

Gilead: palabra, imagen y utopía

Santiago Velásquez Villafáñez

TRABAJO DE GRADO

Presentado como requisito para optar por el
Título de Profesional en Estudios Literarios

TRABAJO DE GRADO

Presentado como requisito para optar por el
Título de Comunicador Social

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
Facultad de Ciencias Sociales
Carrera de Estudios Literarios
Bogotá, 2020

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES
CARRERA DE ESTUDIOS LITERARIOS

RECTOR DE LA UNIVERSIDAD

Jorge Humberto Peláez Piedrahita, S.J.

DECANO ACADÉMICO

Germán Rodrigo Mejía Pavony

DIRECTOR DEL DEPARTAMENTO DE LITERATURA

Oscar Alberto Torres Duque

DIRECTOR DE LA CARRERA DE ESTUDIOS LITERARIOS

Liliana Ramírez Gómez

DIRECTOR DEL TRABAJO DE GRADO

Pedro Adrián Zuluaga Duque

Artículo 23 de la resolución No. 13 de julio de 1946:

“La universidad no se hace responsable por los conceptos emitidos por sus alumnos en sus trabajos de tesis, sólo velará porque no se publique nada contrario al dogma y a la moral católica, y porque las tesis no contengan ataques o polémicas puramente personales, antes bien se vea en ellas el anhelo de buscar la verdad y la justicia”.

Agradecimientos

A María y Mario, mis padres, que siempre han estado y a los que les debo todo. A mi abuela, Alicia, por criarme.

A Pedro, por sus consejos, su tiempo y su paciencia. Ha sido un honor.

A Maria Piedad, por su acompañamiento en los primeros momentos de este trabajo.

A Felipe y a Mateo, mis amigos en la carrera.

Tabla de contenido

I.	Introducción	6
II.	Disección de quimeras... ..	8
III.	La posibilidad de una utopía... ..	33
IV.	Conclusiones.....	69
V.	Anexo... ..	70
VI.	Bibliografía.....	74

I. Introducción

El presente texto está compuesto de dos capítulos que, partiendo del concepto de enunciado de Bajtín, analizan el universo de Gilead que apareció por primera vez en la novela *El cuento de la criada* (1985), de Margaret Atwood, y las transformaciones que ha habido en la estructura de los textos que componen ese universo —y sus contextos de producción—; no se tuvieron en cuenta las obras teatrales y tampoco el cómic que adaptan la novela original. Este es un universo que se pregunta especialmente por el lugar de la mujer en la sociedad; para entenderlo en todas sus implicaciones acudí a teóricas feministas de distintas corrientes y disciplinas, especialmente a autoras que trabajan conceptos como el género, el patriarcado y lo utópico. Julia Kristeva, Laura Mulvey, Shulamite Firestone, Donna Haraway, Raewyn Connell, son algunos de los nombres de teóricas que aparecen en el trabajo. Me habría gustado también haber tenido en cuenta otras autoras que desde otros feminismos —menos blancos— aportan otras miradas, pero teniendo en cuenta que el punto de partida (la novela) está explícitamente relacionado con el feminismo radical de segunda ola, le di prioridad a textos que me permitieran acercarme a sus luchas y perspectivas. Quiero pensar que de todas maneras en este trabajo prevalece una mirada interseccional producto del trabajo de algunas de las autoras que tuve en cuenta y también de las personas que me he encontrado en la vida y su influencia en mí.

En el primer capítulo defino el concepto de *enunciado* y luego lo utilizo para hacer un recorrido por estructuras que históricamente guardan una relación con el género en que se ha encuadrado la obra en cuestión: la ciencia ficción distópica. Posteriormente miro la articulación particular de esta estructura que hace *El cuento de la criada* (la novela), para mostrar cómo esta obra explicita la ambivalencia y el dialogismo de sus enunciados en función de criticar el patriarcado y el pensamiento utópico en general.

En el segundo capítulo analizo las adaptaciones al lenguaje audiovisual (película y serie) y la secuela de la novela, *Los testamentos* (2019). Para la parte que concierne a los textos audiovisuales me referí a la estructura del *cine clásico* y su pervivencia en las producciones hasta el presente; entre esas, las adaptaciones de la novela en cuestión, lo que implica

cambios en el enunciado original que lo transforman e introducen otros enunciados que no siempre operan a favor de mantener la complejidad del texto inicial, pues pueden implicar un cambio de mirada (como en el caso de la película en el que se instaura una mirada masculina) o al tratar otras opresiones, en función de expandir el universo, quedan en deuda. Al final del capítulo paso a la secuela de la novela para mostrar como Atwood mantiene la explicitación de la naturaleza del lenguaje, pero, como su intención es darle cierre al universo del texto, construye un texto considerablemente más transparente que, aunque muestra cómo cae el país de Gilead, no logra vislumbrar un orden más allá del orden actual de los países anglosajones.

Adicionalmente, teniendo en cuenta que lo distópico es también una pregunta por la utopía, mencioné como anexo a dos autoras que consideran que la ciencia puede ser un camino para plantearse y realizar utopías que acaben con el patriarcado, lo que no pasa en el universo de Gilead, así este país caiga.

II. Disección de quimeras

“Y todo el mundo sabe que para ir a otra parte hay pasajes, indicaciones, mapas –para una exploración, una navegación. Son los libros. Todo el mundo sabe que existe un lugar que no está obligado económica ni políticamente a todas las bajezas y a todos los compromisos.

Que no está obligado a reproducir el sistema. Y es la escritura. Y si hay otra parte que puede escapar a la repetición infernal está por allí, donde se escribe, donde se sueña, donde se inventan nuevos mundos.”

—Hélène Cixous, *La risa de la medusa*.

El infierno de los vivos no es algo por venir; hay uno, el que ya existe aquí, el infierno que habitamos todos los días, que formamos estando juntos. Hay dos maneras de no sufrirlo. La primera es fácil para muchos: aceptar el infierno y volverse parte de él hasta el punto de dejar de verlo. La segunda es arriesgada y exige atención y aprendizaje continuos: buscar y saber reconocer quién y qué, en medio del infierno, no es infierno, y hacer que dure, y dejarle espacio”.

—Ítalo Calvino, *Las ciudades invisibles*.

El cuento de la criada es una novela de Ciencia Ficción distópica escrita por Margaret Atwood y publicada originalmente en 1985. A través del testimonio de la protagonista conocemos algunos aspectos del régimen de Gilead¹, un país ficcional instaurado en reemplazo de Estados Unidos. En Gilead la sociedad se ha reorganizado explícitamente en función de la reproducción, pues la tasa de natalidad decreció a niveles preocupantes (la contaminación es una de las causas) y un grupo de fundamentalistas religiosos de corte puritano —Los hijos de Jacob— se tomó el poder para hacer frente a ese hecho desde su ideología: la solución es volver a una sociedad constituida desde el discurso religioso (su discurso religioso), pues según ellos cada día nacen menos bebés por castigo de Dios frente a los cambios que progresivamente fue trayendo consigo la secularización de los países occidentales, entre esos la mayor incidencia del discurso científico, pero especialmente por lo que respecta a los roles que desempeñan las mujeres y los hombres en la sociedad; aunque el año exacto en que este grupo se toma el poder nunca se precisa, corresponde a un tiempo cercano al año de publicación de la obra: un momento en que las mujeres en EE.UU., en especial las de piel blanca, habían logrado mayor acceso a la vida laboral fuera del espacio doméstico.

En esta novela se pueden evidenciar aspectos tanto de la ideología del régimen como de organizaciones, movimientos y personas que se le contraponen. Algunas de estas contrapartes, como *Mayday*², luchan para acabar con Gilead desde adentro; otras se adscriben al Feminismo Radical y solo aparecen a través de recuerdos de la protagonista; es decir, aunque pertenecen al pasado anterior a la caída de EE.UU. y no tienen ninguna

¹ Nombre tomado de un territorio (Galaad en español) del que se hace mención en el Antiguo Testamento en referencia a un bálsamo con propiedades curativas que posiblemente se producía en la región (Jer. 8:22), justo lo que buscan los fundadores de este país con respecto a los problemas de fertilidad. Curiosamente, años después de la publicación de la obra, una empresa farmacéutica estadounidense (*Gilead Sciences*) adoptó el mismo nombre, también en referencia a este bálsamo bíblico.

² Organización clandestina que realiza distintas acciones para afectar a Gilead: sus miembros recolectan información valiosa, ayudan a personas a escapar del régimen, entre otras cosas. Ofglen, una de las criadas, es parte de esta organización.

incidencia material sobre Gilead, a través de Offred aparece un discurso que es responsable de parte de los cambios que Gilead condena:

Bajo el slogan “lo personal es político” las *feministas radicales* denunciaron como centros de dominación masculina aspectos antes considerados de la vida privada; de este modo analizaron las relaciones de poder que estructuran la familia y la sexualidad. En ese mismo sentido la preocupación y la centralidad que otorgan las radicales a la sexualidad significó una importante ruptura con respecto a otras corrientes del feminismo, tales como el *movimiento sufragista*, o incluso su contemporáneo el *feminismo liberal* debido a que según las radicales para mejorar la condición femenina no bastaba ingresar al ámbito público, era además prioritario transformar el ámbito privado. (...) desde esta perspectiva, pusieron énfasis en la opresión que caracterizaba la situación de la mujer dentro de la sociedad, la cual consideraban un claro producto del sistema de dominación masculina al cual denominaron *patriarcado*. (Freytes, 2009, p.66-67)

En este capítulo, argumentaré que a través de la voz de Offred, quién es la única narradora, se ponen en diálogo estas distintas posiciones para cuestionar ciertos caminos a los que se puede llegar desde el pensamiento utópico, sea a partir de perspectivas como la de Gilead o la del Feminismo Radical (de la que ella también es crítica en cierta medida). Comenzaré exponiendo las características estructurales del subgénero en que muchos — aunque la autora piense distinto— encuadran la obra y luego mostraré cómo se articulan en este texto para generar la crítica señalada. Me valdré principalmente del concepto de *enunciado* de Mijail Bajtín, quien a partir de este mostró el carácter dialógico de las obras y la manera en que estas interactúan con su contexto:

El menosprecio de la naturaleza del enunciado y la indiferencia frente a los detalles de los aspectos genéricos del discurso llevan, en cualquier esfera de la investigación lingüística, al formalismo y a una abstracción excesiva, desvirtúan el carácter histórico de la investigación, debilitan el vínculo del lenguaje con la vida. Porque el lenguaje participa en la vida a través de los enunciados concretos que lo realizan, así como la vida participa del lenguaje a través de los enunciados. El enunciado es núcleo problemático de extrema importancia. (Bajtín, p 5, 1982).

Me interesa la relación entre los textos literarios, particularmente los que versan sobre lugares peores o mejores, y los contextos en los que son producidos, pues creo, y acá sigo a Bajtín, que una obra no es solo un reflejo del contexto en que se produce, sino que es capaz de insertarse en este, de aportarle, de transformarlo. En este caso, el tema en cuestión es tanto el riesgo latente de volver a políticas más represivas hacia las mujeres —todas las

que aparecen en el libro ya han sucedido en distintos momentos de la historia³—, como aquello que aún pervive en nuestras sociedades de esas políticas; no es secreto que el capitalismo tardío es también patriarcal. En *El cuento de la criada*, y en muchos textos que construyen alteridades frente a la realidad empírica, considero que está una de las claves para la construcción de un verdadero “lugar mejor”: la conciencia de que todo lo que construimos las personas se hace desde un punto de vista que descuida cosas en favor de otras, no es la voz de Dios como muchos han pretendido a través de la historia. Ninguna verdad es completa ni final y congelarlas a través de la ley conduce a la injusticia, a la desigualdad, a la esfera más baja del infierno.

El enunciado

Antes de proseguir es conveniente definir el enunciado; este, a diferencia de una oración, que es una unidad del lenguaje, se caracteriza por la capacidad de ser contestado. Esta respuesta puede ser interna al texto —un personaje le contesta a otro— o externa —el texto le contesta a otro texto—. Esas dos posibilidades de diálogo al final son la misma porque el destinatario es siempre una construcción textual, sea interno o externo. Sobre lo anterior hablaré con más detalle un poco más adelante, porque revela la ambivalencia de los textos, pero por ahora me interesa evidenciar la naturaleza de los enunciados: estos reciben réplicas porque hay sujetos detrás de ellos con diferentes posiciones respecto a los temas que abordan. En el caso de *El cuento de la criada*, el tema, a un nivel muy general, es la organización de la sociedad; dentro del texto hay diferentes enunciados con diferentes posiciones respecto a cómo es la manera correcta de organizarla. A su vez, esos enunciados pueden ser contestados por otros que no están en el texto, pero que también tienen algo que decir al respecto. Es decir que los enunciados son ideológicos⁴, pues una parte intrínseca a ellos es la visión de mundo desde la cual miran un objeto temático. Las ideologías

³ Silvia Federici, en *Calibán y la bruja*, señala que en el proceso de consolidación del capitalismo se tomaron diversas medidas en los países europeos para quitarle a las mujeres el control que habían ejercido sobre sus cuerpos, para quitarles libertades que ya tenían hacia el final del Medioevo. Aunque la casa de brujas tuvo un respaldo de orden religioso, si se mira a qué mujeres se atacaba puede verse una motivación de otro orden: mejorar las tasas de natalidad que, por distintos motivos y en distintos periodos, se redujeron drásticamente o no crecían al nivel que necesitaba el capitalismo. ¿No suena esto a Gilead?

⁴ Defino la ideología, siguiendo a Terry Eagleton, como la estructura de valores que está tras nuestros enunciados, específicamente los valores que “se relacionan con la estructura de poder y las relaciones de poder en nuestra sociedad”. 13, 1983). La ideología no es solo la que es hegemónica, sino también hay otras que quieren tomar ese lugar.

contenidas en los enunciados se encuentran en una posición con respecto al poder: o lo ostentan o lo disputan; en el caso de Gilead su versión del patriarcado es la que manda y lo que queda del feminismo a través de Offred, además de la lucha de *Mayday*, es la esperanza de otra posibilidad en el futuro.

Lo anterior es válido para todas las esferas del lenguaje, pero cada esfera construye sus tipos de enunciados relativamente estables. Bajtín los llama *géneros discursivos* y los divide entre primarios (o simples), como por ejemplo una conversación cotidiana; y secundarios (o complejos), como una novela o una investigación científica. Los secundarios son complejos porque se configuran a partir de los primarios. En una novela, por ejemplo, una conversación cotidiana como las que tiene Offred con el comandante⁵ Fred pierde su relación inmediata con “la realidad” y se reelabora en función del entramado del texto, se vincula con el contexto a partir de la totalidad del texto. Los enunciados internos a la novela se relacionan con la vida en tanto que contienen posiciones respecto a los temas tratados evidenciables y en pugna en las sociedades, no porque los personajes sean de carne y hueso, nosotros podamos responderles y Gilead exista fuera de la alteridad construida en el libro.

Julia Kristeva, en *Palabra, el diálogo y la novela*, tratando de hacer una diferenciación más clara entre dialogismo y ambivalencia que la que hace Bajtín, introduce el término de *intertextualidad* que es útil para precisar la doble naturaleza de los enunciados: estos discuten con otros textos, es decir que son dialógicos, y a su vez son construidos a partir de textos anteriores y contemporáneos, lo que los hace ambivalentes pues en las palabras de un autor o autora encontramos las de otros. Cómo se expresó antes los diálogos pueden ser internos o externos al texto, pero ambas posibilidades son netamente textuales pues “el destinatario sólo está incluido en el universo discursivo del libro como discurso. Se fusiona con ese otro discurso, ese otro libro, en relación al cual el autor ha escrito su propio texto”

⁵ Rango que tienen los hombres más poderosos de Gilead, en especial los que contribuyeron a su formación (Los hijos de Jacob). Además de tener criadas a su servicio que les dan hijos si sus esposas son estériles, como los militares argentinos (uno de los referentes de Atwood), se apropian de los hijos de sus opositores y los crían. En la novela solo se confirma que su nombre es Fred (pues su criada es Offred o “de fred”), en el epílogo el profesor Pioxoto propone que según sus características puede ser uno de dos posibles Fred que vivían en esa zona, Fred Waterford y Fred Judd. La serie nos confirma que él es el primero de estos dos y la secuela (*Los testamentos*) utiliza al otro Fred como antagonista. Offred y Fred, por petición de él, tienen reuniones clandestinas en la oficina de él a lo largo de la novela y, además de jugar Scrabble, hablan sobre diversos temas; algunos de ellos giran en torno al género.

(Kristeva, 1978, p.37). Offred es una construcción de Atwood, a quién se dirija Offred en sus grabaciones es también una construcción textual. Se trata de un diálogo entre la obra y su contexto, en un sentido diacrónico —con la tradición a la que pertenece— y sincrónico —el contexto específico en que la obra es publicada—. Esa es la manera en que Atwood se inserta en la historia (el contexto): a partir del entramado particular que elabora y lo que tiene ese entramado para decirle, para transformar, para aportarle al estado de las cosas (sea dentro de la esfera literaria o más allá de ella). Un texto es una intertextualidad:

Todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En lugar de la noción de intersubjetividad se instala la de *intertextualidad*, y el lenguaje poético se lee, al menos, como doble. Así el estatuto de la palabra como unidad mínima del texto resulta ser el mediador que vincula el modelo estructural al entorno cultural (histórico), así como el regulador de la mutación de la diacronía en sincronía (en estructura literaria). (Kristeva, 1978, p.190)

Aunque el sujeto de la escritura es un componente en el diálogo y la ambivalencia del texto, por ser sus enunciados intrínsecamente compuestos por palabras ajenas —es decir por otros textos que incorpora—, este sujeto entendido como individuo se desdibuja. En las posiciones que tomamos frente a los temas sobre los que escribimos, siempre están insertas ideologías que nos superan, que son colectivas y que nos influyen; la pretensión de cierto tipo de enunciados —como los de Gilead— de esconder esta dualidad conduce a que Los hijos de Jacob, por poner un ejemplo, prediquen su discurso como si este contuviera “la absoluta verdad” de las cosas y los seres, como si fuera la palabra de un Dios único, como si el sistema patriarcal fuera el orden natural de las cosas y no una construcción sujeta a ser debatida o depuesta.

Después de su publicación original, *El cuento de la criada* (1985) ha sido adaptada dos veces a obras audiovisuales (una película en 1990 y una serie en 2017), al teatro (1989) y al cómic (2019); recientemente salió una secuela, titulada *Los testamentos* (2019). Cada caso construye una intertextualidad diferente a través de la cual podemos acceder al contexto histórico y social de las obras y a las visiones de mundo que contienen y que se discuten en cada uno de los textos. Las diferencias y ausencias que aparecen, con respecto al texto original, pueden darnos luces de lo que se ha transformado o se ha mantenido frente a los

temas tratados. En este trabajo el análisis estará limitado a la obra original, sus adaptaciones al lenguaje audiovisual y su secuela. Comenzaré desglosando la intertextualidad que compone el enunciado original y posteriormente, en orden cronológico, entraré a mirar cada uno de los casos posteriores dentro del límite que me impuse. Todo esto con el objetivo de desvelar algo de las visiones de mundo patriarcales que operan sobre nosotros, y sobre la producción cultural, así sea de manera no consciente.

