisiones entre hombres y mujeres clasificadas, a su vez, en legítimas o ilegítimas, estas últimas denominadas No Mujeres, dada su naturaleza de pecadoras e indeseables.

Al igual que ocurre en el ejército, en este régimen pseudomilitar, cada estrato de la sociedad tiene asignado un rol en base al férreo sistema de castas y jerarquías cuyos estamentos se diferencian también por género. "La población se organiza de manera jerárquica y piramidal, bajo los dictados de un régimen misógino, desigualitario y falócrata, donde las mujeres, desprovistas de cualquier derecho básico, se distribuyen en castas"⁷⁸. Por su parte, los hombres se dividen en Comandantes, Ojos, Ángeles, Guardianes y Econopersonas.⁷⁹

6.1. Mujeres legítimas: Esposas, Tías, Criadas y Marthas

- Esposas

Así, en lo que respecta a las mujeres, aquellas con más poder serían las **Esposas** de los Comandantes. Siempre vestidas de azul, un guiño virginal, son mujeres que han dejado de ser fértiles y que necesitan de las Criadas para cumplir su cometido biológico: el de ser madres ya que, de lo contrario, creen no llegarían a ser mujeres completas.

Muchas de ellas, como es el caso de **Serena Joy**, la señora Waterford, habrían colaborado estrechamente para instaurar la República de Gilead, aunque quedaron relegadas a un segundo plano tras verse sometidas al trato machista de los Comandantes, quienes seguían las directrices que ellas mismas establecieron.

77 GALÁN FAJARDO, E. (2006). *Personajes, estereotipos y representaciones sociales. Una propuesta de estudio y análisis de la ficción televisiva*. p 64

78 SANTOS, A., op. cit., p 282.

79 La serie tampoco hace referencia a las Econopersonas, estrato en el que se incluiría a la mayoría de la población de Gilead y que sería análogo al Tercer Estado del Antiguo Régimen, ya que estaría compuesto por la población carente de privilegios. Es una casta sometida y estarían sujetos a la constante vigilancia de los Ojos y los Guardianes.

Aunque en el periodo anterior a la instauración de Gilead parecía ser, según revelan los *flashbacks*, una mujer de cierto poder, son sus propias ideas las que acaban conformando las cuatro paredes de la prisión en la que se convierte su casa, bajo las premisas del feminismo doméstico, que defiende que la labor de la mujer es cuidar y atender las tareas del hogar. Además, hastiada por tener que lidiar con otra mujer en su lecho, la Criada se convierte en el chivo expiatorio de todas sus frustraciones.

Otra de ellas es **Naomi Putnam**, Esposa del Comandante Putnam, a quien asignan a Dewarren (Janine) como Criada. Es la primera de las Esposas en conseguir su ansiado bebé, lo que suscita la ternura, pero también la envidia, de Serena Joy. Además, cuando descubre que su marido a estado viéndose a sus espaldas con la Criada, solicita a los Hijos de Jacob un castigo divino con la excusa de salvar su alma inmortal, una solicitud para disfrazar sus celos.

- Tías

En segundo lugar estarían las **Tías**, mujeres responsables del entrenamiento y cuidado de las Criadas. También son las encargadas de supervisar los partos y de presidir las ejecuciones durante los días de Salvamento. Además, son el único grupo de mujeres a las cuales se permite leer, un derecho solo reservado a ellas y a los Comandantes.

La más representativa de ellas (y prácticamente la única con cierta relevancia) es **Tía Lydia**, cuya mano dura con las Criadas se va suavizando a medida que les coge cariño, pasando del taser y los castigos divinos a las caricias y los alegatos en defensa de sus "niñas".

- Criadas

A este estrato le seguiría el de las **Criadas**, mujeres aún fértiles, lo que las hace más importantes pero, al mismo tiempo, también más reprimidas al estar sometidas a los designios de los matrimonios poderosos de Gilead, a quienes el nuevo Estado obliga a proveer de hijos. Su función es la de ejercer como gestante para los Comandantes y sus Esposas, al modo en que ocurre con Raquel y Bilha en el Génesis.

Obligadas a vestir el rojo de la sangre y la fertilidad, son violadas por los Comandantes una vez al mes, aunque el régimen evita a toda costa esa palabra y corre un tupido velo sobre la vulneración de los derechos de las mujeres bajo el eufemismo del día de Ceremonia.

Este es el estrato al que pertenece **Defred**, protagonista y narradora del relato y quien, bajo una apariencia dócil y manejable, no solo va adquiriendo cada vez más poder sino que aprende a usarlo en su propio beneficio. Su historia comienza el día que llega a casa de los Waterford, su segundo destacamento, por lo que sus oportunidades de quedarse embarazada y eludir las Colonias van menguando. En su nuevo hogar encuentra violencia y represión, pero también se da cuenta del poder del que goza una mujer embarazada en un mundo anegado por la infertilidad.

Defred, paralizada en un principio por el miedo a ser denunciada por un Ojo, se comporta como una puritana más, hasta que entabla una conversación íntima con **Deglen (Emily)**, su compañera de compras, y descubre que esta pertenece a una red rebelde llamada Mayday.

Otra de las Criadas, a la cual Defred conoce en el Centro Rojo, es **Dewarren (Janine)**, al principio reticente y burlona ante las instrucciones de Tía Lydia, hasta que, como castigo, le extirpan un ojo por su impertinencia. Después de la intervención, Dewarren sufre una enajenación mental que la anula y la mantiene alejada de la realidad durante toda la temporada. Es, además, la primera de las Criadas en quedarse embarazada, aunque su estado psíquico le juega malas pasadas a la hora de comprender que debe entregar a su bebé al matrimonio Putnam.

La última de ellas, aunque jamás se conoce su nombre de Criada, es Moira, quien resulta ser una amiga de la universidad de Defred, con la que esta se reencuentra en el Centro Rojo. Moira, rebelde por naturaleza, ve frustrados sus intentos de escapar de Gilead disfrazada de Tía, por lo que acaba obligada a prostituirse en el Jezabel, pero en un segundo intento, más exitoso, logra traspasar la frontera y llegar a Canadá, donde se reencontrará con Luke, el marido de Defred.

