

Heroínas y villanas. Luces y sombras de la República de Gilead

Mónica V. F. Gruber⁽¹⁾

Resumen: Un atentado acabó con la vida del presidente de los Estados Unidos. La democracia ha sido reemplazada por una dictadura teocrática: la República de Gilead. Todo ha cambiado drásticamente y repentinamente. La contaminación ambiental también ha hecho estragos. Un virus ha atacado a la mayoría de las mujeres y, como resultado, han perdido la capacidad de procrear. Las que aún pueden hacerlo han perdido el poder sobre sus cuerpos, estos ya no les pertenecen: han sido reducidas al rol de criadas, eufemismo para denominar y legitimar la existencia de estas esclavas modernas.

En 1984 Margaret Atwood pergeñó esta historia que constituiría *El cuento de la criada*. La novela se convirtió en un éxito, por lo cual, se comenzó a trabajar en su trasvase al cine. En 1990 se estrenaba el film *El cuento de la doncella*, dirigido por Volker Schlöndorff pero el fracaso fue rotundo.

Los cambios acaecidos en los últimos años modificaron nuestra forma de ver y estar en el mundo: desde el avance de los movimientos feministas y la legitimación de las leyes sobre el aborto, hasta la consolidación de los derechos de las mujeres y los grupos LGBTIQ+. En el año 2017 la plataforma de *streaming* Hulu estrenaba la primera de cinco temporadas de *El cuento de la criada* escrita y producida por Bruce Miller. La serie se convirtió en un éxito de crítica y audiencias recibiendo, además, múltiples galardones.

La radio, la ópera y el ballet sirvieron como medios para expandir el universo diegético. En 2019 la ilustradora canadiense Renée Nault, a instancias de Atwood, llevaba a Defred y el resto de los personajes a la novela gráfica.

Nos interesa en este trabajo analizar y reflexionar acerca de la construcción y el desarrollo de los personajes femeninos. ¿Cómo funciona esta sociedad teocrática con la complicidad de ciertos grupos femeninos: las esposas de los líderes y las tías? ¿Cuál es el arco de crecimiento que se produce en la figura de June/Defred a lo largo de los diversos relatos? ¿Cuáles son los cambios que se operan en los personajes femeninos? ¿Qué elementos incorpora el universo hipermedial expandiendo la diégesis? ¿Cómo nos permiten las ficciones interrogarnos acerca de nuestro presente? Estas y otras preguntas guiarán nuestra investigación.

Palabras clave: novela - cine - novela gráfica - transposición - series - dictadura teocrática - heroínas - villanas - distopía.

[Resúmenes en inglés y portugués en las páginas 230-231]

⁽¹⁾ **Mónica V. F. Gruber.** Licenciada y Profesora en Artes (UBA). Profesora Adjunta, a cargo de *Literatura en las Artes Audiovisuales* en la carrera de Diseño de Imagen y Sonido (Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo) y Jefa de Trabajos Prácticos, en carrera de Artes (Facultad de Filosofía y Letras), ambas de la Universidad de Buenos Aires. Profesora de la Universidad Tecnológica Nacional, de la Universidad de Palermo y de la Universidad del Museo Social Argentino. Directora del Proyecto PIA *Pervivencia y resemantización de los mitos en el mundo contemporáneo. De la narración oral a la pantalla global (Parte II)* (FADU - UBA). Ha participado como ponente en Congresos Internacionales y Nacionales. Integra grupos de investigación en la UBA y en la UP. Tiene publicados capítulos en volúmenes de la UP, de la Facultad de Filosofía y Letras, de FADU y de la Academia Nacional de Ciencias de Buenos Aires. Ha co-compilado el volumen *Virus, epidemias y pandemias en el arte. Estudios interdisciplinarios* (FFyL - UBA).

Introducción

Un atentado ha acabado con la vida del presidente de los Estados Unidos. La democracia ha sido reemplazada por una dictadura teocrática: la República de Gilead. Todo ha cambiado drásticamente y repentinamente. La contaminación ambiental también ha hecho estragos. Un virus ha atacado a la mayoría de las mujeres y, como resultado, han perdido la capacidad de procrear. A las que aún pueden hacerlo, les han arrancado el derecho sobre sus cuerpos; ya no les pertenecen.

En 1984 la escritora canadiense Margaret Atwood pergeñó esta historia que constituiría *El cuento de la criada*. La novela se convirtió en un éxito y, como tal, se comenzó a trabajar en su trasvase al cine. Harold Pinter se encargaría del guion y Karel Reisz de la dirección. La producción exigió entonces que el proyecto fuese realizado solo para televisión, lo que motivó la dimisión del supuesto director. En 1990 se estrenaba el film *El cuento de la doncella*, dirigido por Volker Schlöndorff y protagonizado por Natasha Richardson, Robert Duvall, Faye Dunaway y Aidan Quinn. En *film* costó u\$s 13.000.000, no obstante, el fracaso fue rotundo.

Los cambios acaecidos en los últimos años modificaron nuestra forma de estar en el mundo: desde el avance de los movimientos feministas y la legitimación de las leyes sobre el aborto, hasta la consolidación de los derechos de las mujeres y los grupos LGBTIQ+. En el año 2017 la plataforma de *streaming* Hulu estrenaba la primera de cinco temporadas de la serie de televisión *El cuento de la criada* escrita y producida por Bruce Miller. Si bien partió de la novela de Atwood, la historia desarrolló líneas narrativas que ampliaron el núcleo inicial dándole nuevos bríos a la historia de June/Defred. La serie se convirtió en un éxito de audiencias y crítica recibiendo, además, múltiples galardones.

La radio, la ópera y el ballet sirvieron como medios para expandir el universo diegético. En 2019 la ilustradora canadiense Renée Nault, a instancias de Atwood, llevaba a Defred y el resto de los personajes a la novela gráfica. Ese mismo año, Margaret Atwood publicó *Los testamentos*, continuación de su relato original. Esta nueva novela, ambientada quince

años en el futuro de la historia original, explora los motivos de la caída de la República de Gilead. Nuevamente el éxito llamaría a la puerta y, mientras el público aguarda el estreno de la sexta y última temporada de la serie, Hulu ha adquirido los derechos de la novela para comenzar a proyectar una secuela.

Nos interesa en este trabajo analizar y reflexionar acerca de la construcción y el desarrollo de los personajes femeninos. ¿Cómo funciona esta sociedad teocrática con la complicidad de ciertos grupos femeninos: las “esposas” de los líderes y las “tías”? ¿Cuál es el arco de crecimiento que se produce en la figura de June/Defred a lo largo de los diversos relatos? ¿Cuáles son los cambios que se operaron en los personajes femeninos? ¿Qué elementos incorpora el universo hipermedial expandiendo la diégesis? ¿Cómo nos permiten las ficciones interrogarnos acerca de nuestro presente? Estas y otras preguntas guiarán nuestra investigación.