El cielo en la tierra

Aunque la palabra *utopía* es acuñada por Moro en 1516 para darle nombre a la isla y Estado ficcional que inicia la línea de textos como *La nueva Atlántida* de Bacon y *Ciudad del Sol* de Tomás Campanella, hay que señalar que sigue una tradición muy anterior que se ocupa de la posibilidad de una ciudad o territorio ideal, de la que podemos nombrar precedentes como *La república* de Platón y *Civitate Dei* de San Agustín (Mallafre, 1977). Desde su etimología, a la palabra se le pueden sacar dos acepciones más: un *no lugar* (*ou topos*) o un *buen lugar* (*eu topos*); ambas confluyen en el texto de Moro y tienden a hacerlo, dependiendo del caso particular, en la tradición literaria a la que le da forma, pues son alteridades que se proponen como mejores o ideales (el lugar perfecto es otra de las definiciones). Darko Suvin, en *Metamorfosis de la ciencia ficción* (1979), señala que, independientemente de las diferentes definiciones que se han dado, la utopía antes que cualquier cosa es una “construcción verbal” (Suvin, p. 49). Los enunciados utópicos están presentes en diferentes esferas del lenguaje y, al igual que forman una tradición literaria que inserta en el contexto alternativas mejores de gobierno —según la posición del sujeto de la escritura⁶— se pueden leer también en la base de los discursos que configuran Estados y proyectos políticos de diferentes momentos de la historia, en especial los contemporáneos o posteriores al proceso de disolución del sistema feudal.

En el caso de esas otras esferas del lenguaje, como la política, la diferencia radica en que los no-lugares se piensan como posibilidades reales a ser llevadas a la práctica, ejemplos de ello son la revolución francesa, las comunas y, devolviéndonos más en el tiempo,

⁶ Me refiero a lo que deja consignado en el texto quien escribe. Eso que deja no es la totalidad de lo que esa persona es o la totalidad de lo que piensa, frecuentemente es lo que no comparte, lo que critica.

movimientos atacados por la iglesia como los *valdenses* y los *cátaros*⁷. Esas dos definiciones marcan también los cambios dentro del género literario, pues al igual que esas otras esferas del lenguaje, la utopía literaria con el tiempo empezó a concebirse como una alternativa real (se empieza a tratar de materializar los no-lugares) y no solo como un contrapunto al orden establecido, ese es el caso de las utopías socialistas.

Ya en el caso particular de la *Utopía* de Moro, una que no tuvo pretensiones de llevarse a la realidad, se explora la posibilidad de un Estado en donde, entre otras cosas, no existe la propiedad privada y se permite la libertad de credo, a diferencia de la sociedad europea del momento. La obra está dividida en dos libros: narra un encuentro ficcional entre Tomás Moro, Rafael Hytlodeo⁸—quien estuvo en Utopía— y Pedro Egidio, amigo de Moro y dueño de la casa en donde se reúnen. En el primer libro discuten sobre Utopía como posible ejemplo para mejorar Europa, además de temas como la responsabilidad de la nobleza con respecto a la pobreza de las gentes y los castigos que deberían recibir los ladrones; en el segundo libro, Hytlodeo, por solicitud de Moro, describe los campos, ríos, ciudades, hábitos, instituciones y leyes —entre otras cosas— de la isla. En el segundo libro de este texto encontramos la estructura típica de las utopías: hay un momento de instauración de la utopía (fundada por el rey Útopo), un afuera (la Europa del siglo XVI), un adentro del no-lugar descrito (la isla) y un personaje (Hytlodeo en este caso) a través del cual vamos conociendo las distintas características de dicho territorio (instituciones, organización, costumbres, etc.).

Esa estructura y los enunciados que contiene están atravesados por el pensamiento renacentista de la época; los cambios que van apareciendo en la estructura de las utopías posteriores obedecen a lo que va desplegando el futuro: surgen intertextos que generan otros diálogos e incorporan en su interior otros enunciados debido a múltiples factores como la inserción en el contexto de nuevos enunciados, la extrapolación de otros elementos de la realidad empírica, el momento histórico en que se escriben las obras, el sistema

⁷ Hacia el siglo XI empezaron a aparecer en Europa una serie de movimientos que buscaron alternativas diferentes al sistema feudal, además de que reinterpretaron la Biblia a su modo. Los cátaros, principalmente asentados en el sur de Francia, según Federici aborrecían la guerra, condenaban la pena de muerte, toleraban otras religiones, rechazaban el matrimonio y la procreación, eran vegetarianos y mantenían relaciones igualitarias (por ejemplo, mujeres y hombres podían administrar el sacramento y bautizar).

⁸ De los tres personajes que conversan él es el único enteramente ficcional, pues no corresponde a ningún contemporáneo de Moro (Pedro Egidio, en cambio, era un amigo del autor).

socioeconómico del territorio en que se escriben las obras, la posición del autor frente a ese sistema, entre otros. Todos se construyen con diferentes combinaciones de enunciados de distintas esferas del lenguaje, es por eso que las utopías literarias han sido transformadas y también han transformado estructuras tanto de la esfera literaria como de otras. Sobre esto último, aunque los enunciados utópicos tienen un ancestro común con las novelas (la sátira menipea) —y, eventualmente, fueron engullidos por esta a medida que la tradición se configuró y consagró—, partieron siendo diferentes, pues el desarrollo de la historia a través de la cual se desplegaban las utopías era secundario, el transcurso del tiempo era menos importante, los autores se concentraban en presentar una visión de mundo a través de un solo “patrón intelectual” (Suvin, p. 49, 1979) materializado en un espacio ficcional. Sin embargo, eventualmente el género utópico sí fue digerido por la quimera novelesca y se volvió un subgénero de la Ciencia Ficción, hecho importante para el desarrollo de las distopías, que son una variación del enunciado utópico bastante posterior al Renacimiento y desde un principio han adoptado el enunciado novelesco en su interior.

Las novelas son quimeras que viven en la tierra

El enunciado novelesco se caracteriza por “no tener una estructura (forma) fija o claramente delimitable” (Kristeva, 1974, p. 19), pues acoge en su interior tanto los enunciados anteriores a su aparición, como los que surgen a partir de la disolución del sistema feudal, la consolidación del capitalismo, la consagración de la burguesía, la secularización de los gobiernos europeos, entre otros factores. A diferencia de los enunciados míticos, en donde “el punto de vista del narrador es absoluto y coincide con la totalidad de un dios o una comunidad” (Kristeva, 1986, p. 48), en los enunciados atravesados por ese cambio histórico la ambivalencia y el dialogismo se hacen explícitos, se está en una constante búsqueda —o asunción de lo contrario como réplica— de la supuesta correspondencia que había entre los significantes y los significados en sociedades regidas por el pensamiento mítico.

La búsqueda de unidad del enunciado novelesco empieza a incorporar en su interior al discurso científico —piénsese en el *Frankenstein* (1818)⁹ de Mary Wollstonecraft

⁹ Aunque encuadrada dentro de la novela gótica, también se le considera como un posible comienzo de la Ciencia Ficción. Para la lógica interna de su novela, la autora incorporó elementos de los experimentos de Luigi

Shelley—, que con el paso de los siglos fue ganando importancia en occidente y es clave, entre muchas otras cosas, para la constitución de la Ciencia Ficción. La novela es uno de los enunciados más inestables, se replantea constantemente, incluye todo tipo de posiciones frente a todo tipo de temas, acoge en su interior enunciados primarios de todas las esferas y siempre se está transformando. Adicionalmente, y en concordancia con las demás estructuras después de los cambios que trajo el capitalismo, en este enunciado “se le da espacio a lo personal, lo social y lo particular” (Kristeva, p. 19, 1974), es decir, lo mundano cobra protagonismo y entra a dialogar con el pensamiento mítico y el religioso.

Dentro de las quimeras¹⁰ o intertextos que se forman en los enunciados novelescos, se encuentran una serie de novelas que por tener características estructurales similares han sido agrupadas dentro de la literatura distópica, subgénero de la *Ciencia Ficción* (en adelante CF) que se articula propiamente entre finales del siglo XIX y principios del XX. *Nosotros* (1924), del autor ruso Yevgueni Zamyatin, es una de las primeras obras de este subgénero y es ejemplo de la estructura general sobre la cual las distopías posteriores, entre esas las más populares —como *Metrópolis*¹¹ (1926), *1984* (1949) y *El cuento de la criada* (1986)—, hacen sus respectivas variaciones e inserciones en su contexto. Zamyatin utiliza parte de la estructura de las ficciones utópicas, pero la subvierte: la estructura distópica engulle a la utópica y la carnavaaliza, pone de cabeza sus enunciados para generar un territorio ficcional que, en vez de un artificio en el que “las instituciones sociopolíticas, las normas y las relaciones individuales están organizadas de acuerdo a un principio más perfecto que el de la comunidad del autor” (Suvin, p. 49, 1979) —como lo es la utopía literaria—, pasa a ser justo lo contrario, en muchas ocasiones a través de los mismos “principios más perfectos” que están en los enunciados utópicos. Tanto en la utopía como en la distopía los territorios ficcionales creados explicitan la naturaleza dialógica de los

Galvani, médico italiano que aplicaba descargas eléctricas a cadáveres para que se movieran. Este texto también es una muestra del paso del pensamiento mítico al científico, pues el doctor Frankenstein (italiano igual que Galvani) logra crear vida sin la intervención de Dios.

¹⁰ Considero que todo texto es una quimera: al igual que la bestia mitológica están hechos con retazos de diferentes seres (discursos en este caso) y esto no evita, por más distintas que sean las naturalezas de estos seres, que cobren vida. La novela es una quimera hecha principalmente a partir de partes humanas, por eso me parece que una imagen más precisa de la quimera novelesca es la criatura creada por el doctor Frankenstein: un ser hecho a partir de cadáveres humanos y animales (retazos que quedan del pensamiento mítico en la novela) y que se reconoce como monstruoso a partir de su diálogo con los demás.

¹¹ Es mucho más popular la película de 1927 que la novela del mismo nombre de 1926, escrita por Thea von Harbou, quien con su esposo, el director Fritz Lang, escribió también el guión de la versión cinematográfica.

enunciados a través de la alteridad que generan con respecto a la realidad empírica y la discusión que se arma entre territorio ficcional y realidad.

Las utopías, aunque se transforman, como género discursivo tienen unos elementos estructurales relativamente estables que son adoptados a la vez que subvertidos por las novelas distópicas en general. Las distopías literarias conllevan un extrañamiento con respecto a la realidad empírica que permite ver, a diferencia de las utopías, otras posibilidades peores a las condiciones del momento en que se produce la obra; aunque hay que mencionar que ocasionalmente también dejan espacio para la posibilidad de un lugar mejor después de que cae el régimen en cuestión.

En el siguiente apartado se argumenta que, en *El cuento de la criada*, ese extrañamiento se da en dos sentidos: frente a la realidad empírica de la autora en el momento de producción de la obra y frente al relato mismo del personaje, lo que implica en primera instancia un extrañamiento frente a los enunciados primarios, es decir los de las conversaciones y reflexiones de la vida cotidiana, pero a su vez de los secundarios, como las novelas y los discursos científicos, porque estos siempre se forman a partir de los primarios. La novela advierte sobre la posibilidad de una sociedad peor a través de un relato ambiguo y abierto que se opone a las verdades unívocas del pensamiento mítico y religioso (representado en la novela por Gilead) y de la literatura realista que también tiende¹² a esconder la naturaleza del lenguaje y llega a pretender ser la épica de la modernidad.

Ciencia Ficción y Ficción Especulativa

No hay palabras unívocas. Los significados son arbitrarios, cambian con el paso del tiempo y en un mismo momento pueden subsistir varias definiciones de un mismo concepto o categoría. Sin embargo, esas diferentes definiciones suelen apuntar más o menos al mismo objeto; en el caso de la Ciencia Ficción, la cual voy a entrar a definir porque es donde escojo encasillar a la novela en cuestión, han existido diversas respuestas que responden a visiones restrictivas o amplias del género. Para Margaret Atwood, por ejemplo,

¹² También podemos encontrar ejemplos de novelas que revelen su artificialidad. Dentro del realismo un ejemplo es *Rojo y Negro* de Stendhal, texto en que el autor en ocasiones interrumpe la historia para contarnos asuntos fuera del universo de la obra, como conversaciones —ficcionesales o no— que tenía con el editor del texto. También se puede ir mucho más atrás y ver este tipo de ejercicios metaficcionesales en obras como el Quijote.

El cuento de la criada no es CF, sino que hace parte de la *Ficción Especulativa*, pues para ella la CF contiene exclusivamente textos que presentan escenarios que no es posible que sucedan en la realidad empírica —como una invasión alienígena— y, en cambio, las distopías suelen hablar de cosas que están latentes y podrían suceder, por ende, deben ser separadas. Sin embargo, desde una definición amplia de la CF, como la de Darko Suvin, se pueden agrupar ambas posibilidades, pues, dice este autor, lo que caracteriza al género es que, a diferencia de los enunciados míticos y religiosos, introduce elementos que no existen en la realidad empírica (*novums*) a través del pensamiento científico.

Atwood alude a una relación que sí existe entre la CF y, por ejemplo, las historias de dragones, ya que ambas hacen parte de una categoría más grande a la que Suvin llama géneros que producen extrañamiento¹³. Sin embargo, la separación que hace Atwood acerca demasiado a la CF al pensamiento mítico (que pretende ser ahistórico) y la CF es producto precisamente del proceso en el que la ciencia entró a reemplazarlo. En la CF clásica la existencia de un alien está tan justificada desde el pensamiento científico como la instauración de Gilead. Aunque en el texto de Atwood no hay naves espaciales, avances tecnológicos con respecto al momento de publicación de la obra, o cosas por el estilo, podemos agruparla en la misma categoría, pues la existencia del régimen también tiene una justificación desde el canon realista: Dios no entró en ningún momento a interceder por Los hijos de Jacob.

La diferencia entre el texto de Atwood y otros dentro de la CF que se alejan más de la realidad empírica no es genérica, sino de grado de distanciamiento frente a lo que consideramos “real” y “verdadero”. Además, aunque en este texto las llamadas “ciencias duras” no tienen un papel protagónico —como en otros subgéneros de la CF¹⁴— y esto podría conducir a percibirlo como abismalmente diferente a textos que incluyen naves espaciales, robots, ciborgs, etc., se debe tener en cuenta que:

¹³ En esta gran categoría se pueden agrupar los textos que no dan prioridad a la mimesis de la realidad empírica y desde distintos enunciados introducen elementos que producen extrañamiento. Ejemplos de este tipo de texto son los mitos, leyendas, cuentos de hadas, textos surrealistas, la CF, entre otros.

¹⁴ Las distopías tampoco son ajenas a las “ciencias duras”, pero el foco en ellas está puesto en la organización del Estado. En cambio, en otros textos de la CF el foco está puesto en, por ejemplo, qué significa ser humano. Desde *Frankenstein* hasta *Robocop* (1987) hacen parte de esta tradición.

Las ciencias humanas o las ciencias histórico culturales como la antropología-etnología, la sociología o la lingüística están igualmente basadas en métodos científicos como: la necesidad y posibilidad de explicaciones naturales coherentes y explícitas; la construcción de hipótesis; experimentos físicos o imaginarios (en el pensamiento); causalidad dialéctica y probabilidad estadística; paradigmas cognitivos progresivamente más completos. (Suvin, p. 67-68, 1979)

El infierno en la tierra

Desde el principio el subgénero distópico es agrupado dentro de la CF, que se consolida a finales del siglo XIX y que, aunque hace parte de la tradición que produce extrañamientos frente a la realidad empírica, se diferencia en que lo hace desde la cognición, sea desde las ciencias humanas o naturales. Este subgénero de la CF surge en una época que no solo ya ha pasado por las revoluciones políticas e industriales, sino que también las posiciones críticas frente al supuesto progreso que traerían aquellas revoluciones —aquellas utopías— son más generalizadas. Adicionalmente, también acoge desde un principio al discurso novelesco en su interior, por lo que lo más común es que las distopías sean novelas, que se nos hable de estos territorios a partir de historias en las que la psicología de los personajes es explorada, hay una pluralidad de voces y conocemos las características del territorio a través del desarrollo del argumento, el cual gira en torno a escapar de, o acabar con, el régimen establecido. Esta “novelización” también sucede con la literatura utópica —que para ese momento es menos popular— y que además empieza a ser incluida dentro de la CF, por lo que la literatura utópica contemporánea es más bien un subgénero de la CF.

En la distopía, que tiene precedentes en el pensamiento mítico (el averno y el infierno, por ejemplo) sucede lo contrario a la utopía (el Edén, el cielo), el extrañamiento frente a la realidad empírica que produce el territorio ficcional es una advertencia. Los topos distópicos son experimentados por los personajes que cumplen el rol de Hitlodeo¹⁵ como lugares peores, al menos para ellos y los de su clase. La conciencia del personaje con

¹⁵ En los enunciados utópicos se utiliza la narración en primera persona para, desde una experiencia de primera mano, contarnos las características de la Utopía. Rafael Hitlodeo es un explorador ficcional quien supuestamente acompañó a Amerigo Vespucci a las Indias y en uno de esos viajes se quedó un tiempo en la isla de Utopía, por lo que está en capacidad de describirla. Él, a diferencia de en las distopías, pudo andar libremente por la isla y familiarizarse con ella sin ningún tipo de miedo. El narrador es alguien quien viaja a la Utopía (por ende, viene de un lugar diferente) o que vive en la Utopía y está en posición de describirla ampliamente, en muchos casos hasta el punto de develar el hecho de que en realidad es distópica.

respecto a las distintas desigualdades que hay en el territorio se puede dar de dos maneras: o el personaje se da cuenta dentro del espacio de la narración de que vive en una distopía, como en *Nosotros*¹⁶, o desde el principio es consciente de que está en un lugar peor que en el que vivía antes, como es el caso de *El cuento de la criada*. Si la utopía se ocupa de proponer un mejor lugar según el criterio del sujeto discursivo, en las distopías el sujeto busca revelar las fisuras que hay en esos supuestos mejores lugares, pues siempre se construyen a partir de una serie de enunciados que se imponen sobre otros y se presentan como “la verdad”, ignorando o escondiendo el hecho de que hay otros enunciados, con otras visiones de mundo que muy probablemente son reprimidas o desdeñadas dentro de dichas sociedades. La función de la distopía es revelar la falsedad de esos enunciados.

Si con una de las diferentes miradas feministas hacemos una lectura distópica de la *Utopía* de Moro, resulta perturbador que, además de que hay esclavos, las mujeres en esa isla deben por obligación atender a sus esposos, encargarse de la preparación de los alimentos y confesar sus pecados mientras se postran a los pies de sus parejas. Es decir, una serie de prácticas no muy distintas a algunas de las que se viven en Gilead. Si se hiciera una reelaboración distópica de la isla de Utopía probablemente tendría que ser narrada por una de esas mujeres a las que se les impone la visión de mundo de Útopo —un hombre—.

La novela de la criada

Previamente, en la introducción, ya se han descrito algunos aspectos generales de la distopía en cuestión (Gilead). Ahora se expondrá con más detalle el argumento y la trama con el objetivo de ampliar las características de esta distopía, mirar que hay en discusión en los enunciados presentes y de qué manera se genera el extrañamiento frente a la realidad empírica en que fue escrito el texto y las distintas posiciones contenidas en este.

En las distopías, a diferencia de las utopías clásicas, antes que nada, se nos cuenta una historia. Hay múltiples personajes, con personalidades definidas, que representan diferentes posiciones y cuyas acciones conducen el desarrollo del argumento. En medio de esa naturaleza, la autora toma una decisión narrativa —cómo y quién o quiénes van a narrar la

¹⁶ El protagonista de esta novela, llamado D-503, es el constructor de una nave espacial financiada por el “Estado Único”. En principio el personaje cree vivir en una utopía, pero luego, después de enamorarse de I-330 se da cuenta de que vive en un Estado totalitario que pretende acabar completamente con la noción de individuo.

historia— a través de la cual no solo avanza el relato, sino que también se describe la distopía: las características arquitectónicas, culturales e institucionales de la consumación de ese riesgo latente de un peor lugar. En el caso de la Utopía de Moro, donde la historia es solo una excusa para hacer una propuesta de un “mejor lugar”, la decisión narrativa que posibilita la descripción de cada uno de los aspectos de dicha sociedad es que el narrador en la mayoría del libro sea Hytlodeo, alguien que visitó la isla y describe cada uno de los detalles de su estructura. En *El cuento de la criada*, la decisión que toma Atwood para describir las características del régimen, mientras moviliza la historia, es que la única narradora —salvo por el epílogo en que habla un hombre— sea alguien que no tiene la libertad de transitar libremente por el país, de conocer todos los aspectos de su estructura, y que tampoco, por obvias razones, se encuentra en una posición de poder.