- Marthas

Siempre vestidas de verde, su cometido consiste en ejercer como amas de casa haciendo labores

domésticas de cocina y limpieza, eso sí, al modo tradicional, según dictan las escrituras del Antiguo Testamento. Realizan las tareas de cuidados y liberan así de esta carga a las mujeres de clase superior. "Su nombre remite a la hermana de Lázaro y María, que prefiere atender el hogar en vez de recibir a Cristo y escuchar su palabra cuando las visita"⁸⁰.

Rita, la Martha de casa de los Waterford, en un primer momento arisca con Defred, le va cogiendo cariño hasta que finalmente establecen una relación de amistad tan cercana como lo permite un régimen totalitario.

6.2. Mujeres ilegítimas: Jezabales y No Mujeres

- Jezabeles

Son las esclavas sexuales de Gilead, mujeres indeseables obligadas a prostituirse en el Jezabel después de haber rechazado otros castigos como el de ser enviadas a las Colonias.

- No mujeres

Son seres humanos ilegítimos que han dejado de ser consideradas mujeres por haber cometido delitos tales como adulterio, aborto o traición a su género, entre otros. Normalmente, son enviadas a las Colonias, un destierro en el que permanecen condenadas a limpiar residuos tóxicos hasta finalmente caen enfermas debido a los múltiples tumores causados por la radiación.

6.3. Los hombres: Comandantes, Ojos, Ángeles

- Comandantes

Los Comandantes, la clase política imperante en el nuevo régimen, representan el poder ejecutivo legislativo y judicial de la República de Gilead. Son los encargados de dirigir el país, de establecer sus relaciones internacionales y de comercio y de interpretar las escrituras como ley única para imponer castigos y conceder indultos.

⁸⁰ SANTOS, A., op. cit., p 283

Es el caso de personajes como el autoritario **Comandante Waterford**, uno de los líderes de los Hijos de Jacob. Aunque parece extremadamente puritano y fiel a ojos del resto, en la intimidad de su despacho, se entrega a los vicios prohibidos para el resto de la población, tales como la prostitución, el alcohol o la lectura. Además, en lo que él describe como un intento de hacerle más llevadera la vida a Defred, le muestra ese mundo clandestino y vedado tanto para las mujeres como para los hombres de clase baja.

Menos suerte tiene el **Comandante Putnam**, cuyo affair con Dewarren sale a la luz y se ve sometido a un castigo divino: la amputación de su brazo izquierdo, por petición expresa de su Esposa y con el respaldo del Comité de los Hijos de Jacob.

Pero, de todos ellos, el Comandante que parece tener más peso en dicho Comité es **Pryce**, quien, a pesar de sus escasas apariciones en la primera temporada, deja clara su posición de poder respecto a otros de su mismo estatus, como es el caso de Waterford.

- Ojos

Los Ojos son la guardia secreta de Gilead, cuyo cometido es salvaguardar el cumplimiento de la ley y reportar cualquier comportamiento sospechoso o ilícito. La amenaza de que cualquiera podría ser un Ojo se alimenta con el miedo a ser delatado por el vecino ante el más mínimo desliz, de modo que se fomenta un buen comportamiento preventivo entre la población.

Es el caso de **Nick**, un Ojo que trabaja como chófer del Comandante Waterford, quien le convierte en cómplice de sus felonías, aunque desconoce que Nick es realmente el encargado de reportar cualquier traición por su aparte, además de ser el padre del hijo que espera Defred, algo que Waterford también desconoce.

- Ángeles

Los Ángeles conforman la milicia de Gilead. Aunque este término no ha sido mencionado en la serie, aunque sí que se hace referencia a los soldados que luchan en el frente de una supuesta

guerra que se libra en las lindes del territorio de Gilead contra otras órdenes religiosas, un conflicto bélico del cual nadie sabe demasiado.

- Guardianes

Componen la guardia uniformada de la República de Gilead haciendo las veces de vigilantes de seguridad y guardaespaldas de los Comandantes. Se encargan de mantener la seguridad y el orden en las calles de Gilead y de garantizar que nadie traicione al régimen.

6.4. Otros personajes

Otro personaje masculino, de carácter más secundario en la trama, es Luke, el marido de June antes de que esta fuese captada por los Hijos de Jacob y pasase a ser una Criada llamada Defred. Luke, a quien June creía muerto en un principio, sobrevive a la persecución de los Guardianes y logra atravesar la frontera hasta llegar a Canadá, donde descubre que los refugiados gozan de libertades y derechos individuales, a diferencia de los ciudadanos de Gilead.

7. TEMAS DE FONDO

“Es lícito violar una cultura, pero a condición de hacerle un hijo”

Simone de Beauvoir

6.1. Totalitarismo y fundamentalismo religioso

La propia Atwood ya señaló en una entrevista con Patt Morrison que "los totalitarismos siempre tienen una opinión formada acerca de a quién se le permite tener hijos y qué debería hacerse con ellos"⁸¹, por ello, en el prólogo de su libro se remite al programa *Lebensborn* y, en la misma línea, De Vaul (2019:103), invita a pensar en la "práctica nazi de robar niños rubios para dárselos a los oficiales alemanes que no podían tener hijos".

El filósofo Raymond Aron estableció en su obra *Democracia y totalitarismo*, publicada en 1965, las cinco principales características de un régimen totalitario:

1º El fenómeno totalitario consiste en un régimen que otorga a un partido el monopolio de la actividad política.

2º El partido que monopoliza la actividad pública está armado de una ideología que le confiere una autoridad absoluta y que, en consecuencia, se transforma en la verdad oficial del Estado.

3º Para difundir esta verdad oficial, el Estado se reserva para sí un doble monopolio, el monopolio de la fuerza y el de los medios de persuasión. El conjunto de los medios de comunicación, radio, televisión, prensa, está dirigido, dominado, por el Estado y los que lo representan.