Acerca de la novela

Tal como señalamos, la obra literaria vería la luz en el año 1985, luego de dos años de trabajo. En la introducción de la novela, Margaret Atwood¹ nos da algunas pistas acerca del proceso creativo. Nos enteramos de este modo que inicialmente no iba a titularse así, y que uno de los mayores desafíos que afrontó fue si: “¿Iba a convencer a los lectores que en Estados Unidos se había producido un golpe de estado que había transformado a la democracia liberal existente hasta entonces en una dictadura teocrática [...]?” (Atwood, 2018: 12) Cabe señalar que sus miedos iniciales fueron superados ampliamente ya que la novela se transformó en un *best seller* y, en este sentido Rebecca Mead señala: “El libro entró rápidamente en el canon. La hija de Atwood tenía nueve años cuando se publicó, pero antes de que terminara el instituto ya era una de sus lecturas obligatorias” (2019: 22). No obstante, “según la Asociación de Bibliotecas de Estados Unidos [...] es uno de los libros más prohibidos en las escuelas de E.E.U.U., entre otras cosas por su contenido ‘vulgar’ y ‘sexualmente exagerado’ y por ‘insultar al cristianismo’” (Wünsch, 2022). ¿Qué la inspiró para este relato?, en palabras de la novelista:

[...] Se nutrió de muchas facetas distintas: ejecuciones grupales, leyes suntuarias, quema de libros, el programa Lebensborn de las SS y el robo de niños en Argentina por parte de los generales, la historia de la esclavitud, la historia de la poligamia en Estados Unidos... La lista es larga (Atwood, 2018: 18).

El relato distópico nos traslada a la República de Gilead², territorio anteriormente conocido como Estados Unidos, ya que: “le dispararon al presidente, ametrallaron el Congreso y el ejército declaró el estado de excepción. En ese momento culparon a los fanáticos islámicos.

[...] Fue entonces cuando suspendieron la Constitución. Dijeron que sería algo transitorio” (Atwood, 2018: 242-243), relata la protagonista de la novela. Como producto de esos hechos violentos se ha instaurado el estado de excepción y se han suspendido todas las

garantías constitucionales. Se ha establecido una férrea dictadura teocrática que ha venido a poner fin a las iniquidades.

En paralelo, un virus producto del cambio climático ha atacado a las mujeres y, como consecuencia, han perdido la capacidad de procrear. El nuevo estado se ha arrogado la tarea de salvar a Gilead de la extinción y para ello ha hecho prisioneras a las mujeres que han tenido hijos y aquellas que son fértiles. Se trata de las *criadas*, eufemismo que sirve para denominar a estas esclavas contemporáneas. Ellas no solo han perdido sus derechos sino también el poder sobre sus cuerpos. La despersonalización es total, al punto que se las ha despojado de sus nombres propios para pasar a designarlas a partir del nombre del comandante de la casa que habitan temporalmente: Defred (“de Fred”)³, Deglen (“de Deglen”), etc.

La novela, narrada en primera persona, recupera la historia de una de las criadas; cabe señalar que en ningún momento se menciona su nombre⁴, pero como producto de la recepción, los lectores lo han identificado con June, uno de los nombres mencionados durante la estancia en el Centro Rojo, sitio de reeducación y adoctrinamiento de las futuras criadas. La sociedad se halla estratificada jerárquicamente: los comandantes, que integran la cúpula de la República y conforman el Consejo; ellos deciden sobre cuestiones gubernamentales, jurídicas, sociales y económicas. Sus adláteres integran su brazo armado y controlan la vida cotidiana: puestos de vigilancia, traslados de mujeres, pedidos de identificación, control de comercios, etc. La élite del ejército compone el selecto grupo de espías infiltrados en todos los estratos de la sociedad: traductores, custodios, choferes de los comandantes, etc. De acuerdo con la tarea que desempeñan se dividen en Guardianes, Ángeles y Ojos.

Tal como señalamos las mujeres han sido privadas de sus derechos: a trabajar, estudiar, poseer dinero, circular con libertad, leer y escribir. Las esposas de los comandantes han quedado relegadas a la órbita del hogar y solo pueden llevar a cabo tareas femeninas: tejer, cuidar el jardín, etc. Las “Marthas”, mujeres incapaces de procrear debido a su edad, son las encargadas de realizar las tareas domésticas.

Cada hogar de los comandantes tiene asignada una criada, cuya tarea es engendrar los hijos de los matrimonios que no han logrado hacerlo. Para ello, son obligadas una vez por mes, en el período de mayor fertilidad, a tener relaciones con ese objetivo. No se trata de suministrar placer sexual, sino solo concebir. Para justificar este tipo de actos, el estado se ampara en las Sagradas Escrituras:

Y viendo Raquel que no daba hijos a Jacob, tuvo envidia de su hermana, y dijo a Jacob: «Dame hijos o me moriré».

Y Jacob se enojó con Raquel y le dijo: «¿Soy yo, en lugar de Dios, quien te niega el fruto de tu vientre?».

Y ella dijo: «He aquí mi sierva Bilhá, únete a ella y parirá sobre mis rodillas, y yo también tendré hijos de ella» (*Génesis*, 30:1-3).

De este modo, las esposas participan en la Ceremonia/violación sosteniendo en sus rodillas a la criada mientras se produce la cópula. Si la mujer quedara embarazada, podrá dar a luz y amamantar al bebé durante tres meses antes de ser trasladada a un nuevo destino. El bebé queda en posesión del *pater familias*. Aquellas que, durante un período determinado no logran embarazarse son reacomodadas en la casa de otro comandante y, en caso

de haber circulado por cuatro destinos de forma infructuosa, son enviadas a las colonias. En este sitio la contaminación es muy alta, porque se trata de un destino de castigo: deben movilizar y enterrar cuerpos, pereciendo en cuestión de uno o dos años debido a la exposición a sustancias altamente tóxicas.

En la novela se mencionan también a las “econoesposas”: “estas mujeres no están divididas en funciones, sino que tienen que hacer todo, si pueden” (2018: 52).

Las “tías” forman la élite colaboradora de la Cúpula, ellas tienen la tarea de formar y adentrar a las criadas a través de crueles castigos y torturas.

Las “jezabeles” son las prostitutas del sistema, prisioneras del prostíbulo clandestino de los líderes. Algunas de ellas ejercían la prostitución en su vida anterior mientras que otras han optado por esta vida en lugar de ir a trabajar a las colonias.

Si bien el régimen señala que la infertilidad ha atacado a las mujeres, Atwood genera en el lector la duda: ¿no serán los hombres estériles? Y, en tal caso, podemos preguntarnos: ¿cómo un sistema patriarcal teocrático aceptaría esta condición en sus líderes?

Destinada a la casa del comandante Fred Waterford y su esposa Serena Joy, Defred nos va contando las vicisitudes de su vida cotidiana, mientras recupera recuerdos de su pasado que nos permiten reconstruir, de manera no lineal, sus vivencias, sentimientos y los hechos que condujeron a la República de Gilead. La protagonista añora a su pequeña hija Hannah, que fue tomada prisionera junto con ella; la esperanza de poder hallarla algún día la ayuda a seguir adelante.