El texto está casi completamente compuesto por la transcripción de unas grabaciones encontradas y organizadas por académicos cientos de años después de los hechos. A través de estas grabaciones hechas por Offred conocemos un periodo de tiempo de su vida dentro de la distopía y algunos recuerdos anteriores a la instauración de Gilead. Aunque es claro que dichas grabaciones fueron hechas en un momento posterior al del relato, nunca se precisa si ese momento es de libertad o de búsqueda de ella, el hecho de que se valga de un objeto prohibido —la grabadora— y de que pueda hablar con la libertad de criticar al régimen abre esas posibilidades, pero nunca se nos da una respuesta en todo el relato. En el orden que le da a las grabaciones el profesor Piexioto, el ponente en el “duodécimo simposio de estudios gileadianos” —epílogo de la novela—, Offred arranca describiéndonos el espacio en donde fue entrenada para ser criada¹⁷ y, en adelante, pasa al tiempo en que fue asignada a la casa del comandante Fred y capítulo tras capítulo nos describe su rutina diaria, los lugares a los que va, eventos y prácticas que suceden con menor frecuencia, recuerdos sobre su vida anterior que tiene durante los tiempos muertos y las situaciones que se le presentan mientras la historia llega a su final. Uno que, por cierto, queda abierto: ¿escapa Offred de Gilead o es recapturada?, la serie y la secuela entraran a responder esa pregunta.

¹⁷ Mujeres fértiles que son capturadas y entrenadas para darle hijos a las familias más ricas y poderosas de Gilead. Su captura y posterior esclavización es, a nivel jurídico, un castigo por intentar escapar, por pertenecer a otra religión o a otra corriente dentro del cristianismo, entre otras.

En la obra original, a lo largo de varios capítulos Offred relata su rutina diaria: es decir, todo el recorrido que hace —y todo lo que se encuentra— desde que sale de su cuarto hasta cuando vuelve de ir a hacer mercado, una de las pocas actividades que le es permitida. Ese es un trayecto que se repite frecuentemente en la novela, pero la primera vez sirve de excusa para describir con mucho más detalle varios de los aspectos básicos de ser una criada, introducir a la mayoría de los personajes con los que interactúa a lo largo de la novela y para describir algunos de los pocos espacios en los que puede estar. A medida que avanza la historia aparecen otros espacios más ocasionales: la oficina del comandante, la casa de Nick¹⁸, una visita a otra casa por motivo del nacimiento de un bebé, una visita al doctor, oraciones colectivas, un apedreamiento e incluso un burdel (*Jezebel's*¹⁹). Cuando estos espacios y personajes aparecen por primera vez, Offred —como Hylodeo— nos los describe con detalle. Sin embargo, hay muchos detalles sobre la estructura del Estado de Gilead que nunca se cuentan, como ella hace parte de la población más oprimida —las mujeres— no tiene acceso a mucha información. En otras distopías el personaje principal ostenta una posición de poder o al menos privilegiada para conocer minuciosamente la estructura del Estado. Freder, el protagonista de *Metrópolis*, de Thea Von Harbou, es hijo del creador de la ciudad; Winston Smith, de *1984*, trabaja en el Ministerio de la verdad de Oceanía.

El foco en el texto de Atwood, desde la perspectiva de una Criada, está en la vida de las mujeres dentro de un sistema patriarcal. Todas las mujeres, excepto las tías, tienen prohibida cualquier actividad diferente a las labores domésticas y reproductivas. En el caso de las criadas, que no se encargan del mantenimiento de la casa ni de la preparación de los alimentos como las *Marthas*²⁰, los tiempos muertos son muchos, es en estos principalmente

¹⁸ Chofer del comandante Fred y padre del bebé que eventualmente llevará Offred en su vientre. Serena Joy, la esposa del comandante, en sus ansias por tener un hijo y al ver que pasa el tiempo y “la ceremonia” no tiene éxito acuerda con él y con Offred que ellos dos tengan un encuentro sexual clandestino con el objetivo de que la criada quede embarazada. Esto se da así y en la serie y la secuela este bebé tendrá un rol importante.

¹⁹ A este lugar llevan a algunas de las mujeres que no lograron acoplar dentro del régimen, principalmente mujeres jóvenes con educación universitaria.

²⁰ Mujeres estériles de clase baja —normalmente de edad mayor que las criadas— que son asignadas a las casas de los comandantes para el trabajo doméstico. Su nombre viene de Marta de Betania, personaje del Nuevo Testamento (Lc 10, 38-42) que, junto a su hermana María, acogió a Jesús en su hogar. De las dos hermanas, Marta es caracterizada como la que hace los trabajos domésticos, la que sirve los alimentos, mientras María escucha la palabra de Jesús. Esta elección en el nombre es muy dicente porque muestra la interpretación personal de Los Hijos de Jacob de los enunciados bíblicos, en la que omiten la respuesta de Jesús a Marta, quién ante la molestia de ella porque su hermana se quedó escuchando a Jesús —en vez de ayudarla a servir los

en los que Offred tiene los recuerdos de su vida antes del régimen. Ese pasado lejano marca el contrapunto necesario para delimitar claramente la distopía y diferenciarla de cómo era la vida de las mujeres en el EE.UU. ficcionalizado por Atwood, sin distanciarse completamente de la realidad empírica.

En los capítulos en que a través de sus recuerdos Offred habla de la vida que llevaba antes, llegan a su mente las personas de las que se rodeaba en ese entonces (su esposo, su hija, su mejor amiga y su madre) y algunas de las situaciones que vivió con ellas. Se trata de recuerdos contenidos en los recuerdos de su vida en Gilead, por lo que la historia no solo está intervenida por quienes encuentran las grabaciones, sino que el personaje mismo es consciente de la posibilidad de que su testimonio sea impreciso; ella duda de su narración porque la memoria es engañosa. Dice Offred antes de hablar de una de las ocasiones en que se reunió con el comandante Fred en su oficina:

Esto es una reconstrucción. Todo es una reconstrucción. Es una reconstrucción ahora, en mi cabeza, mientras estoy acostada en mi cama individual [...] es imposible decir exactamente cómo pasó, porque lo que uno dice nunca puede ser exacto, uno siempre tiene que dejar algo afuera, hay muchas partes, lados, corrientes cruzadas, matices; demasiados gestos, que podrían significar esto o aquello, demasiadas figuras que nunca van a poder ser completamente descritas, demasiados sabores, en el aire o en la lengua, colores, demasiados. (Atwood, p. 134, 1986)

La explicitación de la naturaleza del lenguaje genera un extrañamiento adicional, no es solo frente a las características de la realidad empírica, valiéndose de un posible peor lugar que funciona como punto de comparación, sino también ante la manera misma en que se percibe la “realidad”, pues nos acercamos a ella desde el lenguaje: que no es unívoco, es dialógico y es histórico (los significados cambian). En esta novela hay un diálogo entre quienes esconden esa naturaleza desde discursos religiosos y quienes podrían llegar a hacerlo desde discursos feministas; el personaje principal opta por desconfiar de ambas soluciones finales.

La utopía gilediana

alimentos— le dice que María “ha escogido la buena parte, la cual no le será quitada” (Lc 10, 42). Los hijos de Jacob se valen de una figura bíblica que es resaltada por sus labores domésticas, pero omiten que Jesús privilegia el conocimiento de su palabra, algo que no es permitido a las mujeres (excepto las tías) pues no pueden leer la biblia para sacar sus propias interpretaciones.

A través de una de las conversaciones que tiene Offred con el comandante se puede concluir que quienes gobiernan consideran que la materialización de su visión ha conducido a una utopía, que efectivamente los índices de natalidad van a mejorar y el régimen va a perdurar, pero, además, por lo menos el comandante tiene claro el problema de este tipo de enunciados: “Pensábamos que podíamos hacerlo mejor. ¿Mejor? ¿Cómo puede él pensar que esto es mejor? Mejor nunca significa mejor para todos, dice él. Siempre significa peor para algunos” (Atwood, 1986, p.211). Los hijos de Jacob acuden al Antiguo Testamento para intentar recuperar la unidad perdida, pretenden que su voz coincida con la de Dios como parece que pasara con la mayoría de los narradores omniscientes de la literatura realista. Para validar “la ceremonia”²¹ y en general el rol de las criadas en la sociedad, que es parir hijos sanos para las parejas gobernantes que sean estériles, acuden a un pasaje del Génesis que se refiere a la imposibilidad de Raquel para darle hijos a Jacob (de ahí el nombre del grupo) y su decisión de aceptar tener hijos a través de su sirvienta Bilha. Tanto en “la ceremonia” como en la sociedad los comandantes cumplen el rol de Jacob, sus esposas²² el de Raquel y las criadas el de Bilha. La mayoría de las diferentes instituciones que conocemos en esta historia, guiándose por ese pasaje, giran en torno a la reproducción: están los centros rojos donde las tías entrenan a las criadas, las visitas al médico para hacerle seguimiento a los embarazos, los partos en las casas de los comandantes donde se invita a esposas y criadas por igual para que acompañen a su par en el nacimiento.

Aun así, la protagonista también logra conocer un espacio diferente dentro de Gilead, uno en el que se subvierte el orden establecido, se entra a un mundo similar al que estaba antes. *Jezebel's*, el burdel al que van los comandantes de forma no oficial para divertirse y hacer negocios con delegaciones internacionales. Después de que se forma una suerte de relación de “amistad” entre el comandante Fred y la protagonista, este la lleva en una

²¹ Un rito mensual en el que los comandantes sostienen relaciones sexuales, sin mostrar ningún tipo de placer o afecto, con su criada mientras su esposa la sostiene a ella y los demás miembros del hogar esperan en una habitación contigua a la habitación donde se realiza el acto. Es decir, un acto mensual de violación.

²² Existen dos tipos de esposas: las de los comandantes o de los hombres poderosos, quienes, aunque al igual que las esposas de menor rango solo pueden dedicarse a actividades culturalmente relacionadas con lo femenino (como el tejido y el cuidado de las plantas), tienen ayudantes (las Marthas y las criadas) y mandan sobre ellas; las otras son las *econowives*, esposas de hombres de menor rango que deben realizar todas las labores domésticas, pues no cuentan con ayudantes.

ocasión para tener una aventura. En medio del alcohol y la fiesta, para explicar la existencia de ese lugar, le habla sobre “la naturaleza” de los hombres:

Todos somos humanos después de todo [...] “No puedes engañar a la naturaleza”, dice él, “la naturaleza requiere variedad, para los hombres. Es lógico, es parte de la estrategia de procreación. Es el plan de la naturaleza”. No digo nada, entonces él continúa. “Las mujeres saben eso por instinto. ¿Por qué en el pasado compraban tantos vestidos diferentes? Para engañar a los hombres y que ellos pensarán que eran varias mujeres a la vez”. (Atwood, p. 237, 1986)

Este enunciado, además de justificar la poligamia que se practica oficialmente dentro de Gilead, a un nivel más general da cuenta de la relación que existe entre lo masculino y lo utópico. En Gilead, en la sociedad que entró a reemplazar, e incluso en las utopías renacentistas, el ideal ha sido masculino. Lo masculino se ha concebido como lo racional, lo fuerte, lo insaciable, lo insensible, lo propio del hombre, entre otras características. Como los géneros literarios, aunque con muchas menos opciones, lo masculino y lo femenino se han configurado de diferentes formas a lo largo de la historia. Los géneros son quimeras hechas a partir de distintos discursos: lo masculino, conteniendo las características antes mencionadas, ha sido entendido como algo intrínseco al hombre (la ciencia positivista), o a lo que debería aspirar el hombre (la norma) o lo no-femenino (la semiótica). En la práctica suele haber una mezcla de estas definiciones; en el caso de Gilead de las dos primeras, pues la última es independiente al sexo. Cuando es el momento de legitimarse en el poder el género ha sido la herramienta principal para justificar la subordinación de unos a otros y las relaciones jerárquicas que se forman. En los sistemas patriarcales, la configuración de masculinidad que se considera ideal se pone a la cabeza de todos y todas. Raewyn Connell (2003), socióloga australiana, llama a este ideal *la masculinidad hegemónica*:

El concepto de hegemonía, derivado del análisis de Antonio Gramsci de las relaciones de clase, se refiere a la dinámica cultural por la cual un grupo exige y sostiene una posición de liderazgo en la vida social. En cualquier tiempo dado, se exalta culturalmente una forma de masculinidad en lugar de otras. La masculinidad hegemónica se puede definir como la configuración de práctica genérica que encarna la respuesta corrientemente aceptada al problema de legitimidad del patriarcado, la que garantiza (o se toma para garantizar) la posición dominante de los hombres y la subordinación de las mujeres. (p.12)

Quienes no se ajustan al modelo de esa masculinidad, bien sea por ser mujeres o por ser hombres distintos, no gozan del mismo privilegio que quienes sí (o en apariencia sí) y pueden llegar a ser castigados por su manera de ser. En este punto se puede ver como la posición en el sistema dependiendo del género se conecta con el color de piel y la orientación sexual. El Gilead de la novela es completamente racista y homófobo: las personas de piel negra son enviadas a realizar trabajos forzados en una de las *colonias*²³ y, aunque la homosexualidad es un tema un poco más explorado en la serie, en la novela Offred ve colgados en *la pared*²⁴ a hombres que han cometido “traición de género”, además de un cura y dos doctores que cometieron abortos. El lesbianismo, a través del personaje de Moira²⁵, tiene una presencia más frecuente e incidente en el texto en lo relativo a la posibilidad de una utopía para las mujeres.

La utopía feminista

Las personas que no ostentan una posición de poder en el régimen lo experimentan de forma contraria y tienen otras posiciones que implican su propia idea de la utopía que, en este caso, en lo que respecta a la vida adentro de Gilead, a través de *Mayday* se limita a ser “un posible afuera del régimen” que no es caracterizado. En la serie y la secuela ese afuera sí aparece y se plantea como “el mejor lugar” que se contrapone a Gilead, en cambio en *El cuento de la criada* la posibilidad queda abierta, el impuso utópico no se reprime, pero tampoco se materializa. Offred —quien pertenece al lado oprimido—, tiene contacto con *Mayday* a través de Ofglen²⁶ (la criada que la acompaña a hacer mercado), pero se decide por no ser partícipe de sus acciones. En la novela ella no es un personaje rebelde o

²³ La contaminación no solo tuvo efectos sobre la fertilidad, además llegó a niveles tan altos en ciertos territorios que como castigo se envía a opositores y a personas que incumplen las reglas a descontaminarlos. Es una muerte segura pues eventualmente la contaminación acaba con las personas.

²⁴ En la introducción escrita por la autora a la edición de 2017 señala que se trata de la pared que rodea a la Universidad de Harvard, es decir que los hechos de la novela tienen lugar en Cambridge, Massachusetts. La pared está situada por el camino que toma Offred para ir al mercado y en ella cuelgan a las personas a las que se les da la pena máxima en el régimen, igual que pasaba en Harvard (que originalmente fue un seminario puritano) donde se exhibían cuerpos en los tiempos de Los juicios de Salem.

²⁵ Es la mejor amiga de Offred. En el tiempo antes de Gilead ella estuvo trabajando en un colectivo de mujeres que “sacaba libros sobre control de natalidad y violación y cosas por el estilo, aunque ya no había tanta demanda para esas cosas como antes” (Atwood, 1986, p. 178). A diferencia de la madre de Offred, ella representa una generación más joven dentro de las mujeres que se reconocen dentro del feminismo radical.

²⁶ En el texto ella se suicida ante la inminencia de su captura, por hacer parte de la resistencia. En la serie, en cambio, aunque es castigada severamente y múltiples veces, logra escapar a Canadá para reencontrarse con su esposa y su hijo. Al personaje se le da una orientación homosexual que no estaba en la novela para explorar y evidenciar otro tipo de opresión.

empoderado, más bien termina resignada frente a su situación y lo único que la moviliza es el amor por Nick, quien al final del texto abre la posibilidad de que ella escape o sea juzgada.

Aunque este texto es un enunciado que no muestra una alternativa al régimen y en esa medida puede resultar desalentador, su crítica a los sistemas patriarcales, a través de Offred, resulta provechosa para pensar una utopía sin caer en los errores de las que ya se han materializado. Ella explicita el hecho de que su testimonio, con los enunciados que contiene y la visión de mundo que implica, es una construcción, no las cosas en sí. En ese sentido su voz representa un tipo de enunciado diferente: explícitamente dialógico y ambiguo que se diferencia del abordaje totalizante de los otros personajes en que no pretende tener una respuesta final y completa sobre las cosas. Aunque los enunciados feministas presentes en el texto se contraponen a los de Gilead, Atwood, a través de Offred, también los presenta desde una perspectiva crítica. Dice el personaje sobre una conversación que tuvo antes de que cambiaran las cosas con Moira, su mejor amiga y activista feminista: “yo dije que existe más de una forma de vivir con tu cabeza en la arena y si Moira pensó que podía crear la Utopía encerrándose en un enclave de solo mujeres estaba tristemente equivocada” (Atwood, p. 172, 1986)

Offred cuestiona la idea de la utopía feminista porque este tipo de sociedades pueden sufrir del mismo problema de los Estados que critican: imponer su ideología como la absoluta verdad, ser jerárquicas, oprimir a sectores de la población, etc. De este tipo de enunciado utópicos encontramos ejemplos contemporáneos al surgimiento del Feminismo Radical, como “Whileaway” en *El hombre hembra* (1970) de Joanna Russ, y también anteriores: *Herland* (1915), de Charlotte Perkins Gilman. En estos *topos* por uno u otro motivo no hay hombres y la reproducción se da a través de la partenogénesis²⁷; en *Herland* la sociedad, al igual que en Gilead, gira en torno a la reproducción, está prohibido el aborto y ser mujer está intrínsecamente relacionado con el rol de madre. Para construir este texto, Perkins por ejemplo incluye enunciados del discursos eugenésico y eso implica que en su visión de “un mejor mundo” solo se incluyan a las mujeres de piel blanca por considerarlas superiores a las demás, algo además de falso insostenible en nuestros tiempos donde desde

²⁷ Tipo de reproducción que se da en diversos organismos y no requiere de células sexuales masculinas.

distintos feminismos, cada uno con su perspectiva, se han identificado las intersecciones que hay entre las opresiones que viven las personas por su identidad de género, su orientación sexual y su tono de piel, entre otros factores.

Como se mencionó al principio del capítulo, hay una clara alusión a los movimientos feministas, especialmente al Feminismo Radical, a través de Offred, su madre y Moira. Tanto en el discurso de la protagonista, como cuando recuerda sus interacciones con las otras dos mujeres en cuestión, se pueden entrever algunas de las luchas de la corriente Radical. Por ejemplo, en el capítulo en que Offred visita la casa del comandante Warren para presenciar el parto de Ofwarren (Janine)²⁸, otra de las criadas, ella recuerda parte de su entrenamiento en el Centro Rojo: la tía Lydia²⁹ y la tía Helena les proyectaban películas de los tiempos antes de Gilead para que pudieran ver los beneficios que había traído el régimen. Ella recuerda que, entre otros videos, les ponían películas pornográficas para que vieran cómo trataban antes a las mujeres y material documental de manifestaciones feministas en los que podían ver cómo actuaban y cómo se vestían las “nomujeres³⁰”. En un video de una manifestación ella ve a su madre:

Ella está en un grupo con otras mujeres, todas vestidas con el mismo estilo; ella sostiene un palo, no, es parte de una pancarta, es la manija. La cámara hace un paneo hacia arriba y vemos lo que está escrito, en pintura, en lo que debe haber sido una sábana: RECUPEREMOS LA NOCHE. [...] detrás del anuncio hay otros y la cámara los nota brevemente: LIBERTAD DE ELEGIR. TODO BEBÉ UN BEBÉ DESEADO. RECUPEREMOS NUESTROS CUERPOS. ¿CREE USTED QUE EL LUGAR DE UNA MUJER ES EN LA COCINA? (Atwood, p. 119-120, 1986)

“Recuperemos la noche” (*Take Back The Night*) dice el cartel que sostiene la madre de Offred en referencia al lema y nombre de una serie de marchas y encuentros —e incluso una organización— que empezaron a darse alrededor del mundo desde los años setenta para protestar en contra de la inseguridad que vivían las mujeres en las calles, además de la

²⁸ Offred la llama por su verdadero nombre porque la conoce de antes.