4º La mayor parte de las actividades económicas y profesionales están sometidas al Estado (...).

5º Estando toda actividad dominada por el Estado y sometida a la ideología, cualquier fallo cometido en una actividad económica o profesional es simultáneamente un error ideológico (...).

81 DE VAUL, A. (2019). Una gran tiniebla llena de resonancias. *El cuento de la criada. Ensayos para una incursión en la república de Gilead* (99-114). Madrid: Errata Naturae. p 103

Se puede considerar como esencial, en la definición del totalitarismo, bien el monopolio de un partido, bien la estatalización de la vida económica o bien el terror ideológico. El fenómeno es perfecto cuando todos esos elementos se juntan y se cumplen plenamente.”

Teniendo en cuenta estas particularidades, se constata que el de Gilead es un régimen totalitario, en cuanto que el partido único, en este caso representado por los Hijos de Jacob, no solo se ha hecho con el control del Estado, monopolizando la actividad política, sino que se ha fusionado con sus instituciones. De hecho, los Comandantes, a través de su Comité, han aunado los tres poderes del Estado: el ejecutivo, el legislativo y el judicial.

Asimismo, el partido único está armado de una ideología que le confiere una autoridad absoluta, en este caso, la religión católica, a través de una lectura fundamentalista del Antiguo Testamento, de modo que, en consecuencia, ha transformado la verdad oficial del Estado y la ha sometido a la interpretación de un texto bíblico, por lo que se podría hablar bien de un régimen totalitario y fundamentalista o bien de una teocracia⁸². "El régimen usa símbolos bíblicos, como haría sin la menor duda cualquier régimen autoritario que se instaurase en Estados Unidos: no serían comunistas, ni musulmanes", revela la propia Atwood.

De este modo, ya que partido y religión se han fundido en uno, no solo existe un partido único sino también un único sistema de creencias. Cuando los Hijos de Jacob acceden al poder e instauran la República de Gilead, aquellas personas pertenecientes a otras confesiones o a otras ramas del cristianismo fueron obligados a convertirse bajo amenaza de muerte. Para difundir su verdad oficial, la del Génesis, los Hijos de Jacob no solo se han hecho con el control de la fuerza, sino que han instaurado su propia milicia, los Ángeles, y su propia guardia urbana armada, los Guardianes.

Por otro lado, en lo que respecta a los medios de comunicación y persuasión, estos son casi inexistentes en la serie, pues las únicas noticias que se conocen son las que pasan de boca en boca entre las redes de las Criadas, de las Marthas o de la red rebelde Mayday. Además, la propia Atwood señaló que "entre las condiciones necesarias para una dictadura, se encuentra el cierre de

⁸² La Real Academia Española define la teocracia como un gobierno que se consideraba ejercido directamente por Dios, como el de los hebreos antes de que tuviesen reyes y, en su segunda acepción, como la forma de gobierno en que la autoridad política se considera emanada de Dios, y es ejercida directa o indirectamente por un poder religioso, como una casta sacerdotal o un monarca.

los medios de comunicación independientes, para silenciar la expresión de opiniones contrarias o subversivas"⁸³.

En el régimen fundamentalista de Gilead, todas las actividades económicas y profesionales están controladas por el Estado, ya que son los propios Comandantes los encargados de cerrar acuerdos económicos con otras potencias, de asistir a los viajes de negocios o de recibir, junto a sus Esposas, a delegaciones diplomáticas como la de México.

Del mismo modo que cualquier actividad está sometida al control del Estado, también lo están a su ideología, por tanto, en este caso, cualquier fallo cometido en contradicción con las sagradas escrituras se considera pecado y, en consecuencia, un delito.

Así, el régimen anula las libertades y los derechos individuales e instaura un clima de miedo y terror a su favor porque, como apunta Santos (2018), "la gileadiana es una sociedad atemorizada, en guerra continua contra un enemigo oculto e irreconocible, que supuestamente se desenvuelve tanto en el exterior como dentro de sus propias fronteras". Para los regímenes totalitarios, es esencial la existencia del enemigo exterior e interior, que siempre actúan conjuntamente y que ofrecen la perfecta justificación para poner en marcha medidas represivas.

En este punto, entrarían en juego los mecanismos de control social, personificados en los Guardias y, especialmente, en la policía secreta, los Ojos, encargada de delatar a los pecadores, a fin de eliminar a disidentes y opositores, a quienes el régimen tampoco dudará en ejecutar si es necesario.

Además, según señala Molina (2007), los regímenes totalitarios se caracterizan también por buscar el apoyo de las masas mediante el adoctrinamiento o el lavado de cerebro, como ocurre en el Centro Rojo, donde las Tías, en un ejercicio de reeducación, adiestran a las Criadas para que estas cumplan sin discrepancias con su nuevo papel reproductivo, ya que el fin supremo de los Hijos de Jacob es desarrollar grandes cambios en la sociedad, razón por la que las Criadas están al servicio de las clases altas, quienes deciden quién es digno de engendrar estirpe y quién no.

83 MEAD, R. (2019). Margaret Atwood, profeta de la distopía. *El cuento de la criada. Ensayos para una incursión en la república de Gilead* (11-42). Madrid: Errata Naturae. p 41

Otra de las premisas que apunta Molina es la utilización de los campos de concentración o de trabajos forzados para desterrar a enemigos, disidentes u opositores. En el caso de *El cuento de la criada* los mecanismos de represión utilizados para este fin son las Colonias donde, igual que aquellos que eran enviados al Gulag, son desterradas aquellas mujeres que han pecado o a las cuales el régimen considera indignas o ilegítimas y donde son condenadas a limpiar residuos tóxicos hasta el fin de sus días.

Los regímenes totalitarios también suelen estar personificados en la figura de un líder carismático, pero, en este caso, ese nicho está ya ocupado por un ser supremo: Dios, cuyos designios, expresados a través de las sagradas escrituras, son interpretados de forma literal por sus súbditos, el Comité de los Hijos de Jacob.