Sutilmente se establece una cierta complicidad entre Nick, el chofer, y Defred, ya que él actúa como intermediario de los mensajes y las actividades del comandante a partir del momento en que aquel pergeña un ardid para recibir clandestinamente la visita de la joven en su despacho. Waterford se salta de este modo las reglas –estaba prohibido trabar relación con la criada salvo en el momento de la Ceremonia y solo con el objeto de procrear– para conocerla y entablar una relación más descontracturada. De este modo, esos encuentros sirven para jugar al *Scrabble* –excusa para que Defred ante cualquier duda busque en el diccionario algunas palabras–, para que lea alguna antigua revista de chismes o moda de época anterior o bien para leer, más adelante, una novela: actividades prohibidas para las mujeres de acuerdo con el régimen. No obstante, el comandante juega una carta más arriesgada: la traslada clandestinamente al Jezabel para tener un encuentro sexual. Allí la joven se reencuentra con Moira, su amiga y compañera de departamento de soltera, a quien creía muerta por su intento de fuga del Centro Rojo.

Ante la imposibilidad de lograr que Defred quede embarazada, Serena –consciente de la posibilidad de que su marido sea estéril, tal como le comenta a la joven– le ofrece una alternativa riesgosa: que tenga relaciones con Nick. Él traerá una nota de amor a su sombría vida y –si bien Atwood no lo explicita– podemos inferir que logrará quedar embarazada. También él jugará un rol muy importante en aquello que le deparará el futuro, hacia el final del relato.

Las notas históricas del final de la novela nos transportan al año 2195, a las Actas del Congreso de la Asociación Histórica Internacional, donde intervienen algunos disertantes. Nos enteramos de este modo que, ocultos en viejos *cassettes* de audio, están las grabaciones de Defred que dan cuenta de lo vivido durante el nefasto período de vigencia de la República de Gilead.

Cine y literatura: relaciones conflictivas

El cine nace en 1895 de la mano de los hermanos Louis y Auguste Lumière. Los moviliza la idea de registrar la realidad cotidiana. Sus temas los acercan a aquellos que inquietaban a los pintores impresionistas, no en vano, Jacques Aumont lo señala a Louis Lumière como “El último pintor impresionista” (1997: 13-30). El éxito del cinematógrafo lleva a operarios, fotógrafos y comerciantes visionarios a incursionar en el campo de la producción de las imágenes en movimiento. Los cortos que tenían éxito eran copiados por los competidores y, rápidamente, ante la creciente demanda de un público ávido de novedades, hubo que buscar otro tipo de relatos. El cine abrevó entonces en las fuentes literarias apelando, en sus inicios, a la enciclopedia por parte del espectador que le permitiese reponer los baches narrativos producto de la brevedad de los relatos que podían desarrollarse. Con el tiempo, los avances técnicos, el sistema de estudios y el desarrollo del lenguaje cinematográfico, entre otras tantas variables, posibilitaron el desarrollo de *films* de gran desarrollo narrativo y estético. Nació de este modo el denominado Séptimo Arte.

La literatura es, sin lugar a dudas, un arte milenario y, el cine, uno relativamente joven. Ello ha conducido a muchos teóricos y especialistas a plantear la superioridad de la producción literaria relegando al Séptimo Arte a una posición subordinada. Tal como nos recuerda Stam esas relaciones suelen definirse utilizando:

Términos como “infidelidad”, “traición”, “deformación”, “violación”, “adulteración”, “vulgarización” y “profanación” proliferan cuando se habla sobre la adaptación. Cada uno de ellos tiene una carga específica de oprobio. “Infidelidad” tiene connotaciones de mojigatería victoriana; “traición” evoca perfidia ética; “adulterio” tiene una connotación de ilegitimidad; “deformación” implica repulsión estética y monstruosidad; “violación” evoca violencia sexual; “vulgarización” hace pensar en degradación de clase, y “profanación” indica sacrilegio y blasfemia (2014: 23).

La propia palabra “adaptación” –la más extendida en su uso– no resulta adecuada ya que, como afirma Wolf: “se trataría de una adecuación de formatos o, si se prefiere, de volúmenes. La cuestión se plantearía en términos de que el formato de origen –literatura– ‘quepa’ en el otro formato –cine–: que uno se ablande para ‘poder entrar’ en el otro, que adopte la forma del otro” (2001: 15). En tal sentido, optamos por el término transposición (Traversa, 1993; Grüner, 2000; Wolf, 2001) para acercarnos a dichos vínculos. En el marco de las observaciones anteriores, la terminología de “adaptación” conlleva intrínsecamente la idea de superioridad, lo cual debemos desalentar ya que ningún lenguaje artístico debería quedar subsumido a otro. Entendemos, por lo tanto, que la tarea de “transponer” implica una recreación del texto de partida; una toma de decisiones hermenéuticas, estéticas y políticas. En efecto, Grüner afirma que: “La transposición es, en este sentido, potencialmente, una *interpretación crítica* de –de nuevo: una interpretación hermenéutica sobre– los textos que creíamos ‘de origen’ a los que creíamos que ya no podíamos arrancarles otro sentido que el ‘original’” (Grüner, 2000: 117).

El cuento de la doncella, de Volker Schlöndorff

En 1985 la publicación de la novela se convirtió en todo un éxito. Un año después Atwood vendió los derechos a Daniel Wilson quien deseaba trasladarla a la pantalla cinematográfica, Harold Pinter⁵ sería el guionista y Karel Reisz⁶ su director.

Cabe señalar que la colaboración entre el guionista y el director había conducido a fructíferos resultados al trasvasar al campo cinematográfico la novela de John Fowls del año 1969, *La amante del teniente francés* (*The French Lieutenant's Woman*, 1981), protagonizada por Meryl Streep, recibió múltiples galardones y fue nominada a cinco premios Oscars de la Academia de Artes y Ciencias.

Se trató de una coproducción alemana-estadounidense y los productores desconfiaban del éxito que pudiese alcanzar una distopía feminista, dispusieron que no pasara por las salas de proyección sino que fuera distribuida directamente en video. Esto produjo que Reisz se retirase del proyecto. Segourney Weaver se interesó por el guion y esto captó la atención de Schlöndorff, quien a sazón había dirigido *El tambor* (1979) y *La muerte de un viajante* (1985), entre otras. El embarazo de Weaver fue el motivo de su desvinculación del plan, lo que llevó a la búsqueda de una nueva actriz. Empero, la tarea no fue sencilla ya que el feminismo que rezumaba la obra alejaba a las posibles protagonistas. Natasha Richardson, hija de la actriz y activista Vanessa Redgrave, se interesó por el proyecto integrando el elenco junto a Robert Duvall, Faye Dunaway y Aidan Quinn. La historia se comprimió a 108 minutos. La crítica no vio con buenos ojos el resultado.

Un primer cambio se trasladó al título de la película, *El cuento de la doncella*, si tenemos en cuenta que “criada” y “doncella” tienen implicancias diferentes. Pese a que “doncella” remite también a una mujer que realiza tareas domésticas, se halla extendida la acepción que la asocia a una mujer joven y virgen. ¿El guionista no habrá querido jugar con esta variante semántica?