²⁹ Las tías son mujeres infértiles que comparten la filosofía del régimen y reciben la misión de entrenar a las criadas. Tanto la tía Lydia, como la tía Helena aparecen en la secuela. La primera de estas es la principal encargada de “entrenar” a Offred y una de las protagonistas de *Los testamentos*. A través de estos personajes, en la secuela, podemos ver cómo el paso del tiempo actúa diferente de persona a persona, mientras la tía Lydia emprende una misión por acabar con Gilead, la tía Helena continúa siguiendo al régimen.

³⁰ Así se les llama tanto a las mujeres que antes del régimen rompían con los roles que se les imponían, y/o eran participes de las luchas feministas, como a las que dentro del régimen son mandadas a las colonias a realizar trabajo forzado por diversos motivos, como ir en contra de lo que se les impone.

violencia sexual, doméstica y otras motivaciones relacionadas con esas problemáticas que aún viven. Atwood extrapola ese referente de la realidad empírica para, además de caracterizar a la madre de Offred, insertar enunciados feministas dentro del diálogo que se teje en el texto. Las luchas a las que hacen referencia los carteles son especialmente cercanas al Feminismo Radical, pues este dio un giro frente al enfoque de movimientos anteriores como el sufragista —la llamada primera ola— y contemporáneos como el Feminismo Liberal que enfocaban sus exigencias hacia la igualdad de condiciones en la vida pública. Entre otras posiciones, las feministas radicales han sido críticas frente al control que se ejerce sobre el cuerpo de las mujeres, la inseguridad a la que están expuestas en las calles, su objetualización en las industrias culturales y la explotación a través del trabajo doméstico. Contradictoriamente en Gilead, aunque se reversan muchos de los avances logrados por los movimientos de las mujeres, también se logra garantizar en ciertos espacios su seguridad a través de medios represivos: quien sea atrapado acosando a una mujer o haciéndole daño físico puede pagarlo hasta con su vida, las mujeres son “bienes” muy preciados para el régimen. Sin embargo, cómo en nuestras sociedades, los hombres con poder se las arreglan para cometer todo tipo de atropellos contra ellas, tanto de manera oficial (como “la ceremonia” y toda una gama de castigos) como no oficial (enviarlas a *Jezebel's*, por ejemplo).

En ese mismo capítulo, camino a su casa después del parto, Offred menciona que, aunque admiraba a su madre no quería ser la “encarnación de sus ideas” (Atwood, 1986, p. 122), algunas de estas, como la instauración de una “cultura de solo mujeres” (Atwood, 1986, p. 127) —idea que como se vio antes también tenía Moira—, se materializan en Gilead desde la perspectiva de Los hijos de Jacob. La protagonista hace comentarios satíricos con respecto a las soluciones finales porque, cómo ella lo vive en Gilead, pueden conducir a ordenes jerárquicos en que independientemente de quién esté en la cabeza se configuran toda una serie de opresiones y privilegios dependiendo de qué tan cercano se esté al poder. En ese Estado, aunque siempre será peor ser mujer, algunas de ellas, como las tías y las esposas, tienen más privilegios que los hombres del común.

La identidad y las posibilidades de las personas está mediada por el género, la clase social, el tono de piel, la orientación sexual, la nacionalidad, las creencias religiosas, entre

otros, e implican experiencias distintas dentro del régimen y también al momento de concebir un lugar diferente en la ficción y “la realidad”, sin caer, desde otra visión de mundo, en la ilusión de verdad que predica el orden que se deja atrás. Un verdadero enunciado utópico, que no sea patriarcal como la Utopía de Moro o la de Los hijos de Jacob, pero tampoco matriarcal como la de Gilman o la de Moira, parecería ser el que precisamente intente salirse de las dualidades en que nos han encuadrado los patriarcados: hombre/mujer, masculino/femenino, público/privado, conocimiento/naturaleza, pensamiento/sentimiento, razón/intuición, etc.; también sería un orden, que, teniendo en cuenta la pluralidad del ser humano y la dificultad para concebir una ideología que nos agrupe a todos, no añorara recuperar una supuesta unidad perdida en algún momento, sea un pasado individual (los primeros meses de vida) o colectivo (no hay un pasado común a todos). *El cuento de la criada* no llega hasta allá (pues el énfasis no está ahí), pero tiene para decirle a la tradición a la que pertenece que la experiencia de las mujeres en las falsas utopías que se han criticado es importante y diferente a la de los hombres, tiene para decirle que la mujer es más que el objeto que saca al personaje masculino de su cotidianidad y, aunque deja la posibilidad de un régimen distinto abierta, se orienta a desconfiar de que este deje de ser patriarcal, pues Gilead no cae por eso. En el epílogo, el profesor Piexoto en un encuentro académico que tiene lugar en el año 2195 nos cuenta el origen y las características del texto, imponiéndole desde el discurso académico juicios de valor que desconocen los diálogos que podría tejer con Offred desde su contexto (y nosotros en el nuestro):

- Acepta que su compañero de investigación llame al material “el cuento de la criada”, “en parte como homenaje al gran Geoffrey Chaucer” (Atwood, 1986, p.301). Relacionando el texto más con lo fantástico que con lo testimonial.
- Invita a “ser cuidadosos al poner un juicio moral sobre los giledianos” porque estos tuvieron que lidiar con presiones demográficas y otras cosas que ya no son problema para ese entonces; dice que su trabajo no es “censurar sino entender” (Atwood, 1986, p. 302).
- Se lamenta de que Offred no haya tenido “el ojo de una periodista o una espía” (p. 310) para hablar sobre cada una de las características del régimen.

Desconociendo la dificultad de hacer eso en las condiciones que ella vivió y el valor del texto como crítica.

El público se ríe constantemente de los chistes que hace Piexoto en referencia al material y aplaude sus valoraciones, confirmando así la complicidad de muchos y que, aunque en el evento no son ajenos a los enunciados feministas —pues el ponente utiliza el concepto de patriarcado para referirse a Gilead—, en aras de la objetividad olvidan por qué en primer lugar surgió, por ejemplo, esa categoría: para entender el *statu quo* y cambiarlo, pensando en acercarse más a una sociedad en que todos tengamos los mismos privilegios, sin que eso implique un estado totalitario. La sociedad en que vive Piexoto, sigue en algún grado privilegiando a los hombres sobre las mujeres.

III. La posibilidad de una utopía

“Pero”, contestó Freder febrilmente, “¿y si un hombre se sobrepone a las leyes de la naturaleza?”

“la utopía, señor Freder.”

“Para el espíritu inventivo del hombre no hay utopía: solo hay un aún no. Me decidí a aventurarme por el camino. Debo tomarlo, sí, ¡debo tomarlo! No conozco el camino aún, pero debo encontrarlo porque debo encontrarlo...”

—Thea Von Harbou, *Metropolis*.

Primero habían intentado una máquina de traducir. (..) Una tarde incorporaron William Wilson de Poe para que la tradujera. (...) El relato se expandió y se modificó hasta ser irreconocible. Se llama Steven Stevensen. Más allá de sus imperfecciones sintetiza lo que vendría. La primera obra, había dicho Macedonio, anticipa todas las que siguen.

Queríamos una máquina de traducir y tenemos una máquina de transformar historias. Tomó el tema del doble y lo tradujo. Se las arregla como puede. Usa lo que hay y lo que parece perdido lo hace volver transformado en otra cosa.

—Ricardo Piglia, *Las ciudades invisibles*.

Después del final abierto de la obra original, la historia de Offred y Gilead continúa a través de la serie de televisión (2016) y la secuela, *Los testamentos* (2019). La serie adapta el argumento de la novela, pero, además, va más allá de lo escrito por Atwood, expande el universo y profundiza en la vida de otros personajes que de una u otra manera tienen que ver con la protagonista. Después, aunque la serie no ha terminado, es publicado *Los testamentos*, texto que le da cierre al relato y confirma que la serie, a diferencia de la

película (1990), hace parte del canon³¹, pues mucho de lo que acontece en esta tiene efectos sobre la secuela, en la cual, en resumen, nos enteramos de cómo cae el régimen a través de la tía Lydia y las dos hijas de Offred, quien solo aparece brevemente al final del texto.

El cuento de la criada se convirtió en lo que Henry Jenkins (2006) denominó como *historia transmedia*: cambios en el ecosistema de los medios, debido a innovaciones tecnológicas, han posibilitado que se continúen los relatos “a través de múltiples plataformas mediáticas, y cada nuevo texto hace una contribución específica y valiosa a la totalidad” (p. 101); teniendo en cuenta lo discutido en el capítulo anterior, en casos como este, en donde han pasado alrededor de treinta años entre la obra original y sus expansiones, ese tránsito implica nuevos intertextos, producidos en otros contextos, que pueden consciente o inconscientemente acoger en su interior enunciados diferentes a los originales. Además, a diferencia de otros textos que desde un principio se concibieron desde lo audiovisual, también debemos tener en cuenta un problema de adaptación en el que entra en juego el diálogo que teje la obra original con su contexto y como este dialogo cambia en las adaptaciones (¿se pierde algún dialogo? ¿surgen nuevos diálogos?).

Pere Gimferrer, en *Cine y literatura* (1985), propone que los problemas de adaptación del lenguaje escrito al audiovisual son fundamentalmente de dos órdenes: “problemas de equivalencia del lenguaje y problemas de equivalencia del resultado estético obtenido mediante el lenguaje” (p. 52). Aunque el cine se ha utilizado para diversos fines, no todos de ellos narrativos³², principalmente ha sido un medio para contar historias de ficción. A principios del siglo XX, con ese propósito se desarrolló una estructura, cuyo modelo es la novela decimonónica o texto realista —precisamente la manera de narrar que critica

³¹ Cuando hablo de canon me refiero a los textos que hacen parte oficial de la historia, que siguen la línea argumental de la autora. Es un término que, en el contexto de las narrativas transmedia, normalmente se utiliza en relación al *fan fiction*, que son contribuciones al universo del texto creadas por fans, pero que no hacen parte del canon. En este caso lo utilizo para diferenciar la película de la serie, pues, aunque la película sigue el argumento de la novela de forma relativamente fiel, introduce diferencias que no concuerdan con la secuela de la novela, la serie en cambio sí lo hace.

³² Diversos realizadores han experimentado con el medio para explorar las posibilidades de la imagen fílmica fuera de la narración. Algunas de estas producciones buscan generar una experiencia cercana a, por ejemplo, la poesía lírica (mirar el trabajo de Stan Brakhage), otras juegan con la imagen de formas menos narrativas y más azarosas como en el caso de las que surgieron del movimiento dadaísta (mirar *Le retour a la raison* (1923), de Man Ray)

Offred—, que ha permanecido bastante estable y continúa siendo la más utilizada: se le ha dado el nombre de *cine clásico*. Sin embargo, las equivalencias que logra esa estructura con respecto a su modelo literario no siempre se ajustan a otras maneras de narrar o de expresarse³³, por lo que cuando se adapta una obra al lenguaje cinematográfico siguiendo a la novela realista, además de transformarse puede empobrecerse. A su vez, ser fiel a la estructura original no es garantía de que se logre el mismo efecto estético y surgen las preguntas de si se quiere intentar reproducir la obra de la forma más fiel posible (formal y estéticamente), si desde los recursos netamente cinematográficos se le quiere aportar algo y si se quiere hacer cambios en el argumento con el objetivo de actualizar el discurso³⁴ para acercarlo más al contexto del espectador. Las adaptaciones audiovisuales de *El cuento de la criada* siguen el modelo del cine clásico y eso implica una toma de decisiones formales y de contenido que transforman el texto teniendo en cuenta tanto la fidelidad —permitiéndose actualizar el enunciado en el caso de la serie—, como las expectativas de transparencia en la narración que tiene un número grande de los espectadores, quienes esperan que al final de los textos todo lo que acontece quede claro y explicitado; algo que no pasa en *El cuento de la criada* (la novela).

Aunque la película toma un rumbo diferente al planteado por el canon, es un punto de comparación que permite ver cómo desde un mismo modelo se puede ir por caminos diferentes al inicialmente propuesto por la autora. Se mostrará que tanto en la película como en la serie se pierde la reflexión que hace Offred sobre la naturaleza del lenguaje, difícil de conservar desde los enunciados realistas, pero, en el caso de la película además no

³³ Mientras la novela realista se tomó como modelo para el cine, la literatura estaba dejando atrás esa estructura. En el siglo XX, a través y por influencia de las vanguardias se hacen muchas experimentaciones con la forma: los textos se vuelven más metaficciones, tienden a no desarrollar la psicología de los personajes, el protagonista deja de ser el centro que le da unidad al relato y se abandona la estructura del viaje del héroe. El cine también influencia a la literatura, pues, aunque apenas se estaba desarrollando su lenguaje y para ello se acudió a un modelo literario, la imagen en movimiento influyó también a los textos escritos: el montaje cinematográfico contribuyó a que se intensificara una noción del tiempo diferente —ya explorada en la literatura—, las historias se empezaron a mover con más frecuencia entre pasado, presente y futuro sin necesariamente seguir un orden lineal y la economía del guion cinematográfico (en el que se suele escribir lo estrictamente necesario para filmar la escena) influyó a los autores.

³⁴ *Apocalypse Now* (1979), dirigida por Francis Ford Coppola, es un ejemplo de una adaptación que cambió el argumento de escenario para llevar la obra original (*El corazón de las tinieblas*, de Joseph Conrad) del Congo belga al contexto de la guerra de Vietnam, un conflicto producto de otro momento del colonialismo europeo y de la América anglosajona, más cercano al contexto de producción de la película.

hay ni siquiera un discurso feminista presente y en reemplazo se instaura una *mirada masculina*, la cual definiré más adelante.

Retomando el concepto de enunciado, discuto las diferencias entre los textos y los efectos de esas diferencias, enfocándome en el tema que se ha venido tratando (el patriarcado), el cual se intersecta con otras problemáticas como el racismo y la homofobia. Como en el capítulo anterior, comenzaré exponiendo las características de las estructuras de los textos en cuestión, para luego analizar la incidencia de estas sobre lo que estos dicen. En este o en cualquier caso similar, notar las diferencias, y en general la estructura de los textos, resulta provechoso porque los enunciados realistas tienden a presentar los distintos elementos de la narración como si fueran reflejos de la realidad y no construcciones de esta sujetas a ser cuestionadas. Estos escritos pueden operar sobre nosotros y contribuir a que nos formemos ideas de lo que está mal y lo que está bien que reproducen relaciones desiguales, satanizan a grupos poblacionales y nos infunden estándares de cómo debemos ser y qué debemos hacer que muchas veces no se ajustan a quienes somos o hacia dónde queremos ir, entre otras cosas que nos alejan de la búsqueda de la utopía, de la búsqueda de un mejor lugar para todos.

Cine y televisión

Antes era raro hablar de las ficciones de televisión como obras de arte, se les consideró inferiores al cine hasta hace un par de décadas. Una de las razones es que la televisión ha sido más conservadora en forma y contenido a lo largo de su historia: apareció décadas después del cine y su modelo de producción estuvo sostenido exclusivamente sobre los ingresos generados por publicidad hasta principios de los años ochenta, lo que implicaba que se apostara menos para no comprometer la cantidad de ojos que miran la pantalla. Sin embargo, eso ha ido cambiando poco a poco, a través de factores como las productoras independientes (*MTM Enterprises* ³⁵es un caso icónico), la aparición de la televisión por cable, los canales *premium* y un par de décadas más adelante la de las plataformas de SVOD (video bajo demanda por suscripción). La televisión ha podido desprenderse en

³⁵ Algunas de las mejores producciones de la televisión estadounidense de los años ochenta hacen parte de esta productora: por ejemplo, *Canción triste de Hill Street* y *Hospital ST. Eligius*.

distintos grados de la publicidad, reemplazarla por la suscripción y llevar a la “pantalla chica” historias con mayor libertad creativa, para públicos específicos y formalmente más parecidas al cine de Hollywood.

El cine fue el medio a través del cual los realizadores exploraron las posibilidades de lo audiovisual y aunque surgieron varios caminos el más popular ha sido el de “medio para narrar historias de ficción”. Para esto se elaboraron una serie de convenciones en Estados Unidos, que hoy conocemos como los *modos de representación institucional o cine clásico de Hollywood*: es decir, “películas de una cierta longitud (entre una y dos horas, digamos), que cuentan historias con principio, medio y final, historias que normalmente presentan personajes ficticios como pivotes de la acción narrativa” (Kuhn, p. 35, 1991). En el cine clásico estas características están subordinadas a relaciones de causa y efecto: existe un momento inicial de equilibrio que es perturbado por alguien o algo y el personaje central se encarga a lo largo de la historia de superar los obstáculos para devolver al mundo a ese estado de equilibrio. Aunque las películas hechas desde este modelo cumplen con la mayoría de estos preceptos, es importante tener en mente que al igual que en la literatura, cuando se habla de modos de narración y géneros se alude a características bajo las cuales podemos organizar una serie de textos, pero eso no significa que no podamos encontrar elementos en ellos que se salen de los lineamientos, especialmente con el paso del tiempo.

De las convenciones del cine clásico, de las que las ficciones de televisión también se han valido, perviven muchos elementos hasta el día de hoy, pero factores como el desgaste de sus fórmulas, la experimentación, cambios en la cultura y avances tecnológicos han contribuido a actualizar la estructura y a darle más espacio a las producciones que tienen otros modelos o que buscan otros fines distintos a contar historias. En Estados Unidos al principio se consolidó el *sistema de estudios*, que hacía que las casas productoras tuvieran el monopolio de la creación, distribución y exhibición de las películas, por lo que había poco espacio un rompimiento de las fórmulas, aunque es justo decir que dentro de esos códigos estrictos no dejaron de hacerse notables aportaciones estéticas. Sin embargo, el *sistema de estudios* se transformó en los años cincuenta y junto a factores como la creación

del sistema de valoración³⁶, la aparición de tecnologías de grabación y reproducción caseras (el VHS, por ejemplo) y la llegada de la televisión por cable³⁷ hicieron posible salirse de esos lineamientos en distintos grados e introducir en el contexto obras que exploran otras temáticas, estructuras y puntos de vista; algunas de estas películas han sido hechas desde una mirada feminista.