6.2. Patriarcado

Gilead surge cuando "un grupo de hombres autoritarios se hace con el control y trata de instaurar de nuevo una versión extrema del patriarcado⁸⁴ en la que a las mujeres -como a los esclavos americanos del siglo XIX- se les prohíbe leer", subraya Atwood en su prólogo. Ese grupo, formado íntegramente por hombres, ya que el acceso al poder está vetado a las mujeres, es el Comité de Comandantes, el órgano de autoridad, mando y ley del régimen, cuyo máximo interés es el de la reproducción de las clases altas y poderosas de Gilead. Del mismo modo que los monarcas absolutistas recibían de Dios la carga del gobierno, los Hijos de Jacob se remiten a un pasaje bíblico para adjudicarse el derecho divino de engendrar sucesores:

"Cuando Raquel vio que no podía dar hijos a Jacob, tuvo envidia de su hermana y dijo a Jacob:

— Dame hijos, porque si no, me muero.

Pero Jacob se enojó mucho con ella y le dijo:

— ¿Crees acaso que soy Dios? Es él quien te ha impedido tener hijos.

Ella replicó:

— Aquí tienes a mi criada Bilhá. Acuéstate con ella y que dé a luz en mis rodillas. Así, por medio

84 Según la RAE, la quinta aceptación del término *patriarcado*, la referida al ámbito sociológico, lo define como la "organización social primitiva en que la autoridad es ejercida por un varón jefe de cada familia, extendiéndose este poder a los parientes aun lejanos de un mismo linaje".

de ella, también yo podré formar una familia.

De esta manera, Raquel le dio a Jacob su criada Bilhá para que fuera su concubina. Jacob se acostó con Bilhá, que quedó embarazada y dio a luz un hijo para Jacob⁸⁵."

Este pasaje es el que los Comandantes leen una noche al mes, en los días de Ceremonia, cuando, bajo pretexto sagrado, violan a las Criadas con la ayuda de sus Esposas, a fin de que estas gesten a su prole. Este texto bíblico, no solo sugiere la importancia que las mujeres otorgan a sus hijos, sino también el control de los hombres sobre ellas.

Y es que, la República de Gilead responde también a un sistema patriarcal, en el que las mujeres, sometidas a la autoridad de los hombres, han quedado relegadas a un segundo plano, además de que ya no se les permite leer ni escribir, a riesgo de ser castigadas con la amputación de un dedo o de toda la mano, dependiendo de si la acusada es o no reincidente. Incluso la Biblia se guarda bajo llave para evitar la tentación de una lectura reflexiva. Tampoco tienen acceso a la educación o al Gobierno de Gilead y han sido despojadas de todas sus propiedades, desde posesiones banales a cuentas corrientes.

Además, solo las mujeres pueden ser consideradas infértiles, de modo que es el sexo femenino quien carga con la culpa de la baja tasa de natalidad, tanto es así, que sugerir la posible infertilidad de un Comandante podría considerarse un delito.

También se les han arrebatado a las mujeres sus derechos reproductivos, "dado que el control sobre las mujeres y su reproducción es un objetivo esencial de las sociedades patriarcales occidentales. En Gilead, el énfasis no se pone en erradicar el capitalismo, mejorar el medio ambiente o empoderar a las mujeres en su deseo de tener más hijos. En su lugar, la respuesta que se da es la de encerrar a las mujeres en el ámbito privado, dividir su labor en función de su fertilidad o infertilidad y anular cualquier posible libertad de pensamiento, expresión o acción"⁸⁶.

Los métodos anticonceptivos y las interrupciones voluntarias del embarazo no solo han sido prohibidos, sino que son además duramente castigados, pues algunos de los médicos que

⁸⁵ Génesis, 30:1-5

⁸⁶ KELLMAN KOLB, L. (2019). *Totalitarismo gestacional. El cuento de la criada, ensayos para una incursión en la República de Gilead (237-254)*. Madrid: Errata Naturae.

practicaban abortos fueron ejecutados y sus cuerpos se exhibieron en el muro. Asimismo, se penalizan el adulterio y la homosexualidad, esta última considerada como un pecado y, por consiguiente, un delito de traición de género.

No obstante, si bien algunos de los líderes y fundadores del régimen están implicados y creen realmente en sus valores, la serie insinúa que muchos de ellos son hipócritas que usan Gilead como un simple medio para obtener poder, puesto que es habitual que muchos de ellos incumplan las normas mientras castigan a quienes también lo hacen. Se trata, a juicio de Santos (2019), de un régimen “hipócrita, por añadidura, puesto que la aristocracia dominante se permite todos los vicios que el régimen persigue”.

6.3. Uniforme y lenguaje

“Para construir una nueva realidad, hay que construir un nuevo lenguaje”⁸⁷ y si por algo se caracteriza la resistencia, es por apropiarse de los elementos de opresión del régimen como símbolos de la revolución. Precisamente, eso es lo que ocurre con dos ámbitos fundamentales del totalitarismo de Gilead: los uniformes y el lenguaje. “Imagínate que estás en el ejército, decía Tía Lydia”⁸⁸, una afirmación que, después se vuelve en su contra y en la de todo el sistema, porque Defred que recuerda: “No deberían habernos dado uniformes si no querían un ejército”.

En este caso, la vestimenta sirve para diferenciar y marcar a las clases sociales. A cada estrato, un color: rojo para las Criadas, símbolo de la fertilidad, la sangre del parto y la menstrual, además de evocar a la pecadora María Magdalena. Azul para las esposas, homenaje a la Virgen María, habitualmente representada con una túnica cerúlea. Y, por último, verde para las Marthas, cuyas labores quedan reservadas al ámbito doméstico. Por otro lado, el control del lenguaje es fundamental en el régimen opresor de Gilead, tanto que la lectura y la escritura se consideran privilegios reservados a los Comandantes y están vedados al resto de la población, con especial hincapié en la prohibición a las mujeres, a quienes ni siquiera se permite la lectura de la Biblia.