Aunque no es nuestra intención establecer qué se ha conservado y qué se ha eliminado de la novela porque al decir de Wolf esta resultaría una tarea vacua, señalaremos algunos elementos que nos permitan analizar los resultados.

Se ha respetado como en la novela la diferencia de edad del matrimonio Waterford con respecto a la protagonista. Quizás esto sirva visualmente para confirmar la imposibilidad de engendrar. Y, pese a que en el relato de Atwood no se menciona su nombre, como señalamos con anterioridad, aquí Defred se llamaba Kate.

El director alemán descartó cualquier tipo de ambientación futurista y Pinter eliminó la voz de Defred como narradora, lo cual nos priva como espectadores de la posibilidad de conocer sus pensamientos. Los primeros planos y planos detalles buscan captar las reacciones y agregar aquella información que se ha omitido en el trasvase. Indudablemente, esto limita el flujo de conocimientos a los cuales tenía acceso el lector. Una de las críticas que recibió la actuación de Natasha Richardson fue la frialdad con la que compuso su personaje. En cuanto a Moira, su amiga, el guionista ha obviado el lazo afectivo previo de las mujeres, mostrando que se conocen en el micro que las transporta al Centro Rojo y que se hacen amigas como producto de su confinamiento.

Cabe mencionar que, durante la llegada y traslado de las futuras criadas, pueden verse al costado de las vías del ferrocarril, a un grupo mujeres ataviadas con indumentaria gris que

recuerda los hábitos de algunas órdenes religiosas (vestidos a media pierna, debajo de la rodilla y zapatos franciscanos), con cofias y barbijos, lo cual remite indudablemente a las tareas de castigo. Como espectadores de una larga tradición cinematográfica, asociamos estas imágenes a las de los trabajos de los esclavos en las construcciones ferroviarias y, más tarde, a las de los reclusos carcelarios. También en este caso el trabajo no es voluntario, sino que se hallan custodiadas por soldados armados, de allí nuestra asociación.

A la sazón, en el Centro Rojo, el estadio donde duermen las doncellas es vigilado por una de las tías a través de un circuito de televisores blanco y negro. Por otra parte, las doncellas son marcadas con una pulsera de identificación que no pueden sacarse.

En cuanto al vestuario, se han eliminado las “alas”, vale decir las cofias blancas que limitan la visión de las criadas. Durante los actos públicos y los momentos previos a la Ceremonia, presentan un tul rojo que hace juego con el pañuelo rojo que oculta sus cabellos en la vida cotidiana. Las esposas van ataviadas con vestidos azul Francia, mientras que las tías lucen conjuntos de pollera y blazer suelto color ladrillo, debajo del cual asoma una camisa blanca. Las Marthas llevan rústicos vestidos verde grisáceo. Los guardianes y los comandantes visten indumentaria negra.

La escena de la Ceremonia es muy cruda y, para algunos críticos, resultó de mal gusto porque estaba tratada como lo que es en realidad: una violación.

Podemos comprobar que los medios de comunicación se hallan al servicio del régimen. La televisión transmite programas de noticias que dan cuenta de la guerra, del accionar de los rebeldes y videos de hace algunos años, en los cuales se ve y se escucha cantar a la señora Waterford ya que, poseedora de una increíble voz, integraba un coro religioso antes de la prohibición de las actividades de las mujeres.

Una noche el comandante Waterford lleva a Kate clandestinamente a la Villa Jezabel, un antiguo hotel que funciona como prostíbulo, donde encuentra a Moira. Ella le explica que al ser atrapada le dieron a optar entre eso y las colonias. Además, le cuenta torturas a las que fue sometida, hecho que verifica Kate en las cicatrices de sus manos (PD de sus dedos) y pies, ya que las tías consideran que: “*no los necesita para lo que hace*”.

De regreso, Nick y Kate se reúnen; el hombre arma una escena de celos, por lo que ella se enfada. Luego de señalarle que no tenía alternativa, le revela que aguarda un hijo suyo y le propone huir juntos.

Por otra parte, se ha forjado de forma clandestina una red de resistencia –Primero de Mayo– conformada por Marthas, doncellas y guardias, que contacta a Kate: al principio, para que espíe a Fred, y luego suministrándole una navaja para que lo asesine en el cajón de su tocador, en su habitación. El espectador se entera de esto a partir de un PD del cajón con la navaja, PD con cámara subjetiva de un papel que señala: “mañana 10 p.m.” Este es un vuelco del *film*, ya que, este acto será definitorio para el futuro de la protagonista.

Los hechos parecen acelerarse: Serena descubre que Kate ha usado su capa de fiesta y la desenmascara, ordenándole a continuación subir a su cuarto. Por corte vemos el televisor: en él aparece en primer plano el comandante Waterford declarando acerca del accionar de las fuerzas militares contra los rebeldes y, posteriormente, vemos imágenes de enfrentamientos armados. La música va creando un clima inquietante: los planos detalles muestran la hora en el reloj de pared faltando veinte minutos para la hora señalada, los primeros planos de Kate aguardando; Cora –una de las Marthas– que le trae la cena y señala que el

cuarto de ella está oscuro; Kate que declara que no tiene hambre y la mujer que la bendice dos veces antes de retirarse. ¿Será una de las integrantes de la red clandestina de la resistencia? Podemos suponerlo, pero nada lo confirma. Todo ello crea a nuestro entender unos minutos de *suspense* que son reforzados desde el plano musical. Defred se dirige entonces al despacho del Comandante y lo confronta: él le ha confesado todo a su esposa y le dice no puede ayudarla. En una actitud pueril el hombre le agradece todo lo que ha significado su compañía durante las noches y afirma que nunca la olvidará. A continuación, intenta besarla, pero la joven le corta con la navaja el cuello (PD), cayendo junto con ella al piso. La mujer logra librarse del peso del cuerpo del moribundo y la música irrumpe entonces para crear un clima de suspenso, enlazando las siguientes escenas.

Kate huye a su cuarto. Un 1ºP la muestra ensangrentada, asustada y respirando con dificultad mientras la habitación se ilumina con las luces de un vehículo que estaciona en el frente de la casa. La llegada de la camioneta de los Ojos es tomada en PG, vemos inmediatamente descender a los guardias armados que vienen por la doncella. Serena desconcertada sale al encuentro de los soldados y pregunta qué ha sucedido. Nick solo agrega: “El Comandante...” y deja flotando la frase. Kate se resiste e insulta al chofer, al tiempo que éste la saca a la fuerza de la casa y la lleva hacia la camioneta. El hombre le susurra al oído que confíe en él y que le siga el juego ya que son del Primero de Mayo. En el interior, le pide que se saque la ropa y le suministra otras, para luego cortar con una pinza la pulsera/esclava metálica de marcado. Descienden en un descampado, ella no quiere huir, pero él le recuerda que es imposible por el hijo que aguarda. La pareja se despide ante la promesa de él de hallarla. Los planos generales registran entonces los disturbios en la calle, las explosiones, todo ello reforzado por una música que ha enlazado las escenas creando un ritmo acelerado. La música continúa y se encabalga con imágenes provenientes de un televisor que dan cuenta de la instauración de un toque de queda, señalando que en breve el movimiento insurgente será sofocado. Asimismo, que se realizará un funeral en honor del comandante “*Que ha sido asesinado de un modo tan odioso y cobarde*” al tiempo que recupera la entrevista televisada de esa misma tarde, en la cual había declarado el comandante: “*Venceremos. Tenemos la fuerza, tenemos la fe y no descansaremos hasta purificar este país, esta nación, en el nombre de Dios*”. A continuación, observamos imágenes de la búsqueda de los soldados para atrapar a la asesina y a sus cómplices, ya que, el comandante en función que ha prometido: “*Les buscaremos, les encontraremos, les ahorcaremos*”. La imagen cierra a negro.