A pesar de los cambios y libertades que se han permitido, sigue prevaleciendo la estructura de la novela realista del siglo XIX: un tipo de texto que “está marcado por la negación de su propio funcionamiento en el proceso de significación, por cuanto el discurso no parece ser sino el vehículo para narrar el argumento” (Kuhn, p. 49, 1991). Esto se traslada al texto audiovisual a través del *montaje en continuidad*, aspecto formal del cine clásico, cuyo objetivo es “construir —asegurándose de que los cortes sean tan inapreciables para el espectador como sea posible— la apariencia de un espacio y un tiempo narrativo coherente y sin costuras” (Kuhn, p. 52, 1991). La cámara se esconde y quien está tras ella (el sujeto productor del significado) se vale de los códigos que les son propios al cine (el montaje, la profundidad de campo, la movilidad de la cámara, la posibilidad del plano secuencia, entre otros) y de los que hereda de otras artes (la palabra oral y escrita, la imagen fotográfica, puesta en escena, etc.) para crear la ilusión de que se está ante “la realidad” sin la intervención de nadie que esté condicionando la experiencia del espectador y presentado su visión de mundo (su ideología) como si fueran “la verdad”. Ideas sobre qué está bien y qué está mal, a qué se debe aspirar y a qué no, quién es el malo y quién es el bueno se han transmitido a través de este modelo, lo que resulta problemático pues, aunque en las últimas

³⁶ La MPAA (Asociación Cinematográfica de Estados Unidos), conformada por los grandes estudios de Hollywood —hoy en día incluye a Netflix—, implementó a finales de la década de 1960 un sistema de valoración que entró a reemplazar al *Código Hays*, código de censura que manejaba anteriormente, el cual era bastante restrictivo en cuanto a la representación de violencia, sexualidad e ideas heterodoxas (Bordwell & Thompson, 1994) y ya no se ajustaba a la sociedad del momento, al punto de que películas que no habrían cumplido los estándares del código años antes, ya estaban recibiendo su sello de aprobación o simplemente no lo solicitaban, después de todo en ese país la industria sigue esas políticas de forma voluntaria, no es ley. El sistema de valoración que lo reemplazó se hizo en función de restringir el acceso a las películas dependiendo de la edad del espectador (películas para mayores de 18) y su acompañamiento de un adulto (la sugerencia de que quienes tengan menos de 18 vean las películas junto a un adulto); la televisión por su parte, sigue esos estándares, pero a través de otro sistema (*TV Parental Guidelines*).

³⁷ A finales de la década de 1970 se les empezó a vender a los canales de televisión paga, como HBO y *Showtime*, los derechos de las películas para su reproducción. Adicionalmente, se empezaron a hacer películas solo para televisión y los canales empezaron a invertir en la producción de películas, lo que implicaba una participación más directa en la industria.

décadas el cine se ha hecho más diverso e inclusivo en sus modos de representación, tiende a representar y a reforzar la experiencia y el deseo de quienes tienen el poder o la posibilidad de hacer películas en el patriarcado —los hombres y en especial los hombres blancos y de una clase social privilegiada— como si fuera la verdad común a todos, el verdadero orden de las cosas. Aunque los espectadores no son seres pasivos y pueden recomendar o criticar de manera vehemente una película, sentirse o no identificados con los personajes, suspender su incredulidad frente a la ficción o no hacerlo, cuando la película reproduce la visión de mundo enseñada en otras instituciones (como la familia, el Estado y la escuela) y esa visión de mundo es patriarcal, aquello con lo que el espectador se puede estar sintiendo identificado (porque es lo que le han enseñado), aquello que percibe como la realidad, puede estar enquistándolo en esa visión de mundo y reducir la posibilidad de que se cuestione, se transforme y actúe para cambiar el sistema desigual y opresor en el que vivimos.

La mirada masculina

La televisión se quedó por un tiempo atrás de los cambios en el cine y solo a partir de la década de 1980 —aunque en especial en los noventa— empezó a generar producciones con características similares a las de ese nuevo cine. En estas nuevas producciones se empezó a explorar la psicología de los personajes más a profundidad (con menos maniqueísmo), a contar historias mucho más complejas y ambiguas de lo acostumbrado y a abordar temas más diversos desde otras perspectivas (hay personajes principales con moralidades cuestionables). Adicionalmente, a nivel formal, estas series tienen menos capítulos por temporada (entre 8 y 12), son de una duración más larga por capítulo, tienen una narración continuada, abierta y mucho menos episódica que la de las tradicionales *comedias de situación*³⁸, que han sido las producciones más comunes en la televisión de ficción y un buen ejemplo de la distancia que había entre uno y otro medio.

³⁸ Las comedias de situación, también llamadas *sitcoms*, normalmente son grabadas a tres cámaras, organizadas para capturar simultáneamente todos los ángulos de una escena. Esto reduce los tiempos de grabación, teniendo en cuenta que tienen que grabar temporadas enteras, pero resulta en una cinematografía menos versátil y propositiva. Este tipo de producciones son ven más escenificadas e incluyen la reacción de la audiencia —sea esta pregrabada o en el momento de grabar— en los momentos cómicos o tristes de los capítulos.

El hecho de que se puedan desdibujar las diferencias entre ambos medios es evidencia de que comparten un lenguaje común que nos permite estudiarlos en términos similares: las cámaras, en ambos casos, son las principales encargadas de dar el punto de vista. Siempre hay ojos que miran tras ellas y antes de los cambios en el cine clásico, tanto en cine como en televisión, era casi exclusivamente desde el punto de vista de la *mirada masculina*, concepto acuñado por Laura Mulvey, desde donde se construían las historias:

En un mundo ordenado por el desequilibrio sexual, el placer de mirar se ha escindido entre activo / masculino y pasivo / femenino. La mirada determinante del varón proyecta su fantasía sobre la figura femenina, a la que tala a su medida y conveniencia. En su tradicional papel de objeto de exhibición, las mujeres son contempladas y mostradas simultáneamente con una apariencia codificada para producir un impacto visual y erótico tan fuerte, que puede decirse de ellas que connotan «para-ser-miradabilidad» [to-be-looked-at-ness]. (p. 372, 1975)

El cine es principalmente un arte de la mirada. Quien está tras la cámara escoge mirar unas cosas y no otras, los personajes se miran entre ellos y nosotros, los espectadores, gracias a la cámara tenemos acceso a situaciones que fuera de la pantalla no podríamos mirar, bien sea desde planos que coinciden con la mirada de los personajes o de quien está tras la cámara. Mulvey, desde una perspectiva psicoanalítica —lacaniana—, señala que esas miradas posibles generan dos tipos de placeres que son centrales en el cine y que en el sistema patriarcal se han articulado desde la mirada masculina: el *voyeurismo*, placer de mirar sin ser visto, y el narcisismo, placer de sentirse identificado con la situación que se desenvuelve y, especialmente, con quien la protagoniza. Esos placeres, en la mayoría de la historia del cine, se han dividido genéricamente: la estructura mujer como un objeto de deseo a ser mirado para idealizarle, juzgarle o desearle sexualmente y la estructura hombre como el sujeto con el que nos identificamos, que es quien hace que las cosas pasen en el relato hasta retornarlas a un punto de equilibrio. Antes las mujeres en el cine se limitaban a ser “el motor del relato, el problema que pone en marcha la acción” (Kuhn, p. 45, 1990),

Adicionalmente, los capítulos son autoconclusivos y aunque los personajes pueden tener un desarrollo psicológico a lo largo de las temporadas, su personalidad es mucho más estática y definida que en las series.

rol desde el que se dan las distintas posibilidades de la mirada voyeurista señalada, pero los cambios en el modelo del cine clásico han conducido a que se realicen películas y series en que las mujeres pueden estar en el rol de la heroína que se sobrepone a los obstáculos, antes reservado en su mayoría a los hombres. Aunque han aparecido otras miradas siempre se deben tener los ojos atentos, pues esto no significa que las miradas patriarcales —o los enunciados que las crean y permiten— hayan sido abolidas; estas perviven en el tejido de muchas de las producciones actuales de formas similares a como lo hacían en los primeros años de existencia del cine.

Metropolis, escrita por Thea Von Harbou y dirigida por Fritz Lang, aunque fue una película hecha en Europa bajo el estilo del expresionismo alemán, sigue la estructura del cine clásico desde la mirada masculina señalada. Esta distopía tiene como protagonista a Freder, hijo del creador de Metropolis, una ciudad-estado industrial dividida en dos grupos: los gobernantes viven cómodamente en la superficie y los trabajadores bajo tierra operan, con poco descanso, las máquinas que permiten que la ciudad funcione. Freder vive tranquilo en la superficie hasta que ve a María, una mujer del mundo inferior que sale al exterior para mostrarle cómo vive la gente afuera a unos niños que la acompañan (imagen 1). El protagonista, intrigado por María, quien se constituye como el motor del relato, la sigue al nivel inferior y, tras conocer las condiciones en que vive la gente, emprende una aventura para cambiar el gobierno de la ciudad. Su padre, al enterarse de esto, le pide al inventor Rotwang que le dé la apariencia de María a un robot de su creación que mediante actos destructivos confunda a los trabajadores, los desorganice, y burle sus planes de cambiar las condiciones de producción. El *doppelganger* de María conlleva que en la película podemos encontrar las distintas características que desde la mirada masculina se le han impuesto a la mujer: la María original es sacralizada (imagen 2) y el robot se sexualiza (imagen 3 y 4) y castiga en la hoguera (imagen 5), esto último, diría Mulvey, implícitamente por no ajustarse al modelo de feminidad deseable en la época, pues más allá de sus actos destructivos es una mujer que no tiene ningún deseo de unirse a un hombre, como si lo hace la María original al comprometerse con Freder, a quien considera el mediador entre el mundo de abajo y el de arriba (imagen 6).



imagen 1



imagen 2



imagen 3

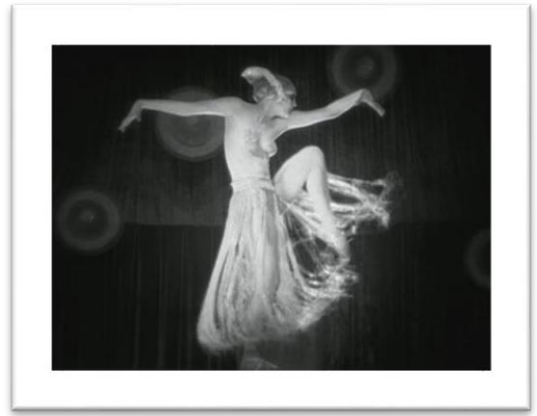


imagen 4



imagen 5



imagen 6

La película

Un ejemplo no tan lejano de la permanencia de la mirada masculina en el cine, acompañada por la estructura del cine clásico, es la adaptación cinematográfica de la novela en cuestión: estrenada en 1990, dirigida por el alemán Volker Schlöndorff, con guion de Harold Pinter, producida por Daniel Wilson, editada por David Ray, filmada por Igor Luther y con música de Ryuichi Sakamoto. Esta producción sigue el argumento de Atwood, pero reduce partes esenciales del enunciado original, como el relato desde la perspectiva de Offred (cuyo verdadero nombre es Kate y en la serie es June) y los recuerdos de la vida de ella en EE.UU.³⁹ (esto último tiene como consecuencia la ausencia de los enunciados feministas). Ya no se trata de unas grabaciones encontradas ni tampoco hay parlamentos en que el personaje explicita la artificialidad inherente a los enunciados, sino que la cámara toma el lugar que antes tenía la voz del personaje y, desde la imagen, narra “el cuento de la criada” de manera equivalente a la de los narradores omniscientes de la novela decimonónica: es ubicua, invisible, y todo lo sabe. La película acude mínimamente a la voz en off⁴⁰, pero no es suficiente para conservar la amplia exploración de la interioridad del personaje (lo que piensa, lo que siente, etc.) y que su punto de vista se destaque; lo que sabemos de Offred se revela a través de sus miradas, sus acciones y a partir de sus conversaciones con los demás personajes, por lo general desde el punto de vista de la cámara a través de planos generales, medios y primeros planos (aunque hay unos pocos subjetivos).

Amanda Howell, académica de la *Griffith University*, señala que esta adaptación tomó la forma de un thriller erótico, pues añade dosis de sexualidad y violencia que no estaban presentes en el contenido original y están encaminadas a generar placer en el espectador desde una mirada masculina. La película muestra a la protagonista desnuda en dos ocasiones y una de estas no tiene una motivación más allá de erotizar al personaje y que la veamos desde los ojos de un hombre: después de que Offred es violada en “la ceremonia”, va muy alterada a su cuarto, se quita la ropa y se asoma por la ventana desnuda. Abajo está

³⁹ Los únicos *flashbacks* que hay en la película corresponden al momento en que Kate intenta escapar, es capturada y la separan de su hija. Se utiliza este recurso para mostrar que ella extraña a su hija.

⁴⁰ En la escena final de la película Kate desde la voz en off habla de su situación fuera de Gilead mientras espera a Nick.

Nick observándola y mediante un plano subjetivo la vemos a ella desde el punto de vista de él (imagen 7). En cambio, en otro momento Offred y Nick tienen sexo como acordaron con Serena —para darle un hijo ya que el comandante parece ser estéril— y evidentemente la desnudez es justificada, aunque en esta ocasión, más allá de que el deseo sea mutuo, la cámara también se concentra en la desnudez de ella (imagen 8). Offred, “deja considerablemente de ser el sujeto de la narración para pasar a ser el objeto” (Howell, 2019).

Adicionalmente, en concordancia con el cine clásico, se resuelven otros detalles que quedaban abiertos en el libro y como consecuencia se reduce la ambigüedad y ambivalencia del texto. Offred, después de matar al comandante (imagen 9) con la ayuda de Nick, logra escapar de Gilead y se asienta en unas montañas a esperar a que su bebé nazca y a que Nick acabe con el régimen para poder reunirse y conformar la familia que perdió al principio del relato cuando Luke es asesinado (imagen 10) y a ella la capturan por intentar escapar. Aunque en esta distopía —a diferencia de *Metropolis*— la protagonista es una mujer, Offred no deja de ser observada de manera similar a como aparece María en la década de 1920. Más allá de la diferencia en los momentos históricos, que permite por ejemplo los desnudos en cámara (los cuales han conllevado opiniones divididas en cuanto a cómo deben ser representados), pervive la objetualización de las mujeres y su caracterización como ángeles o demonios que de una u otra manera deben “volver a su sitio” como madres y esposas o de lo contrario deben morir por no ajustarse a la norma. En este caso, Offred se libera del yugo del comandante al matarlo, pero esto desemboca en que se convierte en una madre en espera de su nueva pareja (imagen 11).

Imagen 7



Imagen 8



Imagen 9



Imagen 10



Imagen 11



Adicionalmente, acudiendo al pensamiento de la socióloga Raewyn Connell, se puede hacer una precisión al concepto de Mulvey, pues se trata de una configuración de

masculinidad específica —una masculinidad hegemónica— que domina sobre las demás posibilidades⁴¹. A pesar de esas diferencias y parecidos que se han tejido, en lo relativo a la mirada no ha habido una gran diferencia entre el cine de Hollywood y la televisión, más o menos en los mismos momentos podemos rastrear los cambios en la mirada hegemónica y la aparición de otras posibles miradas. Esto es muy problemático debido a que, al crearse la sensación de que se está ante la realidad misma a través de la negación de la cámara, ciertas creencias, ciertas ideologías, se ha presentado como la absoluta realidad de los seres y las cosas, y no como las construcciones que son. Aunque el patriarcado (también llamado sistema sexo-género), ha tenido transformaciones a lo largo de la historia y distintas configuraciones de país a país, mantiene una esencia que se ha presentado como la verdad y es en realidad un artificio: la subordinación de las mujeres, hombres y personas no binarias a cierto tipo de hombre, que practica cierto tipo de masculinidad.

La película toma un texto en el que el personaje tiene casi que absoluto control sobre cómo se le ve a ella y lo transforma en uno donde se impone la mirada masculina, afectando y reduciendo lo que está contenido en el enunciado original, en el que Offred es una mujer pasiva (lugar que le ha asignado el patriarcado a las mujeres), pero es construida como un sujeto.

La tercera edad de oro

Muchos consideran que a finales de la década de 1990 se dio la tercera “época dorada” de la televisión, que se caracteriza —pues aún la vivimos— por la producción de series más cinematográficas que de costumbre: hechas a una sola cámara (a diferencia de la mayoría de las “comedias de situación”) y con guiones más elaborados y temáticamente diversos de lo que era común para entonces en la televisión. Este tipo de producciones se hacen principalmente en los canales por cable (AMC), en los canales *premium* (HBO) y en las plataformas SVOD (Netflix) porque sus modelos de negocio se los permiten. En el caso de

⁴¹ En occidente (y en la mayoría de países del mundo) el grado de privilegio es diferente si se tiene dinero o no, si se es de piel blanca o negra, si la identidad de género corresponde con el sexo asignado en el nacimiento, si se siente atracción sexual por el género opuesto o no, etc. Dentro de esa jerarquía y esos grados de privilegio encontramos posibilidades como hombres más oprimidos que otros y mujeres con mayores privilegios que otras.

los canales por cable, los programas están dirigidos a audiencias más específicas y los ingresos por publicidad no dependen tanto de la cantidad de gente, sino de qué gente los esté viendo, además de que le cobran un dinero a los proveedores de cable para incluir su programa dentro del paquete que ofrecen; en el caso de los canales *premium* y las plataformas SVOD, se desprenden completamente de la publicidad y generan ingresos a través de las suscripciones; en ese modelo lo más importante es la cantidad de suscripciones y no la cantidad de gente que ve los programas, así un indicador incide en el otro.

La serie que marca el inicio de esta época es *Los Soprano*, de la que se hicieron 6 temporadas y fue emitida de 1999 a 2007 por el canal *premium* HBO. Tony Soprano, protagonista de esta serie, es un rudo, sagaz y corrupto jefe de la mafia italiana de Nueva Jersey que comienza a ir al psiquiatra (la doctora Melfi) tras desplomarse después de ver que los patos que alimentaba en su patio trasero se fueron para siempre; parte importante del conflicto radica en que su organización no se dé cuenta de sus visitas al médico, pues sería percibido como débil (femenino) y terminaría, sin lugar a dudas, durmiendo con los peces. Al igual que la gran mayoría de protagonistas de las series de esta época —y de las de antes—, es un hombre blanco de mediana edad, que, a pesar de no seguir la ley, y con toda seguridad por esto mismo, nos resulta a muchos profundamente atractivo, ya que nos permite adentrarnos en una vida que desconocemos desde los ojos del más excepcional de los personajes de ese universo. Simultáneamente, conviviendo con toda esa fuerza que nos seduce, y con la que podríamos llegar a identificarnos, están las fisuras de un padre de familia que encontraba en esos patos migrantes un espacio fuera de las dificultades del día a día. No solo se trata de una ventana a otra realidad —distinta a la que suponemos de un mafioso—, sino también de un espejo en el que podemos ver qué creemos ser (una sensación de unidad) y qué queremos ser.

En la primera década de los 2000, la mayoría de las series fueron protagonizadas por personajes similares a Tony, no solo en su color de piel y edad, sino por esa mezcla entre fortaleza y debilidad que lo caracteriza. La diferencia con el modelo original del cine clásico radica en que son menos melodramáticas, pues si bien el modelo de masculinidad de Tony es distinto a la de los personajes interpretados por John Wayne o Humphrey

Bogart (es menos maniqueista), lo que sigue prevaleciendo y lo que nos seduce es lo masculino. Las mujeres, para esta época cobran mayor protagonismo, señala Brett Martin, autor de *Hombres fuera de serie* (2013), y se les permite ejercer roles masculinos sin ser castigadas por ello:

Casi siempre relegadas a papeles secundarios, se benefician de las nuevas reglas de la televisión: de repente, se les permitió que sus vidas fueran más allá de ser simples obstáculos o dinamizadores de los avances del héroe. Por el contrario, podían ser corruptas, despiadadas, insensatas, e incluso, en ocasiones, seres heroicos por sí mismos. (p. 18).

De esa década, series como *Weeds* (2005) y *Damages* (2007) son hitos importantes en la representación femenina: la primera, por ser protagonizada por una mujer viuda que vende marihuana (evidencia de lo que señala Martin); y la segunda, porque además de también ser liderada por una mujer (Glenn Close en el papel de la abogada Patty Hewes), es la primera de este estilo en tener una duración por capítulo igual a la que anteriormente solo se le había dado a las series dramáticas protagonizadas por hombres (entre 45 minutos y una hora). Esto último no es detalle menor ya que precisamente la duración por capítulo es indicativa del género: antes de *Damages* solo hay comedias lideradas por mujeres, estas producciones tienden a ser más directas, menos contemplativas y con un montaje de ritmo rápido (hay mucho plano /contra plano, una herramienta de lenguaje básica del cine clásico). Aunque no todas las producciones enmarcadas en esos géneros y con esa duración de tiempo (en promedio 25 minutos por capítulo) siguen esas características⁴², la mayoría lo han hecho y esto tiende a desembocar en personajes más planos, menos ambiguos y con poco evolución a lo largo de las series; aunque en los distintos momentos de la historia de la televisión estadounidense podemos encontrar mujeres protagonizando series de este tipo⁴³, no se les había permitido la complejidad y ambigüedad de la que gozaban los

⁴² *Bojack Horseman* (2014-2020) es una comedia dramática de los últimos años que a pesar de su duración por capítulo (25 minutos) ha roto las convenciones del género y logra personajes profundos y ambiguos que cambian a lo largo de la serie. Aunque es una serie animada, su protagonista tiene mucho más en común con Tony Soprano que con Bob Esponja.