El sistema teocrático y totalitario que se erige en Gilead ante el colapso de la fertilidad “decide no

87 CARRIÓN, J. (2019). Todos los nombres. *El cuento de la criada. Ensayos para una incursión en la república de Gilead* (89-98). Madrid: Errata Naturae. p 92

88 MEAD, R. (2019). Margaret Atwood, profeta de la distopía. *El cuento de la criada. Ensayos para una incursión en la república de Gilead* (11-42). Madrid: Errata Naturae. p 30

solo usar, abusar, violar, maltratar y despojar a las mujeres fértiles de sus propios hijos, sino también generar una maquinaria simbólica de producción de discursos y estrategias de legitimación que conquistan todos los ángulos de la vida en común”⁸⁹.

Igual que en el ejército, los uniformes distinguen a los estratos por rangos de importancia y permite homogeneizar a los individuos, convirtiéndolos en una masa a través de la ropa distintiva y es que, “todo el sistema depende tanto del lenguaje de la fe como de la militarización del mundo, que busca la muerte de todo lenguaje”⁹⁰, “un sistema sostenido por el carácter sagrado de las escrituras; un sistema protegido y ensalzado en los gestos mínimos y las palabras más inanes, en los saludos matutinos o en el ejercicio mecánico y ritualizado de una violación sexual explícita a la que, antes o después, el cuerpo y la tradición dejarán de contemplar como una agresión brutal”⁹¹.

De hecho, la propia Tía Lydia ya advierte a las Criadas en uno de los capítulos de que “lo normal es aquello a los que estás acostumbrado” y, en la misma línea, De los Ríos (2019:48-49) recuerda que “podemos ser aplastados, una y otra vez, por la normalización ideológica de las prácticas más atroces y por su legitimación discursiva en el ámbito de la teología, la filosofía o la ciencia”.

6.4. Violación de los derechos y libertades individuales

Como en cualquier régimen totalitario, tanto ficticio como real, las libertades de los individuos se ven coartadas en pos de un fin último, en este caso, la reproducción de las clases poderosas. De este modo, Gilead logra un doble objetivo: el de conservar la estirpe de los ricos y el de utilizar como chivo expiatorio a los marginados por la nueva sociedad: mujeres, homosexuales y practicantes de otras religiones, entre otros. Y es que, según señala el propio Comandante Fred Waterford: “mejor no siempre significa mejor para todos”.

Pero la única manera de que esas vulneraciones pudiesen ocurrir en el siglo XXI sería, según muestra la serie, por medio de la violencia, amparada bajo la declaración de la ley marcial en Estados Unidos y mediante un posterior lavado de cerebro.

89 DE LOS RÍOS, I. (2019). Cuento, luego existes. *El cuento de la criada. Ensayos para una incursión en la república de Gilead* (43-58). Madrid: Errata Naturae. p 55

90 CARRIÓN, J. (2019). Todos los nombres. *El cuento de la criada. Ensayos para una incursión en la república de Gilead* (89-98). Madrid: Errata Naturae. p 93

91 *Ibidem*, p 86

De hecho, lo que le ocurre a Defred es que “su conciencia de sí misma ha sido vulnerada y casi obnubilada por el adoctrinamiento en el Centro Rojo, donde le enseñaron a modificar sus concepciones sobre su cuerpo y sobre el descubrimiento de su identidad”⁹². “Tienen que aprender a renunciar a sus identidades anteriores, a asimilar el lugar y las obligaciones que les corresponden, a entender que no tienen ningún derecho verdadero, pero que obtendrán protección hasta cierto punto, siempre y cuando sean capaces de amoldarse, y a tenerse en muy baja estima para poder aceptar el destino que se les adjudica sin rebelarse ni huir”⁹³

Así, Gilead viola, una por una, las libertades recogidas en la Declaración Universal de los Derechos Humanos e instaura, en su lugar el reproductivo. De este modo, queda anulado que todos los seres humanos nacen libres e iguales en dignidad y derechos, sin distinción alguna de raza, color, sexo, idioma, religión, opinión política o de cualquier otra índole, origen nacional o social, posición económica, nacimiento o cualquier otra condición. Quedan anulados el derecho a la vida, a la libertad y a la seguridad, así como el derecho a la libertad de pensamiento, de conciencia y de religión. Sin embargo, por otro lado, la sociedad de Gilead defiende los derechos reproductivos⁹⁴, pero solo los de unos pocos, los de la élite, en detrimento de los de los estratos más bajos de la sociedad gileadiana.

Ya nadie es dueño de su vida porque los individuos se han convertido en una masa, la sociedad civil se confunde con el estado y la ley marcial ha pasado de estatuto de excepción a ser la norma, por lo que el día a día en Gilead lo rigen el miedo y la autocensura por miedo a la constante vigilancia. “Tan solo tienen que recurrir a la Rusia estalinista o al macartismo (o a un sinnúmero de modelos, en realidad) para aprender cómo se mantiene una vigilancia permanente y realizar purgas contra todo aquel que no comulgue con la línea oficial del partido”⁹⁵.

92 MORENO TRUJILLO, M. P., op. cit., p 189

93 ATWOOD, M., op. cit., p 14.

94 Definidos por el Programa de Acción de la Conferencia Internacional sobre Población y Desarrollo de El Cairo, en 1994 como aquellos que “se basan en el reconocimiento del derecho básico de todas las parejas e individuos a decidir libre y responsablemente el número de hijos, el espaciamiento de los nacimientos y a disponer de la información y de los medios para ello, así como el derecho a alcanzar el nivel más elevado de salud sexual y reproductiva. También incluye el derecho a adoptar decisiones relativas a la reproducción sin sufrir discriminación, coacciones o violencia, de conformidad con lo establecido en los documentos de derechos humanos”.