Una música de piano acompaña la apertura de negro, Kate está en las montañas nevadas junto a un perro; ella recoge leña, su embarazo está avanzado. Aquí el director recupera su voz en *off*. Nos enteramos de este modo de que vive sola en las montañas, donde recibe visitas de los rebeldes que le llevan víveres y noticias de Nick. Ella no pierde las esperanzas de algún día reunirse con Jill, su hija.

El cuento de la criada, la serie

Los derechos cinematográficos de la novela pasaron del *film* a una productora televisiva en los años '90. Dicha compañía quebró y Atwood ignoraba qué había sucedido con los mismos hasta que la MGM la contactó.

Bruce Miller, el guionista, había leído la novela mientras cursaba su carrera de Lengua y Literatura. Se desempeñó como productor y luego como guionista de exitosas series de televisión como *Eureka* y *Los 100*, pero acunaba la idea de trasvasar *El cuento de la criada* a la televisión, proyecto que lo inquietó desde sus estudios universitarios en los '80. Si bien la empresa prefirió inicialmente a una mujer para la tarea de escritura, Miller escribió los dos primeros guiones que fascinaron a Warren Littlefield –productor ejecutivo de la aclamada serie *Fargo* de MGM y FX–, quien inmediatamente quiso formar parte del proyecto y se propuso conseguir a Elisabeth Moss a como diese lugar para el papel de June/Defred. Luego de leer ambos guiones, la actriz quedó cautivada por la propuesta y aceptó a continuación convertirse también en productora de la serie desde el principio, lo que la ha llevado a participar en muchas decisiones creativas.

La temporada 1 de la serie *El cuento de la criada* contó con 10 capítulos⁷ y fue estrenada en 2017 por la plataforma Hulu, convirtiéndose en un éxito global. Distribuida para España por HBO y para Hispanoamérica por *Paramount Network*, ha recibido múltiples premios y nominaciones a lo largo de sus cinco temporadas⁸.

Margaret Atwood fue convocada para ser productora consultora. Si bien Miller optó por ambientar la serie en la actualidad, la novelista señala: “Tanto él como su equipo han respetado la premisa principal: no se incluirá en la serie nada que no tenga un precedente en la historia o en cualquier lugar en el mundo” (Robinson, 2019: 10).

La serie ha respetado la construcción temporal no lineal proveniente de la novela y la voz en *off* de la protagonista. Pese a que en televisión esto no está recomendado⁹, se ha transformado en el ingrediente principal, ya que le permite al espectador adentrarse en los pensamientos más profundos de June. De este modo, esta primera temporada abreva en la novela de la escritora canadiense, siguiendo las ideas de su obra literaria, aunque permitiéndose algunos cambios, expansiones y agregados para poder desarrollar los diez capítulos de una hora de duración cada uno.

La composición del elenco no se limitó a las descripciones de la novela, sino que por el contrario incluyó una conformación multirracial, quizás más en consonancia con los tiempos que corren: Hannah, Luke, Moira y Nick son representativos de grupos étnicos minoritarios.

El comandante Fred Waterford y Serena Joy tienen aproximadamente la misma edad que Defred. Ante la imposibilidad de June de quedar embarazada, Serena, que manifiesta la posibilidad de un problema de infertilidad de su esposo, propicia el encuentro entre ella y Nick, sin reparar en lo que podría suceder; ya que, al nacer Nicole, la criada hará todo lo posible para sacar a su hija de Gilead.

El Centro Rojo es el sitio en el que adoctrinan a las futuras criadas, y se encuentra férreamente dirigido por las “tías”. Cabe destacar el rol fundamental que tiene la Tía Lydia y el pequeño cameo de Margaret Atwood en el primer capítulo, encarnando a una de las tías. Moira es en la serie la amiga del pasado de June, con quien compartía departamento de soltera. También aquí la joven escapa, disfrazada con la indumentaria de las tías, solo que aquí lo hace acompañada de June. Esta última es atrapada y, más tarde, Moira, quien acaba como prostituta en Jezabels. El encuentro de ambas se produce en el prostíbulo –durante la visita de June con el comandante–; este suceso y las palabras de Defred, la sacan de su

actitud de resignación y abatimiento. Moira se disfraza con ropas de hombre y huye, solo que esta vez sí logra llegar a Canadá.

Las faltas a la religión y/o a la moral reciben un serio castigo: si se trata de un comandante que se ha tenido relaciones con una criada fuera del momento de la ceremonia, se les corta a ambos partícipes una mano; si la criada ha procreado un hijo de otro hombre que no sea el comandante al que está asignada, la muerte es por ahorcamiento colectivo; el doctor que ha practicado abortos (en el presente o en épocas pasadas) es colgado; el hombre que ha violado a una criada es linchado por las criadas; y la criada que pone en riesgo o mata voluntariamente a un niño es lapidada por el resto de sus compañeras.

Las criadas pasean de a dos, desconfiando las unas de las otras. No obstante, con el tiempo entre Defred y Deglen/Emily Malek se va forjando una amistad y colaboración con la red clandestina Mayday. Emily además se ha enamorado de una Martha, motivo por el cual será hecha prisionera, golpeada, esposada y con un barbijo que la silenciará. De este modo, la criada 8967 es condenada por “traición de género a la Redención”, vale decir, es sometida a una ablación quirúrgica para acabar con su deseo, no así con su capacidad de procrear.

El nacimiento de un bebé es motivo de celebración en Gilead. Janine/Dewarren, la criada de la familia Putnam va a dar a luz. La camioneta roja traslada a las criadas al evento, la azul hace lo propio con las esposas. Es curioso, la circunstancia reviste visos de ritual y de actuación. Las esposas ayudan a Naomi Putnam a respirar y caminar como si estuviese realizando el trabajo de parto. En el piso superior, Janine está realmente realizándolo: tías y criadas la alientan y acompañan. Cuando llega el momento en que el bebé está por nacer, la esposa del comandante la coloca entre sus rodillas; la criada ha parido, pero la bebé no le pertenece. Durante tres meses la madre biológica la puede amamantar, pero luego debe dejarla para partir a un nuevo destino: otra casa para subrogar su vientre. Janine pasa a llamarse entonces Dedaniel. Algunas mujeres soportan el yugo mejor que otras, pero no es el caso de Janine, ya que, intentará suicidarse junto a su bebé saltando desde un puente. Antes de hacerlo expone a gritos el engaño del comandante, quien le prometió abandonar a su esposa con una promesa de amor. June evita la muerte de la bebé, pero no puede impedir que su amiga se arroje a las aguas heladas del río. Como consecuencia de ello, el comandante es juzgado y –pese a su confesión y arrepentimiento–, como castigo se le amputa la mano.