⁴³ Clásicos de la televisión estadounidense como *I Love Lucy* (1951-1957) y *Roseanne* (1988-1997) son liderados por mujeres. Ambas series son comedias de situación y aunque a través de ellas podemos ver cambios en la representación de ambos géneros, no cuentan con las características de las series de la tercera edad de oro, ni siquiera de la segunda. *I Love Lucy* fue emitida en los primeros años de la televisión, por lo que los roles de género estaban muy estereotipados, pero para la época de *Roseanne* ya existía *Hill Street Blues*, *St. Elswhere* y

hombres. Uno de las comedias más famosas lideradas por mujeres es *Sex and the City* (1998)⁴⁴: serie que es protagonizada por cuatro mujeres blancas que viven en Nueva York, que son exitosas profesionalmente y viven su sexualidad de manera libre, pero, a la vez, sus dramas suelen girar en torno a la necesidad de ser deseadas por un hombre para realizarse y “desvelan una nostalgia hacia ciertos valores de la feminidad tradicional (romanticismo, pareja, maternidad, matrimonio, culto a la estética, trabajo doméstico, etc.)” (Ramos, p. 31, 2018). La crítica feminista utilizó el término de *postfeminismo* para referirse a los productos culturales que, como *Sex and the City*, mediante sus contradicciones socavan los logros de los movimientos feministas y exaltan ciertos aspectos del sistema imperante que precisamente es el responsable del sometimiento de la mujer de la forma particular en la que sucede actualmente.

Para encontrar series con las características de la “tercera época dorada” que giren en torno a mujeres y que sean tan populares como *Mad Men* (2007) o *Breaking Bad* (2008), debemos ir a la presente década: la de 2010. En ella encontramos el caso de *Orange is the New Black* (2013), serie basada en el libro homónimo de Piper Kerman, que cuenta la experiencia de la autora en la cárcel de mujeres por cargos de contrabando de drogas y lavado de dinero. La historia fue adaptada por la *showrunner*⁴⁵ Jenji Kohan (creadora también de *Weeds*), una de las pocas que hay en el medio, y es la más vista hasta el momento de los contenidos originales de Netflix⁴⁶, compañía que empezó ofreciendo el servicio de renta de películas por correspondencia y posteriormente, en el 2007, inició un proceso que la llevaría a volcarse completamente hacia los contenidos digitales, a través de una plataforma de streaming de videos bajo demanda por suscripción (SVOD) que cambió la manera de ver televisión y cine; tanto así que las tradicionales compañías de renta de

tres años después de su primera emisión saldría *Twin Peaks* (1991); todas estas series son dramas liderados por hombres.

⁴⁴ Producida para HBO por Darren Star con base en el libro homónimo de Candace Bushnell.

⁴⁵ En la televisión estadounidense se utiliza este término para referirse a la cabeza de los programas, los *showrunner* son tanto los guionistas principales como productores ejecutivos, a diferencia del cine donde el cargo principal lo tiene el director.

⁴⁶ A julio de 2019, 105 millones de personas han visto al menos un capítulo de esta serie.

video casetes se acabaron⁴⁷, Netflix empezó a realizar sus propias producciones y tanto los canales premium como algunas compañías de renombre en otros sectores crearon sus propias plataformas para ofrecer el mismo servicio con diferentes contenidos.

A diferencia de *Sex and the City*, señala Esther Marín Ramos, de la Universidad de Alicante, en *Orange is the New Black* debido al contexto carcelario las mujeres son “ajenas al desvelo por el otro-hombre” (p. 39, 2018), quien se reduce a su carácter de opresor directo (los que trabajan en la cárcel) e indirecto (las distintas instituciones estatales), lo que les permite no caer en las contradicciones en que cae el *postfeminismo*, pero a su vez simplifican ciertos aspectos del problema porque en la vida fuera de la cárcel muchas mujeres están interesadas en relacionarse con los hombres sin convertirse en objetos de deseo. Esta serie se puede relacionar con los *feminismos postcoloniales* porque incluye en su reparto mujeres de diversas realidades y su experiencia en la cárcel está atravesada por el lugar que ocupan en el sistema según parámetros raciales o de clase, tal como muestran estos feminismos que pasa en las sociedades patriarcales en general.

La serie y su utopía

En ese contexto sale, a través de la plataforma Hulu⁴⁸, *The Handmaid's Tale* (2017). Esta serie, creada por el *showrunner* Bruce Miller, ha contado con la participación de Margaret Atwood como consultora, va para su cuarta temporada y es una de las más vistas y galardonadas de esta plataforma, en especial por la primera temporada. Aunque el productor ejecutivo sigue siendo un hombre, a diferencia de la película hay mayor participación de mujeres en la producción: de los 36 capítulos que han salido, 23 han sido escritos y 21 han sido dirigidos por mujeres (alrededor del 60% en ambos casos).⁴⁹

La serie aborda el argumento original y, además de que introduce desde el principio algunas diferencias notables, a partir de la segunda temporada continúa la historia más allá

⁴⁷ Lisa Gileman diferencia los medios de sus tecnologías de distribución. Los primeros conllevan un conjunto de protocolos asociados a prácticas sociales y culturales que perviven más allá de los cambios en las tecnologías. Por eso, así ahora accedamos a las películas por internet, la manera en que se hacen las películas y los rituales para verlas no han cambiado al mismo ritmo.

⁴⁸ Servicio de video bajo demanda por suscripción que le pertenece a Disney y a Comcast.

⁴⁹ Reed Morano, directora de los primeros tres capítulos creó junto al cinematógrafo Colin Watkinson el tono general de la serie.

del final de la novela. Al igual que la película, desde la estructura del cine clásico, reemplaza —al menos hasta ahora— el origen del relato de Offred, pero logra mayor equivalencia formal y estética que la película: los capítulos siguen una y otra vez una estructura general en la que se intercala el presente narrativo y el pasado —emulando así el tránsito entre pasado y pasado lejano que sucede en la novela— hasta llegar a algún tipo de resolución episódica y no total, pues los capítulos tienden a terminar con un *cliffhanger* que busca mantener la atención del espectador hasta que haya una resolución de lo que se plantea en la temporada y, eventualmente, en la serie. Los recuerdos que aparecen en cada capítulo guardan alguna relación con lo que se desenvuelve en el presente narrativo y de igual manera corresponden a una situación concreta que es fragmentada y organizada en función de la trama. A partir de la segunda temporada —que gira en torno al embarazo de Offred y sus intentos para escapar de Gilead— en esta estructura se incluye la experiencia de quienes logran fugarse a Canadá, principalmente Luke⁵⁰, Moira y Ofglen; esta última, aunque pasa un tiempo en las colonias (lo que permite explorar este espacio), al final de la segunda temporada logra irse del país junto a la bebé de June (Nicole), quien tiene un rol importante en la tercera temporada —Serena Joy trata de recuperarla— y es una de las tres protagonistas de *Los testamentos*.

A diferencia de la película, la interioridad del personaje se restablece a través de la *voz en off* —con la que tenemos acceso a sus pensamientos—, el uso de planos subjetivos y de primeros planos con una profundidad de campo corta que además refuerza la experiencia de esclavitud del personaje (solo tiene control sobre sus pensamientos) y la identificación de la audiencia con ella y su situación; además los planos medios y planos generales son recurrentes, a través de ellos se muestran los espacios donde suceden las cosas y el desarrollo que tienen; todo esto a través de una composición fotográfica de colores pálidos que se sienten anticuados y producen una sensación de extrañamiento y alteridad frente a la realidad empírica⁵¹. La profundidad de campo corta se mantiene en los recuerdos y en los

⁵⁰ En la primera temporada se dedica el capítulo 7 al escape de Luke a Canadá, pero no se ahonda en su vida en este territorio.

⁵¹ La composición de los cuadros suele tener su punto de fuga en el centro, lo que concentra nuestra atención en ese punto y genera una sensación de extrañeza, de tensión y anticipación que presenta “la realidad” diferente a como normalmente la vemos. Los seres humanos, aunque pueden ver de esta manera al inclinar un poco la cabeza, no lo hacen así normalmente. Stanley Kubrick es conocido por haber utilizado recurrentemente ese recurso en sus películas.

fragmentos que tienen lugar en Canadá, pero en estos la cámara en mano es recurrente y la fotografía maneja colores más familiares, por lo que se diferencian ambos espacios como se hace en la literatura distópica⁵².

En este caso, además a lo largo de todas las temporadas se explora la vida de todos los personajes importantes, de forma análoga a como se hace con Offred en el libro, a través de su pasado y situaciones en las que la protagonista no está presente y la mirada corresponde a la de la cámara —como el cruce de Moira a la frontera canadiense visto desde un plano general (imagen 12)—; esto último conlleva que conocemos nuevas cosas sobre las distintas clases que hay en el régimen y los espacios en que se desenvuelven, sin incluir cómo la experiencia de estos distintos personajes estaría determinada por su color de piel. La serie busca ser políticamente correcta al no incluir solo personas caucásicas, pero asume que ser una mujer negra es, ante la sociedad y el gobierno, prácticamente lo mismo que ser de piel blanca.

Con esas contribuciones al universo del texto se introducen varias diferencias con respecto al original: personajes que mueren en la novela —y en la película—, o cuyo final se desconoce, permanecen vivos; hay diversidad en los tonos de piel (aunque se ha considerado que este tema no se ha manejado bien) y la opresión a las personas homosexuales es más representada (Moira y Ofglen son lesbianas). Estas diferencias actualizan el enunciado original y lo ponen en diálogo con el contexto actual, en el que las luchas de los distintos feminismos —y los diferentes grupos poblacionales históricamente oprimidos— están tan vigentes como siempre, pero gracias a la internet tienen mayor difusión e impacto que antes, principalmente en los países occidentales del primer mundo:

[...] las nuevas tecnologías han permitido romper con el sesgo de género de la información institucionalizada, aumentar la participación y la diversidad de la mirada social, poner en conexión a las mujeres como colectivo y promover una alta difusión del activismo y sus estrategias. A los nuevos medios de comunicación y la estela de los movimientos antisistema iniciados por el 15-M en España o la Primavera Árabe, hay que añadir el importante papel en la promoción del feminismo que vienen desempeñando campañas como “Ni una menos” iniciada en Argentina contra los feminicidios, “Me

⁵²Mirar https://www.youtube.com/watch?time_continue=66&v=cY4aCnfrqss&feature=emb_title

too” contra el acoso a las mujeres o “He for She”, lideradas estas últimas por jóvenes actrices que han puesto al servicio de la causa feminista su fama internacional. (Ramos, p. 6, 2018)

La incidencia de las tecnologías y los medios en el panorama actual también tiene impacto sobre los antagonistas. Aunque Bruce Miller cuenta que concibió la serie antes de que Trump se lanzara a la presidencia, la similitud entre la ultra derecha que votó por él, más conocida como *Alt-Right*⁵³ y Los hijos de Jacob de esta versión es innegable. En ambos grupos la internet tiene un papel vital para la organización de los movimientos y la difusión de sus ideas; ambos casos coinciden en defender la centralidad de la religión, se está en contra de los movimientos feministas, se cobijan ideas racistas y antisemitas, entre otros aspectos ideológicos de este tipo. Aunque en la presente década estos discursos son más visibles, han logrado llegar al poder y su presencia en varios países ha implicado un retroceso en temas como el aborto, aún no han logrado subvertir completamente las victorias alcanzadas en el siglo pasado.

Esta serie se configura como una advertencia frente a posibles consecuencias de este fenómeno, pero, además, muestra una polémica ruta de acción que es acorde con el feminismo liberal y no con los enunciados radicales presentes en la novela: el problema no parece ser el sistema capitalista —como consideran las feministas radicales—, pues en Canadá sigue existiendo una versión idílica de este, sino la posibilidad de que las mujeres sean relegadas de nuevo al espacio doméstico y que no se les permita vivir su sexualidad como lo deseen —victorias que, según la serie, ya se habían logrado completamente en EE.UU.—. Por su parte Canadá, un afuera del régimen concreto y explícito, tiene un modo de vida muy similar a los recuerdos que se muestran de EE.UU., sin embargo, a diferencia de este, en lo que lleva la serie no han mostrado ni siquiera los problemas que podría tener ese territorio en aspectos que sí se muestran para el caso de EE. UU: como el desempleo (razón por la que Nick termina trabajando para Los Hijos de Jacob), la fertilidad y, mucho

⁵³ Serena Joy en la novela solía trabajar como cantante y presentadora en un canal cristiano antes de que Gilead se instaurara, acá es una escritora que defiende en sus escritos que el lugar de las mujeres es el hogar. En la segunda temporada ahondan en la razón por la cual no puede tener hijos: después de intentar dictar una conferencia sobre su libro, titulado *A Woman's Place*, la abuchean al punto de que tiene que irse y a la salida un joven manifestante le pega un disparo en el vientre. El evento tiene lugar en una universidad y recuerda a las giras de conferencias que hacía Milo Yiannopoulos, experiodista de *Breitbart News* —medio más representativo del Altright estadounidense—, para promocionar su libro; en muchas de esas universidades lo abuchaban por sus ideas de extrema derecha.

menos, cómo hizo para no tomar el mismo camino que Gilead. En la serie el problema no es el sistema, sino quienes lo manejan, y los canadienses son representados simplemente como personas buenas.

La construcción de este enunciado desde la estructura clásica conservó las dos polaridades en discusión en el enunciado original; sin embargo, acá también solo tenemos un extrañamiento frente a la realidad empírica y la metaficcionalidad característica del relato de Offred está ausente de la misma forma que en la película: aunque la serie recrea frecuentemente escenas de la novela utilizando parlamentos sacados al pie de la letra del texto, no los presenta como recuerdos reconstruidos por la protagonista, sino que aparecen como si estuviera sucediendo ante nuestros ojos. El punto de vista crítico frente a la pretensión de totalidad de ambas posiciones se orienta completamente hacia el polo reaccionario y Offred se erige como la cabeza de un movimiento que va a desprestigiar a Gilead —reforzando así la idea de que lo que hace falta es un individuo excepcional para reestablecer el equilibrio y no una labor colectiva— hasta hacerlo caer desde adentro.

Offred y June

Al final del primer capítulo Offred cuenta, desde su voz interior, que su verdadero nombre es June. A partir de esta decisión se construye una dualidad en el personaje que es similar en ciertos aspectos a la de María en *Metropolis*, aunque acá está contenida dentro de la misma persona. Offred, representa el lado pasivo y obediente que Gilead (o el patriarcado) considera que le corresponde a la mujer, el cual cobra fuerza en los distintos momentos en que alguien de su entorno —o ella— es torturado y cuando las cosas no salen como quería; June, en cambio, introduce un lado rebelde (imagen 13), desde el que se articula el nuevo rumbo que toma la serie: ella, eventualmente, en especial entre la segunda y la tercera temporada, crea una red sorora de criadas y marthas a través de la cual quiere contribuir a acabar con el régimen. El impacto de ese otro lado crece a medida que pasan las temporadas y, aunque prevalece sobre el lado pasivo, ocasionalmente es interrumpido por este cuando el personaje debe ser obediente para sobrevivir o cuando pierde toda esperanza (imagen 14). Esto último pasa puntualmente a mitad de la segunda temporada a raíz de un escape fallido que trae como consecuencia la muerte de quien la estaba ayudando a escapar.

Después del final común entre *El cuento de la criada* y la primera temporada de la serie, en el que unos individuos ambiguos se llevan a Offred a algún lugar no especificado, la serie resuelve la incógnita mostrando que se trata de una represalia, por parte de la Tía Lydia, que consiste en asustar y torturar a todas las criadas del sector por haberse puesto de acuerdo —siendo June la que lidera este acto (imagen 15)— para no apedrear a Janine por haber intentado suicidarse junto a su bebé hacia el final de la temporada anterior. En el libro ni siquiera la causa de el apedreamiento ocurre, pues el bebé que tiene del comandante Warren muere al poco tiempo de nacer y Janine nunca se intenta suicidar; esa modificación marca el primer momento en que a través de su rebeldía el personaje principal entra a liderar la red sorora (imagen 16) que se va consolidando a medida que avanza la serie y que logra a través de ciertas acciones, como sacar de Gilead a un grupo de niños al final de la tercera temporada, desprestigiar al régimen ante el mundo y darle menor credibilidad.

Los actos rebeldes traen como consecuencia violaciones, torturas y muertes que se muestran en pantalla una y otra vez, en diferentes situaciones, a lo largo de la serie. A pesar de que June comete acciones terribles —desde la perspectiva de Gilead— siempre se salva o recibe castigos menores en comparación a otros personajes que lo pagan con su vida o con partes de su cuerpo mutiladas. Hay un vaivén entre victorias y derrotas que genera tensión, suspenso, incomodidad, alivio, asombro y otras sensaciones que buscan afectar al espectador y mantenerlo enganchado con la serie. Sin embargo, la recepción de las temporadas ha sido menos positiva a medida que el texto se desprende de su origen literario; la segunda temporada en especial ha sido muy criticada⁵⁴ por su excesiva y repetitiva muestra de violencia en contra de las mujeres y por evitar el problema del racismo, además de que la suerte con que ha corrido la protagonista no se siente creíble. Esa lógica de repetición y emoción viene de la estructura que le sirve de modelo a las series, las *novelas por entregas* o *seriales* —un tipo particular de texto realista—, pero especialmente de los elementos melodramáticos que este modelo incorpora: en el melodrama, que originalmente era un género teatral, la repetición de las peripecias tiene la función de delimitar claramente dos polos éticos en pugna hasta desembocar en la victoria de quien o quienes se encuentran del lado bueno, el de la virtud. Se considera que los

⁵⁴ En este artículo, por ejemplo: <https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2018/jun/16/handmaids-tale-season-2-elisabeth-moss-margaret-atwood>

mejores textos realistas, juicio que aplica también para el cine, son lo que exploran con detalle la psicología de los personajes y, en cambio, los de menor calidad son los que tienden al maniqueísmo melodramático; esta opinión debe ser matizada pues lo que parece irreal y exagerado en el melodrama puede llegar a ir más allá de la sensación por la sensación y representar, señala Peter Brooks:

Una victoria sobre la represión. Podemos concebir la represión simultáneamente como social, psicológica, histórica, y convencional: aquello que no podía decirse en un estadio anterior, ni en un estadio más noble, ni en los códigos de la sociedad. El enunciado melodramático rompe con todo lo que constituye el “principio de realidad”, todas sus censuras, alojamientos, atenuaciones. (p. 41, 1976)

En el caso de la serie la incorporación del melodrama conlleva una contradicción, pues, aunque esta no ha terminado aún, si nos guiamos por el desenlace de *Los testamentos* y la información que conocemos de la caída de Gilead —a través de los epílogos de ambas novelas— concluimos que la historia va a tener un final feliz y, a pesar de todas las dificultades, June va a sobrevivir, es decir, que va a haber una victoria sobre la represión de las mujeres en el patriarcado. Sin embargo, el camino para llegar ahí está lleno de violencia —especialmente contra las mujeres— que cae precisamente en los problemas de la mirada masculina: juzgar y castigar a la mujer cuando se sale de la norma que imponen los hombres, todo esto en últimas con el fin de dilatar una resolución y hacer un proyecto cinematográfico rentable por mayor tiempo.