95 DE VAUL, A. (2019). Una gran tiniebla llena de resonancias. *El cuento de la criada. Ensayos para una incursión en la república de Gilead* (99-114). Madrid: Errata Naturae. p 103

6.5. La mujer: docilidad vs resistencia

La serie también aborda el sometimiento del cuerpo femenino tanto de forma política como biológica y contrapone la docilidad obligada de las mujeres, que, bajo el paraguas de la cultura del miedo, deben mostrarse sumisas para evitar torturas o castigos, a la resistencia que también personifican. Pero, más allá de ser inspiradoras de la rebelión, también tienen la capacidad de albergar la semilla de la esperanza. Ejemplo de ello es que cuando Defred se queda finalmente embarazada, se propone luchar por la vida de su bebé, al que promete una vida más allá de las fronteras de Gilead.

Si en la tradición distópica, los bebés han supuesto siempre un símbolo de esperanza, eso ocurre elevado a la enésima potencia en demodistopías de las características de *El cuento de la criada*, pues no solo es una promesa de futuro para la raza humana, sino, sobre todo, para la clase oprimida, que ve en su linaje un aspecto cercano a lo mesiánico por su connotación de salvación del pueblo.

Como en cualquier narrativa distópica, la acción "está concebida alrededor de dos narrativas contrapuestas, la del régimen hegemónico y la de la resistencia al mismo"⁹⁶, una de ellas, encarnada, en este caso, por la aristocracia gileadiana y, la otra, por las mujeres sometidas que desprecian el sistema. Pero el papel fundamental de las mujeres en la tradición narrativa distópica, como se ha comentado anteriormente en las páginas de este trabajo es el de ejercer como inspiradoras de resistencia, ya sea como objeto de deseo o bien como narradoras con conciencia individual, como sucede de forma recurrente en la obra de Margaret Atwood (*Alias Grace, La mujer comestible*).

A pesar de lo desventurado de sus relatos, las novelas de Atwood, como cualquier obra distópica, albergan una esperanza: la de que Defred pueda salvar al bebé engendrado fruto de una violación amparada bajo el paraguas del régimen para que crezca libre.

No obstante, en el libro, esa esperanza se ve truncada ya que en "el último capítulo de la novela de Margaret Margaret Atwood se esconde como un iceberg bajo la superficie de nuestras

⁹⁶ MORENO TRUJILLO, M. P., op. cit., p 187

pantallas domésticas (...) porque ese capítulo cierra la posibilidad a toda reconciliación y a todo descanso"⁹⁷.

En ese epílogo, se celebra, el 25 de junio de 2195, el Duodécimo Simposio de Estudios Gileadianos, en el que el orador inaugural, el profesor James Darcy Pieixoto, merma la importancia del relato de Defred en clave burlona y sexista, una escena que se ha suprimido en la serie para reforzar la esperanza en la resistencia de la protagonista.

Otro símbolo de esa resistencia, es la presencia etérea de la red rebelde Mayday, de cuya existencia Defred duda en un principio, ya que cree que es imposible establecer una cadena de contactos escapando a la mirada de los Ojos. Sin embargo, una vez se ve envuelta en ella, esos nodos invisibles le insuflan la valentía necesaria para insubordinarse.

Además, a través de estas acciones de la protagonista del relato, Atwood reforzó su idea de que, en la tradición literaria canadiense, el tema dominante siempre ha sido la supervivencia: "Nuestras historias tienden a contar no las vivencias de los que triunfaron sino de quienes regresaron de la horrible experiencia -el Norte, la ventisca, el hundimiento del barco- en que perecieron todos los demás"⁹⁸.

97 DE LOS RÍOS, I. (2019). Cuento, luego existes. *El cuento de la criada. Ensayos para una incursión en la república de Gilead* (43-58). Madrid: Errata Naturae. p 57

98 MEAD, R. (2019). Margaret Atwood, profeta de la distopía. *El cuento de la criada. Ensayos para una incursión en la república de Gilead* (11-42). Madrid: Errata Naturae. p 26

8. CONCLUSIONES

Si algo ha quedado demostrado a raíz de este ejercicio de investigación es que, como ya manifestó George Orwell “quien controla el pasado controla el futuro, quien controla el presente controla el pasado”, una máxima que sobrevuela lo concerniente al corpus de Margaret Atwood, a *El cuento de la criada* y a sus posteriores adaptaciones.

Así, una vez realizada la investigación, se deduce que *El cuento de la criada*, que ha sufrido una doble adaptación: del ámbito literario al audiovisual y del contexto histórico de mediados de los 80 al de la segunda década de los 2000, debe gran parte de su éxito a la lectura contemporánea que ofrece de la coyuntura actual sin dejar de ser fiel a la novela, un ejercicio de fidelidad que Harold Pinter no supo llevar a cabo en su adaptación cinematográfica de la novela en forma de una película de escaso éxito, una cinta que en España se estrenó con el título *Entre la furia y el éxtasis* (1990).

Sin embargo, en la adaptación que concierne a esta investigación, la ficción seriada producida por HBO, a pesar de la fidelidad que esta guarda con la novela, destacan una serie de diferencias, fruto de la adaptación al contexto actual, tales como el cambio en la cronología de la narración, salteada con *flashbacks* que remiten a un pasado muy similar al de la segunda década de los 2000, así como la personalidad de la protagonista, que se perfila más rebelde en la pantalla que sobre el papel, donde Atwood le atribuyó una actitud más pasiva. Otra de las notables diferencias radica en lo varipinto de las etnias de los protagonistas, ya que en la novela se realizaba también una distinción por razas que habría imposibilitado la aparición de personajes como Hannah, Luke o Moira, quien también hace las veces de símbolo de la diversidad sexual, una referencia inexistente también en su predecesora literaria.