Los flashbacks nos permitirán como espectadores reconstruir algunos fragmentos de las vidas de los protagonistas: cómo Nick se convirtió en Ojo (espía), qué hacía con anterioridad la Tía Lydia, cómo era la relación de los Waterford, cómo era la vida de Emily, qué sucedió con Luke, el esposo de June, entre tantos otros.

La llegada de la comitiva comercial encabezada por la embajadora mexicana Castillo, es una ocasión especial. La casa de Waterford se engalana para recibirla junto a la cúpula de Gilead. Serena le advierte a June: “*Sé que si preguntan responderás con sabiduría*”. Y así lo hace cuando la interroga la embajadora:

–¿Tú elegiste ser criada?

–Sí.

–¿Eres feliz?

–He encontrado la felicidad, claro que sí.

Un festejo colectivo reúne a los comandantes y sus esposas, la delegación mexicana y las criadas. Se trata de un gran montaje, ya que es presentado como un gran homenaje a las criadas, quienes han hecho posible la vida de los “niños de Gilead”, que son presentados en el evento ante la emoción de Castillo y su gente.

Al día siguiente, la embajadora y su asistente visitan la casa del comandante para despedirse, la joven se retracta: “*Lo que dije no era cierto. Este es un lugar brutal*”. Ella le explica entonces que son prisioneras: “*Ellos me violan una vez por mes, cada vez que soy fértil*”. Castillo le dice que no puede hacer nada, ya que, en su pueblo no ha nacido ningún niño vivo en seis años. June señala entonces: “*¿Por qué van a intercambiarnos?*”. La respuesta nos lleva a comprender que, en realidad, están comerciando con personas y no con naranjas, como comentaban. La esperanza llega entonces de quien menos lo esperaba, el secretario de la embajadora el ofrece llevar un mensaje a Lucas Bankole; June se entera de este modo que en realidad Luke está vivo y él se compromete a intentar llevarle su mensaje.

A la sazón, Janine (para este momento, Dedaniel) ha quedado en estado de coma como saldo de su intento de suicidio y, cuando se recupera es condenada a morir lapidada por sus compañeras: intentar asesinar a una criatura en Gilead es uno de los peores crímenes. Las criadas son convocadas para el Salvamento. Janine es colocada en el centro del círculo que forman sus compañeras, y éstas son invitadas a tomar, cada una, una piedra para lapidarla. Deglen se niega y es golpeada. A continuación, June deja caer la piedra al suelo en señal de que no la dañará y el resto de las criadas hacen lo mismo. Este acto de sororidad y rebeldía se ha expandido como una piedra al caer al agua. Tía Lydia les ordena volver a sus casas y reflexionar acerca de lo que hicieron. Un 1ºP de la mujer con lágrimas en los ojos nos muestra su impotencia: su autoridad ha sido socavada, y amenaza: “*¡Va a haber consecuencias! ¡Créanme!*” Un PG toma en cámara lenta el avance de las criadas, este *round* lo han ganado. La promesa de tía Lydia no se hace esperar: una camioneta viene a detener a June. Nick le susurra al oído que vaya, que confíe en él. June finge entonces besar a Rita, la Martha de la casa, y le dice “*detrás de la bañera*”, sitio en el hallará escondidas las cartas de mujeres que Mayday le entregó a June: testimonios de las mujeres que piden ayuda y que relatan sus sufrimientos en Gilead.

Defred ingresa a la camioneta: “*Doy un paso a la oscuridad o quizás a la luz*”.

La novela gráfica de Renee Nault¹⁰

La novela gráfica se desarrolla a lo largo de quince capítulos y una nota histórica, siguiendo la novela de Atwood. El relato se halla centrado en la figura de Defred, la narradora.

Nault ha optado por dibujos planimétricos de líneas sencillas, recuperando el volumen y la variedad de colores en los *racconti*; para el encuentro de las criadas con los turistas japoneses en la calle; para las revistas que Defred lee en el despacho del comandante; para la ropa y el maquillaje de Defred; para la salida clandestina o para el Jezabels.

Las figuras son estilizadas y muchas veces parecen flotar en el espacio blanco de la hoja ya que no hay suelos ni cielos. Este tipo de utilización de la página nos hace recordar las acuarelas japonesas ya que, lejos de cubrir todos los espacios, aprovechan el contraste del espacio vacío.

En cuanto a la indumentaria de las mujeres: esposas, criadas, Marthas, tías y econoesposas ocultan sus cabellos bajo pasamontañas de colores. Cada una de ellas luce uno en combinación con las ropas que las distingue: azul las esposas; rojo las criadas; verde las Marthas; marrón las tías y blanco las econoesposas.

La imagen de tía Lydia es siniestra: delgada, con ropa oscura y anteojos que no permiten ver sus ojos.

Consideramos que Nault ha optado por representar a Serena, a las tías y especialmente a tía Lydia, así como a aquellos personajes violentos que manejan las diversas formas de opresión en Gilead, recurriendo a un proceso de estilización metonímica, vale decir, acentuando la fealdad en sus rasgos como modo de exteriorizar su maldad.

Si bien la tradición de lectura de historietas nos ha acostumbrado al uso de mayúsculas de imprenta, aquí se ha optado por tipografía de imprenta que respeta la utilización de mayúsculas y minúsculas, salvo en el momento del anuncio del inminente nacimiento (en el uso de mayúsculas color gris de trazo grueso se imita el sonido del altoparlante de la camioneta del Nacimóvil), o bien cuando Defred halla grabada en la madera de su armario la frase de la anterior criada: “Nolite te bastardes carborundorum”¹², o cuando en el Centro Rojo las futuras criadas le gritan a Janine que ella fue la responsable de la violación que sufrió en su adolescencia.

Con respecto a la tipografía, a veces queda dispuesta con una diagramación diferente: en forma escalonada (los nombres de las criadas en el Centro rojo) o cuando la narradora señala que su preparación para la Ceremonia está lista (momento en el que aparecen las palabras una debajo de la otra, a manera de listado).

Creemos que diseñadora gráfica ha utilizado de forma muy interesante las viñetas y la tipografía. Las primeras componen visualmente una rica puesta en página, ya que adquieren formas diversas: cuadrícula regular, otras veces irregular, con forma circular (para resaltar el embarazo de Dewarren) o semicircular (para mostrar los paseos de las criadas), como rectángulos que abarcan el ancho de la página, pero tienen pocos centímetros de altura (planos generales que captan en pequeña dimensión el regreso de las criadas luego de ver a los ahorcados en el Muro, lo que acentúa semánticamente el contenido), o bien una página lisa y oscura sobre la cual parece que se hubiesen colocado fotos de color vivo (como en el caso de muchos de los recuerdos de Defred).