El impulso melodramático trasciende su concepción original, en la que todos los elementos descritos eran parte de la estructura y aparece en distintos grados en todo tipo de textos, tanto los que priorizan la mimesis de la realidad, como los que no. Podemos hablar de lo melodramático en textos que tienen finales felices y en los que no, en textos que desarrollan la psicología de los personajes y los que no. El rasgo primordial es la exacerbación de las emociones, aspecto característico del caso en cuestión, en el que los personajes tienden a ser la representación del mal y del bien y pervive también una inclinación hacia un final feliz, que en este caso es la idea de que las luchas por la igualdad van a triunfar sobre la configuración del orden patriarcal de Gilead sin trastocar de fondo el orden en el que vivimos (un patriarcado también). La serie orientada hacia ese camino resuelve una a una las incógnitas que deja la novela y desambigua todo lo que queda

inconcluso o abierto en ella. En el texto original no podemos hablar de un triunfo del bien sobre el mal, ni de una resolución cerrada en que todo quede explicado y, en cambio, si tenemos en cuenta su epílogo (una ponencia sobre Gilead en un contexto académico liderado por hombres), queda la sensación de que independientemente de si escapa o no Offred, alguna forma del patriarcado continuará subsistiendo siglos después. La transformación del texto hacia una visión esperanzadora evidencia la creencia de que a través del activismo y la resistencia frente a ideas retrógradas se llega a un mejor lugar, pero no logra vislumbrarlo más allá del capitalismo al que estamos acostumbrados, en el que se predica que solo basta con que una persona valiente —como un vaquero— se enfrente a los malos y haga los ajustes necesarios. Parece ser, como señala Terry Eagleton para el caso de la novela realista del siglo XIX que “no es reaccionaria ni revolucionaria, su espíritu es, por el contrario, típicamente reformista” (p. 16, 2005)

Imagen 12



Imagen 13



Imagen 14



Imagen 15



Imagen 16



Intersecciones

El cuento de la criada (la serie) se concentra en advertir sobre la posibilidad de la pérdida de victorias ganadas por las mujeres, a través de los distintos movimientos feministas anglosajones, sin proponer un cambio radical —como si lo podemos llegar a ver en la literatura utópica— y para cerrar lo que queda abierto en la novela se inclina por representar a una mujer blanca que gracias a su persistencia, sagacidad y liderazgo se sobrepone al sistema y lo vulnera. La utopía que muestra, entendiéndola como un mejor lugar, es un regreso al modelo capitalista, asumiendo que en este ya se ha logrado acabar con la homofobia y la racialización de las personas no existe. En un texto distópico, haga parte del lenguaje escrito o del audiovisual, los elementos que se extrapolan y configuran en la nueva realidad creada (Gilead) deben tener una coherencia interna desde los enunciados científicos, para este caso los de las Ciencias Humanas. La ciencia no es neutra, pero en el caso de Atwood se inclina hacia una posición que reconoce la opresión de las mujeres, los homosexuales y los negros. La autora considera que en dicho mundo los negros serían separados de los blancos y obligados a hacer trabajo forzado (no es gratuito que el lugar al que los llevan sea una colonia). Esta decisión es coherente teniendo en cuenta el pasado esclavista del que también toma elementos para evidenciar las similitudes entre el control sobre el cuerpo de las mujeres y sobre los esclavos. Los creadores de la serie en cambio consideran que ya no es políticamente correcta una serie en que todos sean blancos, pero resuelven que lo mejor es hacer de cuenta que el color de la piel casi no determina nuestras posibilidades en el mundo y lo justifican, en palabras del *showrunner*, en que “si la tasa de fertilidad bajara en un 95%, habría prejuicios que la gente estaría dispuesta a dejar ir y eso habría pasado antes de Gilead” (Thomas, 2019).

Volviendo a los problemas en la adaptación y a las decisiones que deben tomar los realizadores frente a qué es lo que quieren lograr al llevar el material a otro lenguaje. En un caso como este en que abiertamente se buscó actualizar el discurso a través de los diálogos que se tejen con el contexto actual (presidencia Trump, *altright* y el activismo feminista) y una representación de Estados Unidos y Canadá acorde con este momento (en cuanto a cómo lucen los espacios y las tecnologías con las que contamos), ha sido una oportunidad

perdida el no aprovechar la extensión de tiempo que permiten las series, frente a las películas, para ahondar en cómo el patriarcado oprime a las mujeres negras (como sí lo hace *Orange is the New Black*), sin que eso represente una repetición constante de las torturas sobre ellas —como pasa con las criadas por el agotamiento del guion—, sino representándolas en el pasado y el presente de la narración de forma acorde a las desigualdades que deben vivir día a día por su color de piel. Al representar a Los hijos de Jacob y a sus esposas, aunque se muestra una cúpula blanca, no se hace referencia a las ideas de supremacía blanca que predicán en la realidad empírica quienes respaldarían ese tipo de iniciativas, restándole importancia a la complicidad que tienen los blancos en que, por ejemplo, la represión policial hacia los negros sea más agresiva y mortal.

El lesbianismo, en cambio, sí es representado de forma recurrente, aunque especialmente en relación a la familia nuclear: Emily fue separada de su esposa y su hijo, quienes pudieron huir a Canadá antes de que todo empezara, pero a pesar de las adversidades, de haber tenido que soportar torturas, mutilaciones y un tiempo en una colonia (territorio contaminado), se logra reencontrar con ellos en la tercera temporada. Karen Crawley (2018) señala que:

Mientras el estado neoliberal puede acomodar felizmente al matrimonio gay dentro del discurso de igualdad y derechos, las exigencias del movimiento *Black Lives Matter* no le resulta tan fácil atenderlas, porque involucran formas significativas de redistribución y un verdadero cambio estructural. La exploración de la serie de la sexualidad junto a la invisibilización de la raza representa una especie de carnada que cambia el foco hacia los actos individuales de identidad y expresión y lejos de la acción política colectiva (p. 350).

A medida que han pasado las temporadas y la serie ha recibido críticas por parte de la audiencia se ha tratado de aludir al tema, en la temporada 3 la tía Lydia menciona que para “las criadas de color” es difícil encontrar una casa que las acoja. De ese enunciado podemos deducir que sí hay discriminación racial en Gilead, pero sigue siendo una mención marginal, poco o nada nos dice de cómo se da esto fuera de la serie en nuestras sociedades. También hay que mencionar que la comunidad LGBTI no es representada

más allá de las primeras dos letras, no parece haber espacio para las personas que no se sienten identificadas con su género y las que quieren transitar por ambos, ni siquiera en la utopía canadiense. En el enunciado original estas personas no son representadas y la única mención en todo el universo de la obra, de una persona que podría llegar a identificarse como transgénero, es en la secuela, cuando una de las hijas de Offred menciona que un hombre fue “colgado en la pared por vestirse con la ropa interior de su esposa” (Atwood, 2019, p. 365). Las ausencias y presencias nos muestran qué temas tiene prioridad la sociedad por discutir o representar y cuales parecen ser demasiado disruptivos para los realizadores.

El decimotercer simposio de estudios giledianos

Para el final de la tercera temporada de la serie, June ya no vive en la casa de la novela (esta fue quemada), el comandante y su esposa son atrapados y juzgados por los canadienses —aunque esto podría cambiar— y la única antagonista que queda es la tía Lydia, precisamente una de las protagonistas de la secuela. La cuarta temporada de El cuento de la criada está programada para salir en el otoño de 2020 y se ha dicho que después de esa vendría al menos una más; también existen planes para que después de que acabe la serie salga una nueva que aborde *Los testamentos*; por ahora el desenlace de la historia lo conocemos desde la palabra de Atwood. A través de las diferencias con respecto al texto original podemos entrever la permanencia de ciertos enunciado y también la aparición de otros. Sin olvidar que en el universo de Atwood, volvemos a un Gilead en el que la segregación sucedió y todos los personajes son caucásicos, además de que Oglan nunca logró escapar de Gilead y tampoco conocemos la suerte de Moira. Nuevamente acá el tema central es el género en un orden patriarcal —manteniendo la reflexión sobre el dialogismo y la ambivalencia de los textos, esta vez a través de la tía Lydia—, pero las posibles intersecciones que se pueden trazar con la experiencia de otras personas sigue siendo marginal en el texto. Después de todo, la intención principal de la autora —admite en los reconocimientos del libro— fue responder las preguntas

que le habían hecho los fans⁵⁵ en todo el tiempo que ha pasado desde la obra original; especialmente responder a la pregunta de “¿cómo cayó Gilead?” (Atwood, 2019, p. 354).

Los testamentos (2019) mantiene el registro testimonial, pero los nuevos textos encontrados están desde un principio escritos y se mantiene una versión facsímil⁵⁶ de ellos; aunque es necesario notar que esta vez el profesor Piexoto también les da un orden con fines narrativos. El profesor es nuevamente el interlocutor en el evento, pero sus comentarios dan cuenta de algunos cambios y algunas ideas que perviven en ese futuro que son acordes con el momento en el que vivimos nosotros, uno en que el privilegio de los hombres continua, pero en ciertos contextos algunos feminismos son más visibles, más efectivos en su lucha por transformar la sociedad⁵⁷. En el simposio que tiene lugar dos años después de la edición en la que se habla de *El cuento de la criada*, aunque el profesor mantiene su estilo “humorístico” con el fin de cautivar a la audiencia, admite debido a las críticas de la profesora Crescent Moon, quien lo presenta a él en ambos simposios y que ahora es presidenta de una universidad, que algunos de sus chistes en el evento anterior “no fueron del mejor gusto” (Atwood, 2019, p. 347) y que intentará no reincidir en el mismo error. Con esa intención, algunas de las apreciaciones que hace el profesor en el simposio anterior (expuestas en el anterior capítulo de este trabajo) ya no se hacen con respecto a este texto, pero pervive un tono humorístico (desapegado del horror que representó Gilead) y también queda en el aire una concepción ahistórica de la literatura (de la ficción).

A diferencia del simposio anterior, en este no se invita a tener una visión “objetiva frente a Gilead” (seguramente uno de los comentarios que criticó Crescent Moon la vez

⁵⁵ También menciona que las deducciones que han sacado los fans en todo este tiempo respecto a lo que queda abierto en *El cuento de la criada* la influenciaron. Este universo es transmedia al dialogar también con el *fan fiction*.

⁵⁶ Los académicos producen una versión facsímil para repartir entre los asistentes al simposio.

⁵⁷ Casos como el de Harvey Weinstein, productor de Hollywood que abusó sexualmente de mujeres dentro de la industria cinematográfica y fue sentenciado a 23 años de prisión en el 2020, han generado cambios dentro de la industria y fuera de ella. Ese tipo de abusos son más discutidos en la sociedad y, ante la visibilidad del caso Weinstein, desde entonces más mujeres se han animado a denunciar los abusos que han tenido que soportar y que por múltiples razones han tenido que callar. Han hecho esto por la vía legal, pero como sigue siendo muy inefectiva, las redes sociales se han vuelto un canal para encontrar algún tipo de justicia por otro medio (el escarmiento público). Otras figuras de Hollywood, como el comediante Luis C.K. y el actor Kevin Spacey, han sido denunciadas y aunque han corrido con una suerte distinta a la de Weinstein sus carreras se han visto fuertemente trastocadas (sus contratos cancelados, problemas legales, su imagen pública ha cambiado).

pasada), tampoco se juzga a las narradoras por no haber brindado más información (aunque se hace un chiste respecto a esto) y aunque esta vez ni él ni su compañero de investigación se atreven a darle un nombre al material que lo relacione con la ficción (el título de la novela se refiere a que los documentos son literalmente testamentos⁵⁸), al momento de referirse a la edición del material a la que tendrá acceso la audiencia, dice que no pudo evitar darle un orden ya que “se puede sacar al historiador del narrador, pero no al narrador del historiador” (Atwood, 2019, p. 352). Este es un comentario muy dicente, porque por un lado consciente o inconscientemente se refiere a que por más que un texto tenga pretensiones de evidenciar lo que realmente pasó, no deja de ser una construcción que incorpora en su interior estructuras narrativas de la ficción (de la imaginación), pero a la vez considera que hay literatura que es ahistórica y, si seguimos la lectura que hace Kristeva de Bajtín, como se ha hecho en este trabajo para mostrar la relación recíproca entre los textos y su contexto, podemos ver que por más distanciada que esté una obra de la realidad, desde su intertextualidad nos habla de su momento de producción y muchas veces aún más que un documento avalado por el discurso historiográfico.

Los cambios con respecto al simposio anterior se relacionan con el hecho de que las grabaciones nombradas como *El cuento de la criada* se han vuelto muy populares (están más en el ojo público), al punto de que este simposio se da en el lugar donde ese material fue encontrado, ahí se hacen eventos para recrear algunos aspectos de Gilead (su vestimenta, sus himnos), e incluso el profesor Pioxoto ha hecho una serie documental para televisión sobre ese régimen. El profesor al referirse a la imposibilidad de darle una fecha precisa al momento de producción de *El cuento de la criada*, alude a que esto se debe a pérdida de información digital debido a factores como el sabotaje a granjas de datos por parte de agentes de Gilead (con el fin de destruir información comprometedor) y a “las revueltas populistas en contra de la vigilancia digital represiva en muchos países” (Atwood, 2019, p. 347). Al mencionar esto, Atwood alude al camino que ha tomado la tecnología en el tiempo que ha pasado desde la publicación de *El cuento de la criada* (la

⁵⁸ En español lo primero que se viene a la cabeza al escuchar o leer la palabra testamento es la declaración de la última voluntad de alguien, pero en inglés, aunque tiene ese mismo significado, se utiliza también para referirse a un documento que es un testimonio, una prueba material de una experiencia.

novela) al nuestro (el de la serie); si bien Gilead condenó a la ciencia, el mundo a su alrededor siguió valiéndose de esta. La información se ha hecho más etérea, más vulnerable, si el testimonio de Offred, de sus hijas o de la tía Lydia hubiera sido grabado de forma digital, muy posiblemente hubiera desaparecido. Aunque la información siempre está consignada físicamente (un servidor en algún país lejano) y se utiliza para dominarnos, es vulnerable (puede ser hackeada) y puede también jugar a favor de la revolución, esa es su ambivalencia.

Los testamentos

Adentrándonos ahora en el material encontrado como tal, *Los testamentos* tiene tres narradoras que se van intercalando capítulo a capítulo (siempre un apartado de la tía Lydia, luego alguno de una de las hijas de Offred y después de nuevo la Tía Lydia). Ellas son tres mujeres de diferentes edades y con experiencias distintas con respecto al régimen: la tía Lydia, a quien ya conocemos del libro anterior, habla desde el privilegio que representa tener una posición de poder en el régimen, pero también desde la conciencia de haber contribuido a las atrocidades que se han cometido en este (ella idea un plan para filtrar información confidencial que contribuye significativamente a la caída del régimen con el objetivo de tener cierta redención); Agnes, la hija mayor de Offred, quien fue criada por la esposa de un comandante y no recuerda otra vida más allá que la que le han mostrado en Gilead; y Nicole, la hija menor de Offred, producto de su unión con Nick, llevada de pequeña a Canadá y criada fuera del régimen. La diferencia de edad entre los personajes marca la cronología del texto, los hechos más antiguos los cuenta la tía Lydia, quien ha tenido acceso a al régimen desde sus primeros momentos de existencia; Agnes nos narra su vida desde su infancia y Nicole cuenta su experiencia principalmente desde que el equilibrio en su vida se rompe y debe emprender la aventura que tiene lugar en el libro.

El testimonio de la tía Lydia nunca pasó por una grabadora, desde un principio ella lo consigno sobre papel. Después de ciertos años de vivir en el régimen, empezó a actuar para

brindarle información a *Mayday* y acabar a Gilead desde adentro, su testamento es una defensa de por qué actuó de la manera en que lo hizo⁵⁹, trata de persuadirnos de que las cosas terribles que terminó haciendo se debieron a su necesidad de sobrevivir dentro del régimen. Ella era una abogada que fue capturada y torturada por Los hijos de Jacob, de no haber cedido en el proceso de adoctrinamiento al que fue sometida habría muerto junto a muchas mujeres que pasaron por lo mismo. De igual manera, fue la que propuso que las tías estuvieran encargadas de manejar a las mujeres, así astutamente manteniendo cierto poder que le permitiría recolectar información confidencial y comprometedoras sobre los altos mandos del régimen, sin tener el papel visible de un comandante, pero siendo también responsable directa e indirectamente de muchas muertes. La ambivalencia que explicita Offred en El cuento de la criada, acá está presente a través de este personaje, aunque ella desea ser entendida, tener cierta redención, es consciente de que esto depende de quien la lea y ni así puede tener una garantía de ello:

Yo confío mi mensaje a ti, mi lector. ¿Pero qué clase de mensaje es? Algunos días me veo a mí misma como el ángel grabador, recopilando todos los pecados de Gilead, incluidos los míos; otros días me quito ese tono de moralidad alta. ¿No soy, en el fondo, simplemente una traficante de chismes sórdidos? Nunca sabré tu veredicto sobre eso, me temo. (Atwood, 2019, p. 240)

A pesar de todos sus crímenes, es ella también la que reúne a las dos hijas de Offred y les da la información para desprestigiar a Gilead (interna y externamente), lo que desemboca en que el caos generado por la revelación de las fisuras del régimen motive una revuelta popular y acciones militares que acaban con Gilead. En este texto además de ahondar en la experiencia de las tías a través de este personaje (algo que no se ha hecho en la serie⁶⁰), se muestran las contradicciones del intento gileadiano de coherencia, de verdad, de unidad. A través de la experiencia de Agnes en el libro podemos notar como, a un nivel individual, se quiebran las supuestas verdades de Gilead: ella fue criada para

⁵⁹ Ella lo guarda en la biblioteca del centro donde viven las tías (la biblioteca Hildegarda de Bingen), dentro de la *Apoliga pro vita sua* (1864), de John Henry Newman, texto del siglo XIX en que el autor también esa una defensa (en ese caso de sus creencias católicas),

⁶⁰ En la tercera temporada hay un capítulo en que se muestran recuerdos del pasado de la tía Lydia, pero estos indican (aunque me puedo equivocar) que la historia de origen de ella es diferente en la serie. Aunque en ambos casos ella fue abogada y por un tiempo profesora de preescolar, el motivante para que Lydia siga a los hijos de Jacob de forma fiel, en la serie, es su rabia hacia las mujeres que no son conservadoras (canalizado a través de la madre de uno de sus alumnos); me resulta difícil creer que la serie en algún momento va a articular ambos textos al mostrar algún tipo de adoctrinamiento a Lydia.

eventualmente convertirse en la esposa de algún comandante, pero de entrada esto no era algo que le interesara particularmente y los hombres que ha conocido en su vida han sido la representación de lo que Gilead quiere evitar —sin éxito— a través de la represión, violadores y asesinos⁶¹. La tía Lydia logra rescatarla a ella y a su amiga Becka de la obligación de casarse al reclutarlas para convertirse en Tías. Las dos amigas tienen eventualmente acceso a la biblia (primero Becka) y se dan cuenta de que para educarlas omitieron partes del texto sagrado y reinterpretaron otras: “Ellos quieren que Dios sea solo una cosa, dijo ella, dejan cosas afuera. Dice en la biblia que somos hechos a imagen de Dios, tanto hombres como mujeres. Lo veras cuando las tías te lo permitan ver” (Atwood, 2019, p. 255).