También cambian las edades de los Comandantes, así como de Serena Joy, quienes rejuvenecen en la versión televisiva, pues Atwood los describía como personajes cercanos a la tercera edad, mientras que en la serie rondan la cuarentena. Por último, una diferencia inherente a ambas adaptaciones audiovisuales es que se elimina (al menos hasta la fecha) el epílogo de la novela, que hace referencia a un futuro año 2195 en el que tiene lugar el diodécimo simposio de estudios gileadianos, donde interviene el profesor James Darcy Pieixoto, quien finaliza su discurso del

siguiente modo:

"Como todos los historiadores sabemos, el pasado es una gran tiniebla llena de resonancias. Desde ella nos llegan algunas voces; pero lo que nos dicen está imbuido de la oscuridad de la matriz de la cual salen. Y, por mucho que lo intentemos, no siempre logramos descifrarlas e iluminarlas con la luz, más clara, de nuestro propio tiempo".

Además, *El cuento de la criada* (HBO, 2017), aparte de tratarse de una ficción seriada que reúne las características de la tradición distópica, se ha estrenado en un momento idóneo en el que las circunstancias sociohistórica han favorecido el éxito de la misma, pues refleja los miedos e inquietudes de la sociedad actual, lo que permite al espectador identificarse con el universo de la serie, y previene de un posible futuro aciago, al tiempo que advierte del peligro de repetir los errores del pasado. De este modo, *El cuento de la criada* plantea una reflexión en el espectador acerca de la sociedad de su tiempo a través de dilemas morales de máxima actualidad, sin perder de vista la perspectiva de una historia que pensadores y filósofos como es el caso de Friedrich Nietzsche calificaron de "cíclica".

En las últimas décadas de la historia reciente, el colectivo femenino es el que ha experimentado un mayor número de cambios: especialmente en materia de reconquista de derechos y de lucha social, como dan cuenta de ello movimientos como el #MeToo, el Time's Up o el 8M. La ficción, que bebe de esa realidad a fin de crear un reflejo nítido de la deriva social y de las inquietudes humanas, ha dado cuenta de todo ello, por lo que cada vez más producciones, más papeles encarnados por mujeres y también más puestos de trabajo ocupados por ellas.

No obstante, llama la atención el éxito de una serie en la que el sector femenino de la población ve reducidos sus derechos a la mínima expresión en el momento histórico de mayor reconocimiento de los derechos de la mujer en el mundo occidental, y es que, a raíz de este trabajo de investigación, se deduce que el objetivo compartido de novela y serie es prevenir ante esa volatilidad del orden establecido, por lo que serviría a modo de advertencia a las mujeres de la actualidad para que se mantengan en un estado de alerta a fin de salvaguardar las libertades alcanzadas a lo largo de una lucha cuyo camino ha avanzado paralelo al de la historia de la humanidad.

Asimismo, la idea de presentar a la mujer como explotada y dominada por el hombre en el momento en el que prácticamente se ha logrado la igualdad legal, que aspira a la igualdad real (al menos en lo que concierne al mundo occidental), se manifiesta como una aplicación de la lucha de clases del Marxismo a las nuevas corrientes feministas con la única diferencia de que se sustituye clase social por género (aunque en este caso también se han mimetizado). Así, parece que se justifica la posible existencia de conflictos sociales como resultado del choque de intereses de hombres y mujeres.

El cuento de la criada, como producto audiovisual, ha sabido aprovechar el auge de las nuevas y diversas manifestaciones de corte feminista, lo que, unido al creciente consumo de series, ha convertido a la serie en una de las más vistas y con mayor repercusión social, al igual que ocurrió con la novela, tanto en el momento de su publicación (1985), como en el momento actual, un incremento de ventas que ha ido a rebufa del éxito de la serie.

Entre las principales claves de su éxito destaca el sentimiento de empatía que ha generado en la audiencia, en un momento en que la coyuntura de la contaminación y el ecologismo junto al auge del feminismo o el drama de los refugiados y los vientres de alquiler se han alineado para generar un universo favorable para la serie al otro lado de la pantalla, pues el público la ha acogido con los brazos abiertos, debido a la retroalimentación entre ficción y realidad.

Del mismo modo, también se manifiesta de forma explícita una crítica al sistema totalitario y fundamentalista de Gilead, una forma de prevenir al mundo real de los recortes en libertades que sufren los personajes en la serie y que encuentran sus referencias en la actualidad en el incremento de la seguridad en detrimento de las libertades individuales, al tiempo que el movimiento nacionalista resurge cada vez en más países.

Además, a pesar de tratarse de una serie de corte distópico, lejos de lo que podría esperar la audiencia si se toma como referencia la tradición audiovisual del género en las pantallas, *El cuento de la criada* huye de grandes alardes de efectos especiales. De hecho, el peso narrativo recae, casi en su totalidad, sobre las facciones de su protagonista, mientras que la acción se desarrolla en un universo de tonos pastel y ocre que sirven para suavizar una realidad mucho más

afilada, pero lo que conecta ese halo de pasado con la más inmediata actualidad es la banda sonora y el costumbrismo de la serie, ya que el pensamiento de Defred ejerce esa resistencia personal que alimenta la esperanza.

Por todo ello, *El cuento de la criada* funciona más que como augurio, como una advertencia de la meta a la que conduciría la deriva de la sociedad, al tiempo que previene del peligro de instaurar sistemas férreos que atiendan a las características de los totalitarismos y fundamentalismos descritos por novela y serie, aunque Margaret Atwood también se ha adelantado al pedir: "Mantengamos la esperanza de que no lleguemos a eso. Yo confío en que no ocurra".

No obstante, *El cuento de la criada* no deja de ser un producto literario y audiovisual cuyo crecimiento es impredecible, pues en un primer momento, la serie sobrepasó a su antecesora homónima sobre el papel y en septiembre de 2019, será Atwood la que publique *The Testaments*, una nueva novela que servirá como continuación de la historia de Defred, aunque aún se desconoce si su desarrollo será paralelo al de la serie.

Así, se antoja difícil predecir el crecimiento de estas dos líneas narrativas, cuya repercusión social se podría decir que ha sobrepasado a las propias producciones, lo que complica una conclusión sobre sí, en el futuro próximo, será la serie la que influya sobre la sociedad o viceversa.