También aquí, como en la novela y el film, el comandante Waterford y Serena son presentados como personas mayores, creando un fuerte contraste con la juventud de la protagonista. Los encuentros furtivos y nocturnos de Nick y la joven aparecen tratados en tonalidades azules, con suaves trazos y tintas difuminadas, para mostrar que se producen en la oscuridad. Solo en el último encuentro esto se modifica, ya que la luz está encendida, a excepción de la última viñeta: un gran recuadro color negro en medio del cual se observa a la pareja dormida cubierta solo por una manta roja (en realidad se trata del vestido de la criada, pero ahora con un nuevo uso).

Los dibujos salen de su viñeta o bien aparecen sobredimensionados para destacar situaciones: tal el caso del plano detalle de unos pies cuyos bordes parecen borroneados y manchados de tinta, en tonalidades azules y grises y, sobreimpresa sobre ellos, en un ángulo y de menor escala la figura roja de una criada (aquí la acuarela transparenta el color azul de abajo): cuando Defred menciona las torturas que le infligieron en los pies Moira.

Heroínas y villanas

Indudablemente tanto la novela como sus múltiples pasajes dan cuenta de un producto que se centra en las mujeres. Si en los noventa, los productores del *film* consideraron arriesgado trasvasar una novela de una mujer que habla sobre mujeres, los cambios de las últimas décadas demostraron que *El cuento de la criada* todavía tenía mucho que decir.

Del vasto abanico de mujeres que aparece en el interior de los relatos, creemos que nuestro análisis merece detenernos para reflexionar acerca de ellas, así como acerca de los agregados y cambios que fueron sufriendo los personajes a lo largo de dichos procesos.

La República de Gilead se halla edificada con anuencia de las esposas de los comandantes. Ellas se hallan relegadas a las tareas del hogar, algunas de ellas tejen, realizan labores o bien mantienen un jardín, únicas actividades que tienen permitidas. Eventualmente se visitan entre ellas o se trasladan en el Nacimóvil azul cuando se produce un nacimiento. Las ropas que lucen son austeras y se distinguen por el color azul. No estudian ni trabajan, no pueden poseer dinero, no pueden escribir ni leer. Los hombres guardan bajo llave los libros, en especial la Biblia y les leen pasajes del Antiguo Testamento a las criadas y al resto de los integrantes de la casa, en la noche de la Ceremonia, una vez por mes. Si bien la Ceremonia/violación se celebra con la anuencia de las esposas, tal como desarrollamos, también puede señalarse el rechazo tácito de ellas por estas prácticas ya que les desagrada la unión carnal de sus esposos con otras mujeres en su presencia.

Serena Joy es la esposa del comandante Waterford. Ha sido cantante lírica, tenía una bellísima voz por lo cual formaba parte de un coro religioso, convirtiéndose luego en la portadora del discurso teocrático que desemboca en la república de Gilead. Su fama la trasciende, de hecho, Defred recuerda que cuando era pequeña había visto a la mujer en los medios de comunicación y, además, que sufrió varios atentados en los que intentaron quitarle la vida. En el *film* podemos apreciar que todavía pasan en televisión grabaciones de la época en que era soprano.

En el caso de la serie, ella tiene una formación universitaria, ha sido activista política y luego se ha inclinado por el pensamiento religioso. Junto a su esposo ha escrito parte de las bases discursivas sobre las que se edificó la legislación de la República de Gilead y colaboró en la redacción de los discursos del comandante ante la cúpula del Estado. Lo que Serena no llegó a vislumbrar fue que su accionar la conduciría irremediablemente, como a las demás mujeres, a un sitio de sumisión. El deseo de Serena por tener un bebé es tan profundo y hasta “palpable” en el personaje¹², que parecería equipararse al deseo de June de hallar a su hija Hannah. El personaje de Serena se manifiesta a partir de una dualidad: es capaz de ejercer una terrible violencia física y simbólica sobre su criada presentando, no obstante, una imagen tierna y sensible para el resto cuando es necesario. Ocupa asimismo un lugar destacado alzándose por encima de las demás esposas de los comandantes ya que ella es una de las artífices de la puesta en escena de la recepción de la comisión comercial mexicana en homenaje a las criadas. Recordemos que, en esta ocasión, hace retirar del grupo a aquellas criadas mutiladas por sus faltas, para que no se vea la violencia a la que han sido sometidas.

Las tías son las educadoras de las futuras criadas. No portan armas, pero tienen a su disposición un aguijón *taser* (como los que se utilizan con los animales) que no dudan en

descargar contra sus subalternas ante la menor falta cometida. Tienen la tarea de formar a las jóvenes fértiles para su futura obligación.

La tía Lydia ocupa un lugar importante en el relato tanto en la novela como en su trasvase a la gráfica. Es un personaje interesante que vincula a Defred a sus recuerdos durante su paso por el Centro Rojo. Aparece como la responsable de guiar las tareas de tortura, tal el caso de Moira, en su primer intento de fuga. Además, encabeza las tareas obstétricas ante los alumbramientos en las casas de los comandantes y lidera los actos de Salvamento. Se trata de una mujer sádica, una hábil oradora capaz de manipular a las jóvenes a su cargo. En la serie adquiere un desarrollo mucho mayor con una presencia relevante en muchas de las situaciones en las cuales se ven involucradas sus educandas. Hábil a nivel político no duda en extorsionar y crear alianzas con los comandantes para sacar provecho personal o imponer algunas de sus ideas. Nos enteramos de que ha sido abogada en su vida anterior y ha sufrido un gran desengaño amoroso. Asimismo, la cámara consigue captar momentos de intimidad, de soledad o bien reacciones en sus emociones que sorprenden al espectador, ya que es capaz de conmovirse con algunas situaciones, pese a que se encarga de ocultarlo a los demás.

Tal como hemos dicho, las criadas no tienen otra opción más que obedecer: son prisioneras de un estado brutal. Cosificadas como cualquier mercancía, adquieren “valor de uso” y “valor de cambio” dentro de la República de Gilead (Pérez, 2019: 210).

En la novela de Atwood y, tal como lo mencionamos, no aparece revelado el nombre de Defred, lo que la inscribe con más fuerza en esta relación de poder que es la base de Gilead. Lleva el nombre del dueño de la casa a la que ha sido designada y el prefijo “de” confirma esta posesión. Asimismo, los lectores la asociaron con el nombre June. Mucho se ha dicho acerca de su aceptación de la vida cotidiana en Gilead, pero creemos que ese sometimiento es realmente inevitable ya que, ¿qué otra cosa podían hacer las mujeres, si en definitiva tampoco pudieron hacerlo los hombres para evitar la caída de la democracia? En cuanto a la novela gráfica, Nault construye a su protagonista siguiendo los lineamientos de la novela de la escritora canadiense.