Nicole, la más joven de las tres narradoras, entra en la historia porque, por petición de la tía Lydia, es reclutada por *Mayday* para infiltrarse en Gilead y recoger la información confidencial, esto se hace a través de las *chicas perla*⁶², una nueva facción dentro del régimen ideada por la tía Lydia. Ella no tuvo que vivir las atrocidades que Becka y su hermana padecieron dentro del régimen, es la más privilegiada por haber vivido afuera. La información que conocemos sobre su vida en Canadá muestra una representación similar a la de la serie, en cuanto a que la gente vive como en los países occidentales del primer mundo, aunque es más matizada: en algún momento Nicole menciona que la educación pública es de mala calidad y que la envían a un colegio privado para evitar que “sea acuchillada por un vendedor de drogas joven” (Atwood, 2019, p. 50). Ella es representada como una mujer que puede criticar el sistema en el que vive sin que esto implique represarías (como le pasaría a su hermana) y que es consciente de lo que hay que mejorar y de que ella debe contribuir en eso. Su rol en relación a Agnes es mostrarle que lo que ella creía ser cierto (una forma de vestir, de comportarse, de ser) es una imposición y es válido ser de otra manera.

Las dos hermanas logran escapar y entregan la evidencia de que todo intento de unidad está destinado a quebrarse y transformarse. Ellas nunca se refieren directamente a nosotros,

⁶¹ Ella es abusada en su adolescencia por un odontólogo, quien es el padre de Becka y también abusó de ella.

⁶² Se llaman así porque su distintivo es un collar de perlas, son mujeres que están en proceso de ser tías, su misión es ir a Canadá para dar información sobre Gilead con el objetivo de que algunas mujeres quieran irse a vivir al régimen. La tía Lydia las usa para pasar información de un lado al otro.

pues a diferencia de la tía Lydia no están buscando un lector que las redima. Su testamento, dice el profesor Piexoto, parece haber sido una grabación hecha y transcrita por *Mayday* para dejar el registro de lo que les había pasado a ellas. Su experiencia le da cierre al relato porque se encuentran pruebas de que efectivamente existieron, de la aventura que tuvieron, de su conexión con Offred (nos enteramos de que ella escapó), etc. Esto disminuye la ambigüedad del texto considerablemente con un propósito análogo al de la serie: la transparencia del relato. El afuera del régimen que aparece (Canadá) es un regreso al momento de producción de la obra (el actual), en el que en el primer mundo hay problemas, pero no parece haber una intención de cambiar el sistema de raíz. Adicionalmente, aunque no le hablan a un posible lector, sí lo hacen entre sí y podemos ver a través de ellas —en la diferencia en su crianza— un dialogo entre visiones de mundo como el que evidencia su madre (aunque del lado de Nicole, ya no en el marco del feminismo radical, sino de un activismo postinternet).

Lo ambiguo, lo ambivalente y lo dialógico se mantienen explicitados a través de la tía Lydia, quien al igual que Offred espera un lector, aunque con una intencionalidad diferente (la criada no está intentando justificar sus acciones, sino dándole un espacio mental a su pasado y a sus pensamientos —un afuera del régimen imaginario—). Además, la duda sobre la veracidad del testamento se mantiene: el profesor Piexoto habla de la posibilidad de que haya sido un texto escrito para inculpar a la tía Lydia, lo cual también tendría sentido teniendo en cuenta la construcción del personaje en *El cuento de la criada*, tanto la novela como la serie porque en ambos casos se representa como antagonista; sus muestras de bondad son muy limitadas y se siente extraño que de repente quiera acabar con Gilead. Aunque la metaficción persista, prevalece a través de la experiencia de las hermanas una estructura más cercana al viaje del héroe de las narrativas realistas por su intención de cierre, de no dejar cabos sueltos y de final feliz, lo que también le da un tinte melodramático. Retomando a Peter Brooks, podríamos considerar que este texto representa una victoria sobre la represión (sin que esto signifique que caiga el patriarcado) y habría que preguntarse si, en aras de lograr en la ficción y en la realidad empírica algo más que una reforma (como en el libro), después de también acabar con Canadá nos deberíamos quedar en sus ruinas o volver a intentar, de una forma más inclusiva y no jerárquica, un proyecto de unidad.

IV. Conclusiones

“Una novela es un espejo que se pasea por un ancho camino”, escribió Stendhal, y lo que vi en estos espejos —novelas o no— siempre fueron monstruos, quimeras. Creo que esto se debe a que entre Bajtin y Kristeva me hicieron fijarme en las costuras con que está unida mi piel, con la sensación de que siempre se me escapó la totalidad de cada texto, de que solo pude ver en ellos fragmentos de mi cuerpo y que cada uno, aunque podía ser agrupado dentro de un género o estructura, tenía su propia configuración que escapaba o contradecía la norma, era difícil domarlos (igual creo que lo deseable es dialogar, no imponerse). Los monstruos estamos hechos de cosas malas y buenas, en este caso hay algunos que en busca de la transparencia se miran menos al espejo (esconden lo malo) y otros que en su honestidad frente a la imposibilidad de contenerlo todo fueron más estimulantes y generaron más preguntas. En el corpus primario podemos ver un tránsito de lo ambiguo a lo claro, siendo lo primero más luminoso (contradictoriamente).

Cuesta vislumbrar un orden diferente al patriarcal y lo radicalmente diferente asusta (porque se puede convertir en un Gilead). La autora, en este universo, termina inclinándose por la reforma, y no por una transformación radical, al igual que quienes adaptaron su mundo al lenguaje audiovisual. Incluso si no se tiene la intención de desarmar los cuerpos y aunque se trate de una tarea difícil, valdría la pena aprovechar las expansiones y adaptaciones de los universos literarios para ser lo más inclusivos posible (aunque se tenga una visión parcial y se prioricen ciertos temas), especialmente teniendo en cuenta que estamos hablando de textos que se preocupan por la forma, las partes, el tejido y la manera de ser de las sociedades (de los estados). Si lo que se busca es un mejor lugar, uno más sano, para que la estructura de este perdure es necesario tener presente a todos —incluso a quienes difieren de nosotros— y siempre estar abiertos al cambio.

El mal y el bien son relativos —supongo—, nadie está libre de culpas, pero hay monstruos que asesinan, que violan y que oprimen (Los hijos de Jacob). Hay que acabar a esos monstruos y a los pedazos de ellos que tenemos en nosotros. No con sus mismos medios, más bien develándolos, mostrando su falsedad a través de otras palabras y de otras miradas. Por mi parte sé que hay ideas afines a Los hijos de Jacob que me fueron inculcadas (una visión normativa del género, por ejemplo), pero ha habido textos y

experiencias, especialmente algunas mujeres, que me han asustado, que me han quebrado y que, sin pretensiones de crearme ahora moralmente superior, me han ayudado a desprenderme de algunas de esas cosas gileidianas. Lo agradezco y es mi responsabilidad replicarlo.

IV. Anexo

Otras posibilidades

Tómese lo que viene a continuación también como un epílogo, pues en aras de vislumbrar posibilidades diferentes a las patriarcales, no quise acabar sin mencionar a autoras que, dentro de la tradición utópica que se imagina un mundo que supera el género o que lo hace más difuso, proponen utilizar el discurso científico (lo que condena Gilead, pero que incide profundamente en nuestra sociedad para mal y para bien) para llegar a lugares mejores. De alguna manera estas podrían ser respuestas al enunciado de Atwood.

Me referiré a la ciencia, que, aunque en el régimen en cuestión es relegada, en su ausencia es dicente tanto de las condiciones que llevaron a Gilead, como de otras posibilidades. Los hijos de Jacob condenan el discurso científico principalmente por su incidencia en el desarrollo de métodos anticonceptivos, pero también por su rol en la contaminación del planeta, algo que de hecho sí es cierto. 34 años después de la publicación de la obra, aunque la religión sigue incidiendo en la política de los países occidentales, el discurso científico tiene un rol más directo tanto en el control y la vigilancia de los cuerpos, como en la contaminación, el calentamiento global y la explotación de los recursos naturales y de los animales. Un escenario en que la ciencia saliera del panorama y la religión volviera a tener el papel central que tenía en occidente se podría imaginar en un desastre natural de proporciones globales, también quizás sería posible imaginarse una religión que incorporara la tecnología más allá de los diezmos electrónicos y cosas por el estilo, pero parece ser que no hay vuelta atrás “no es solo que Dios esté muerto, es que la diosa también lo está” (Haraway, 1983).

Aunque pueden caer en los mismos errores de las utopías concebidas por los hombres, las de las mujeres nunca han tenido la oportunidad de materializarse. Un “buen lugar” que,

en vez de aislarse de los hombres, como en una hipotética isla de Lesbos, se replantee completamente las relaciones entre ambos géneros podría funcionar. Shulamith Firestone, feminista radical, en el último capítulo de *La dialéctica del sexo* (1970) propone una utopía pensada desde el materialismo histórico que subvierte completamente el orden patriarcal: a través de la reproducción artificial y la cibernética considera que se puede acabar con la explotación de unas personas sobre otras y por ende con la lucha de clases. La reproducción artificial liberaría a la mujer de su rol desigual en la procreación y si las máquinas trabajaran en todas las áreas para nosotros, liberándonos de los trabajos desagradables, considera que podríamos perseguir nuestros intereses con libertad, sin la necesidad de invertir nuestro tiempo trabajando en lo que no nos gusta para conseguir dinero. Firestone tiene presente la tradición distópica en aras de no caer en los mismos errores:

La cibernética, como el control natal, puede ser una espada de doble filo. Como la reproducción artificial, visualizarla en las manos de los poderes actuales es visualizar una pesadilla. No necesitamos elaborar esta idea. Todos están familiarizados con la tecnocracia, 1984: el incremento de la alienación de las masas, el dominio intensificado de la élite (ahora tal vez cibernéticos), fábricas de bebés, un gobierno computalizado (el gran hermano) y así sucesivamente. En las manos de los poderes actuales no hay duda de que la máquina podría ser usada —está siendo usada— para intensificar el aparato represivo y para incrementar el poder establecido.

Pero de nuevo, como en el problema del control poblacional, el mal uso de la ciencia ha oscurecido el valor de la ciencia misma. (Firestone, 1970, p. 190)

Siguiendo la estructura del libro segundo de la *Utopía* de Moro, en que Hitlodeo presenta uno a uno los aspectos de la isla, Firestone (1970) expone un programa a ser implementado progresivamente y abierto a modificaciones, porque “la característica más importante de cualquier revolución es la flexibilidad” (p. 211). Toda la propuesta gira en torno a progresivamente acabar con la familia nuclear (encargada de reproducir el sistema patriarcal en el hogar) y reemplazarla por la vida en grupo, sin relaciones de sangre y con la opción de cambiar de hogar cuando lo deseen⁶³. Los hijos serían creados artificialmente, criados por la comunidad —tanto hombres como mujeres participarían de la crianza— y en esa medida progresivamente se desdibujarían las diferencias entre los sexos. Las mujeres se

⁶³ Los grupos de personas que decidan vivir juntas pueden cambiar de hogar con el pasado del tiempo y vivir con otro grupo de personas. En esta sociedad quienes decidan vivir juntos como pareja o por amistad pueden separarse cuando lo deseen.

verían liberadas de la imposición y obligación de realizar las labores del cuidado y los hombres podrían explorar su feminidad más libremente.

La propuesta de Firestone puede ser debatida desde muchos frentes, en lo que respecta a la cibernética, por ejemplo, la posibilidad de una inteligencia artificial genera preocupaciones frente a cómo nos tratarían estas máquinas inteligentes. Sin embargo, más allá de si funcionaria o no, de si sería posible o no, es una propuesta radicalmente diferente que es consciente de los riesgos del pensamiento utópico, que hace evidentes las relaciones desiguales que se tejen en los sistemas patriarcales y las razones por las cuales hay que cambiarlas de raíz. Si a través del género se ha condicionado la manera de ser de las personas, se les ha impuesto roles y se les ha oprimido, acabar con él eventualmente podría ser el camino. Aunque Firestone incorpora a las máquinas en su propuesta, marca una frontera entre ellas y nosotros que el tiempo ha hecho cada vez más borrosa⁶⁴. He hablado de quimeras para referirme a los textos, pero en la medida en que les es imposible contener un todo coherente y completo es inevitable también referirse al hecho de que eso mismo pasa cuando nos pensamos a nosotros mismos. Se puede decir que nosotros también somos intertextos o quimeras, pero en la medida en que vivimos en un mundo mediado por las máquinas y que muchas de estas se ha vuelto una suerte de prótesis que está cada vez más integrada a nuestro cuerpo, una imagen más precisa y actualizada que la quimera sería la del Cyborg, propuesta por Donna Haraway (1983):

Un cyborg es un organismo cibernético, un híbrido entre máquina y organismo, una criatura de realidad social y también una criatura de ficción. La realidad social son las relaciones sociales vividas. Nuestra ficción política más importante, una ficción que cambia al mundo. (p. 5-6)

Los cyborgs son producto de la misma ciencia que destruye el planeta y asustan, como toda máquina son monstruos peligrosos, pero por quebrar las dualidades a las que están acostumbrados los seres humanos y al hacer borrosa la frontera entre lo natural y lo artificial, lo orgánico y lo mecánico, marcan también la posibilidad de imaginar un mundo en que se pueda habitar desde el reconocimiento de la diferencia (un cyborg no es igual al

⁶⁴ Haraway señala que en la medida en que las máquinas se han asemejado más a nosotros y han ganado más autonomía, la frontera entre lo natural y lo artificial se ha hecho más borrosa. Adicionalmente, las máquinas se han hecho cada vez menos materiales (piénsese en los asistentes inteligentes) y la frontera entre lo físico y lo no físico también ya no es tan clara.

otro), del constante cambio (el cyborg es modificable), de que somos fragmentarios (un cyborg se puede desarmar). Pienso en estas utopías y me da miedo, pero también me cambian y me emocionan.

V. Bibliografía

- Atwood, M. (2011). *In other worlds: SF and the human imagination*. Nueva York, Estados Unidos: Doubleday.
- Atwood, M. (2017). *The handmaid's tale*. Nueva York, Estados Unidos: Anchor Books.
- Atwood, M. (2019). *The Testaments*. Nueva York, Estados Unidos: Doubleday.
- Bajtín, M. (1998). El problema de los géneros discursivos. En T. Bubnova (trad.), *Estética de la creación verbal*, 248-290. Ciudad de México, México: Siglo XXI.
- Brett, M. (2014). *Hombres fuera de serie de "Los Soprano" a "The Wire" y de "Mad Men" a "Breaking Bad": crónica de una revolución creativa* (J. Paredes, trad.). Barcelona, España: Planeta.
- Claeys, G. (2013). News from somewhere: Enhanced sociability and the composite definition of utopia and dystopia. *History*, 98(330), 145-173. <https://doi.org/10.1111/1468-229X.12005>
- Conell, R. (2003). La organización social de la masculinidad. En C. Lomas (coord.), *Todos los hombres son iguales, identidades masculinas y cambios sociales* (pp. 31-54). Barcelona, España: Paidós.
- Crawley, K. (2018). Reproducing Whiteness: Feminist Genres, Legal Subjectivity and the Post-racial Dystopia of *The Handmaid's Tale* (2017-). *Law and Critique*, 29(3), 333-358. <https://doi.org/10.1007/s10978-018-9229-8>
- Eagleton, T. (2009). *Introducción a la novela inglesa* (A. Benítez). Madrid, España: Akal.
- Firestone, S. (1970). *The dialectic of sex: the case for feminist revolution*. Nueva York, Estados Unidos: William Morrow and Company.
- Gimferrer, P. (1985). *Cine y literatura*. Barcelona, España: Planeta.
- Haraway, D. (2016). *Manifestly Haraway*. Minneapolis, Estados Unidos: University of Minnesota Press.
- Hauser, A. (2016). *Historia social del arte* (A. Tovar y F. P. Varas-Reyes, trads.). Barcelona, España: DeBolsillo.
- Howell, A. (2019). Breaking silence, bearing witness, and voicing defiance: the resistant female voice in the transmedia storyworld of *The Handmaid's Tale*. *Continuum*, 33(2), 216-229. <https://doi.org/10.1080/10304312.2019.1569392>

- Jackson, R. (1986). *Fantasia y subversión* (C. Absatz, ed.). Buenos Aires, Argentina: Catálogos Editora.
- Jenkins, H. (2008). *La cultura de la convergencia en los medios de comunicación* (P. Hermida, trad.). Barcelona, España: Paidós.
- Kristeva, J. (1974). *El texto de la novela*. Barcelona, España: Lumen.
- Kristeva, J. (1986). *The Kristeva Reader* (T. Moi, ed.). Nueva York, Estados Unidos: Columbia University Press.
- Kuhn, A. (1991). *Cine de mujeres. Feminismo y cine* (S. Iglesias, trad.). Madrid, España: Cátedra.
- Marín Ramos, E. (2019). Más allá de Bechdel: The Good Wife, The Good Fight y Orange Is the New Black. La imagen de la mujer en las series de televisión feministas. *Universitas Humanística*, 87(87). <https://doi.org/10.11144/Javeriana.uh87.mbgw>
- Matthews, A. (2018). Gender, Ontology, and the Power of the Patriarchy: A Postmodern Feminist Analysis of Octavia Butler's Wild Seed and Margaret Atwood's The Handmaid's Tale. *Women's Studies*, 47(6), 637-656. <https://doi.org/10.1080/00497878.2018.1492403>
- Moro, T. (1984). *Utopía* (J. Mallafré, trad.). Barcelona, España: Orbis.
- Mulvey, L. (1989). Visual pleasure and narrative cinema. En *Visual and other pleasures* (pp. 14-26). Londres, Reino Unido: Palgrave Macmillan.
- Oziewicz, M. (2017). Speculative fiction. En *Oxford Research Encyclopedia of Literature*. <https://doi.org/10.1093/acrefore/9780190201098.013.78>
- Peter Brooks. (1976). *The Melodramatic Imagination*. New Haven, Estados Unidos: Yale University Press.
- Survin, D. (1979). *Metamorphoses of Science Fiction*. Westford, Estados Unidos: Yale University Press.
- Thoman, L. (2019, 15 de agosto). *After three seasons, 'The Handmaid's Tale' remains brazenly unaware of racism*. Recuperado de <https://www.mic.com/p/after-three-seasons-the-handmaids-tale-remains-brazenly-unaware-of-racism-18658839>
- Thompson, K. (1994). *Film History: An Introduction*. Chicago, Estados Unidos: McGraw-Hill.
- Tolan, F. (2007). *Margaret Atwood: Feminism and Fiction*. Nueva York, Estados Unidos: Rodopi.
- Von Harbou, T. (1988). *Metropolis* (A. García, trad.). Barcelona, España: Orbis.

Zamiatin, Y. (s.f.). *Nosotros* (J. Benusiglio, trad.). Recuperado de <http://ciudadanoaustral.org/biblioteca/16.-Yevgueni-Zamiatin-Nosotros.pdf>

Zarrinjooee, B. & Kalantarian, S. (2017). Women's Oppressed and Disfigured Life in Margaret Atwood's *The Handmaid's Tale*. *Advances in Language and Literary Studies*, 8(1), 66-71. <https://doi.org/10.7575/aiac.all.v.8n.1p.66>

Videografía

CrashCourse. (2017, 14 de diciembre). *Television Production: Crash Course Film Production #15* [video en línea]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=02mqImlcZzVs>

Miller, B (productor). (2017-). *The Handmaid's Tale* [serie de television de 36 episodios]. Santa Monica, Estados Unidos: Hulu.

Nerdwriter1. (2017, 31 de agosto). *One Reason The Handmaid's Tale Won Emmys Best Drama* [video en línea]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=cY4aCnfrqss&t=15s>

Scott, R (productor y anfitrión). (2011-2012). *Mary Shelley* [episodio de serie documental]. En *Prophets of Science Fiction*. Silver Spring, Estados Unidos: Science Channel.

Syndicado TV. (2019, 21 de mayo). *America In Primetime | Season 1 Episode 1 | Independent Woman* [video en línea]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=8L5eCM1NFEs>

Von Harbou, T. (guionista), Lang, F. (director) & Pommer, E. (productor). (1927). *Metropolis*. Babelsberg, Alemania: UFA GmbH.