Abad Gutiérrez, Raquel (2019): *Cuando el futuro es pasado. El cuento de la criada, una distopía televisiva*. Trabajo de Fin de Máster de Investigación en Comunicación como Agente Histórico-Social. Universidad de Valladolid.

9. BIBLIOGRAFÍA

ASIMOV, I. (1985). *Robots e Imperio*. Barcelona: Plaza & Janés.

ATWOOD, M. (2017). *El cuento de la criada*. Barcelona: Salamandra.

BERNÁRDEZ RODAL, A. (2012). Modelos de mujeres fálicas del postfeminismo mediático: Una aproximación a Millenium, Avatar y Los juegos del hambre. *Anàlisi: Quaderns de comunicació i cultura*, (47), 0091-112.

CABRERIZO, M. S. (2011). Distopía y deshumanización en el arte último: el ciberpunk. Un viaje a través del cine. *Comunicación para el V Congreso Mediterráneo de Estética en Cartagena*.

CARRIÓN, J. (2019). Todos los nombres. *El cuento de la criada. Ensayos para una incursión en la república de Gilead* (89-98). Madrid: Errata Naturae.

DE LOS RÍOS, I. (2019). Cuento, luego existes. *El cuento de la criada. Ensayos para una incursión en la república de Gilead* (43-58). Madrid: Errata Naturae.

DE VAUL, A. (2019). Una gran tiniebla llena de resonancias. *El cuento de la criada. Ensayos para una incursión en la república de Gilead* (99-114). Madrid: Errata Naturae.

FERRO, M. (2008). *El cine, una visión de la historia*. Ediciones AKAL.

FERRO, M. (1975). *Analyse de film, analyse de sociétés: une source nouvelle pour l'histoire*. Classiques Hachette.

GALÁN FAJARDO, E. (2006). *Personajes, estereotipos y representaciones sociales. Una propuesta de estudio y análisis de la ficción televisiva*.

GALÁN FAJARDO, E. (2007). *Construcción de género y ficción televisiva en España*.

GARCÍA-MARTÍNEZ, A. N. (2014). *El fenómeno de la serialidad en la tercera edad de oro de la televisión*.

GARIN, M. (2017). No more memories, la mirada distópica en Black Mirror. *Black Mirror*.

Abad Gutiérrez, Raquel (2019): *Cuando el futuro es pasado. El cuento de la criada, una distopía televisiva*. Trabajo de Fin de Máster de Investigación en Comunicación como Agente Histórico-Social. Universidad de Valladolid.

Porvenir y tecnología, 115-128.

GÓMEZ ROMERO, L. (2006). *Horizontes distópicos en la literatura infantil: el caso de la esclavitud en la saga de Harry Potter*.

KELLMAN KOLB, L. (2019). *Totalitarismo gestacional. El cuento de la criada, ensayos para una incursión en la República de Gilead (237-254)*. Madrid: Errata Naturae.

KRACAUER, S. (1985). *De Caligari a Hitler: historia psicológica del cine alemán*. Barcelona: Paidós.

MEAD, R. (2019). Margaret Atwood, profeta de la distopía. *El cuento de la criada. Ensayos para una incursión en la república de Gilead (11-42)*. Madrid: Errata Naturae.

MENÉNDEZ, M. I. M., & HERNÁNDEZ, F. A. Z. (2014). Mujeres y hombres en la ficción televisiva norteamericana hoy. *Anagramas Rumbos y Sentidos de la Comunicación*, 13(25), 55-71.

MENÉNDEZ, M. I. M., & MORALES M. F. (2015). Sobre género y géneros: Una lectura feminista de Los Juegos del Hambre. *Dossiers feministes*, (20), 173-188.

MILL, J. S. (1868). *Speech in the House of Commons*. Londres: Hansard Commons.

MORENO TRUJILLO, M. P. (2016). El cuento de la criada, los símbolos y las mujeres en la narración distópica. *Escritos*, 24(52), 185-211.

NÚÑEZ, D. S. (2017) Feminidades especulativas Género y política en *The Handmaid's Tale*. *Representaciones. Revista de Estudios sobre Representaciones en Arte, Ciencia y Filosofía*, 13(2).

RIESTRA-CAMACHO, R. (2014). Recodificación del género a través de la heroína distópica: Análisis de *Divergente* (2014).

RODRÍGUEZ, Á. G. (2011). Aparición y desarrollo del género distópico en la literatura inglesa: Análisis de las principales antiutopías. *Prometeica-Revista de Filosofía y Ciencias*, (4), 22-43.

SALVADOR, L. (2015). *La pantalla distópica: Pesadillas del sueño americano en el cine post 11-S*. Ediciones Universidad de Valladolid.

Abad Gutiérrez, Raquel (2019): *Cuando el futuro es pasado. El cuento de la criada, una distopía televisiva*. Trabajo de Fin de Máster de Investigación en Comunicación como Agente Histórico-Social. Universidad de Valladolid.

SANTOS, A. (2019). *Tiempos de ninguna edad. Distopía y cine*. Ediciones Cátedra.

SARGENT, L. T. (2001). US Eutopias in the 1980s and 1990s: Self-Fashioning in a world of Multiple Identities. *Utopianism/Literary Utopias and National Cultural Identities: A comparative Perspective*. Bologna: Paola Spinozzi, 221-232.

SIMÓN, P. (2019). El cuento de nuestras criadas. *El cuento de la criada. Ensayos para una incursión en la república de Gilead* (60-88). Madrid: Errata Naturae.

SORLIN, P. (2005). El cine, reto para el historiador. *ISTOR. Revista de historia internacional*, 5(20), 11-35.

STEIN, K. F. (1996). Margaret Atwood's Modest Proposal: The Handmaid's Tale.

Abad Gutiérrez, Raquel (2019): *Cuando el futuro es pasado. El cuento de la criada, una distopía televisiva*. Trabajo de Fin de Máster de Investigación en Comunicación como Agente Histórico-Social. Universidad de Valladolid.