Con respecto al *film*, Kate es una persona fría y poco expresiva. Inteligente y observadora, no obstante, el espectador pierde mucha información acerca del personaje al no poder acceder a sus pensamientos.

La primera temporada de la serie sirve para construir las características de June, nombre que aquí sí aparece evidenciado. Ella es astuta y muy inteligente, lleva adelante el relato a través de su voz en *off*, lo cual nos sirve para adentrarnos en sus pensamientos y reflexiones que, además, están teñidos de ironía y humor negro. Es una persona sensible y dulce con quien lo merece, un caso sintomático puede verse en su trato hacia Janine. Si bien las alas (cofias) sirven para ocultar el rostro de las criadas, la cámara capta todas las reacciones de la protagonista. Elizabeth Moss compone un personaje capaz de expresar todas las emociones con una simple mirada o mueca en su rostro, así como modificar su expresión en cuestión de segundos. Su amor por su pequeña Hannah la mantiene viva y resulta el motor de muchas de sus decisiones, entre ellas, renunciar voluntariamente a abandonar Gilead para dar con el paradero de la pequeña. Poco a poco su personaje va desarrollando un arco de crecimiento, de hecho, en las siguientes temporadas se convertirá en una gran heroína capaz de liderar el movimiento de resistencia.

Moira es una amiga de June de épocas pasadas. Ellas han compartido parte de sus vidas y se reencuentran en el Centro Rojo, en las adversas circunstancias ya descritas. Es rebelde y luchadora, encarnando para Defred –en la novela y en la gráfica– una suerte de modelo de resistencia que le permite seguir adelante. Schlöndorf ha eliminado la fuerte relación que las une a lo largo del tiempo para partir desde el momento en que se conocen como víctimas del cautiverio. Como en ambas novelas, está allí por “crimen al género” –eufemismo para referirse a la homosexualidad– pero, por ser fértil se ha salvado del castigo que le correspondería por ello: ser destinada a las colonias.

Su segunda evasión, primero en automóvil y luego a pie a través de vastos territorios nevados, muestra su determinación por huir, incluso a costa de su vida. El éxito la acompaña en esta ocasión logrando llegar a Canadá. Allí se reencontrará con Luke Bankole –el esposo de June–, pasando a integrar su núcleo familiar. Desde este país abogará por los derechos de June y de las mujeres que aún continúan prisioneras en Gilead.

Las Marthas son mujeres que han tenido hijos en la vida anterior pero que debido a la edad que tienen no son fértiles. Visten ropas color verde seco y realizan todas las tareas domésticas incluido el cuidado y control de la dieta y vida cotidiana de la criada del hogar. Administran los vales de comida con que las criadas acceden a los comercios de alimentos. Organizan las tareas domésticas como verdaderas amas de llaves. Son las transmisoras de los rumores que se extienden entre las diversas casas. Ellas conforman, con el tiempo, la red clandestina de resistencia. Si bien en el relato de Atwood no adquieren mayor relevancia ni Rita ni Cora (las Marthas de la casa Waterford), en la serie se ha eliminado la presencia de la segunda mujer, y Rita cumple un papel más destacado. Ella salva las cartas cuando June es llevada detenida al final de la primera temporada y obtiene mayor presencia durante las siguientes, pasando a integrar, debido a su amistad, el núcleo familiar de los Bankole.

Para seguir pensando

La ambientación en la época actual de la serie *El cuento de la criada* le dio nuevos bríos al relato de la novelista canadiense. Si es cierto que cada época lee en las obras de arte lo que necesita de acuerdo con los tiempos que corren, este es un claro ejemplo de ello. Cuarenta y dos años de movimientos femeninos, derechos de las mujeres, leyes de aborto y matrimonio igualitario, entre otros tantos hechos, jalaron este camino. Tal como señala Patricia Simón: “Si algo aterra y fascina de *El cuento de la criada* es su capacidad para describir con claridad y lucidez, a través de un pequeño puñado de personajes y escenarios, el mundo en que vivimos” (2019: 64).

El fundamentalismo, la manipulación, las creencias religiosas, el fanatismo, la tortura, la sumisión, son todas facetas de las sombras que se ciernen sobre la República de Gilead. Al analizar las antiutopías, Corin Braga señala: “El precio a pagar por la inmortalidad es la pérdida de la humanidad” (2018: 249). Hacemos nuestras sus palabras ya que creemos que este razonamiento funciona de igual modo si reemplazamos la inmortalidad por infertilidad. Y luego agrega: “Si el miedo a la muerte da profundidad a nuestra vida espiritual, haciéndonos humildes y abiertos a la paz y a la belleza, la perspectiva de una vida sin daño

alimenta el egocentrismo y la violencia”¹³ (2018: 249). No obstante, en el caso que nos convoca, no es la perspectiva de una vida sin daño la que desemboca en el egocentrismo y la violencia, sino el temor atávico a la extinción de la especie.

Las Tías y su funcionalidad en esta sociedad nos remite indudablemente en primer lugar a las *SS-Aufseherinnen* es decir, las guardianas de los campos de concentración nazis y, en segundo lugar, a las guardia cárceles y celadoras¹⁴ de los orfanatos durante el régimen franquista.

Consideramos que el lucimiento actoral, así como la ambientación estética, hacen de *El cuento de la criada* un producto muy atractivo para un público ávido de series innovadoras. De los múltiples niveles de análisis que podemos abordar, el color juega indudablemente un rol fundamental ya que:

Una de las acciones sociales más brutales que tiene lugar en *El cuento de la criada* es la anulación de esa capacidad propia que tiene el color para escapar a los intentos de codificación. Ese esfuerzo por eliminar la apertura a múltiples interpretaciones y por darle un sentido unívoco a cualquier cromatismo es lo que revela las auténticas intenciones de esta sociedad totalitaria (Zárate, Pagnoni Berns y Aguilar, 2019: 235).

El impacto de la serie sobrepasó todas las expectativas, convirtiéndola en un fenómeno global: las marchas de protesta en E.E.U.U. ante el ascenso y la derogación de las leyes durante el gobierno de Donald Trump, así como las marchas a favor del aborto en Argentina, se tiñeron de los colores de las criadas. El simbolismo de la serie se ha proyectado sobre el imaginario colectivo, adquiriendo dimensiones planetarias. Las criadas se han convertido de este modo un símbolo de la resistencia ya que, tal como señala June en la serie: “*No deberían habernos dado uniformes si no querían un ejército*”.

Consideramos que la República de Gilead lleva al extremo postulados que nos remiten a *1984* de George Orwell: se modifica el idioma con frases prefabricadas de antecedentes bíblicos que evitan cualquier diálogo libre; se coarta la libertad de expresión y todo tipo de libertades personales; se prohíbe la escritura y se modifica el idioma de modo tal que se altera el significado de las palabras, al servicio de un régimen opresor. Los carteles de las calles pierden todo vestigio de escritura y se (re)instaura como en la Edad Media la imagen del objeto que se comercializa.

Las series nos entretienen y fascinan. Estos productos audiovisuales se alzan con narraciones de alta calidad narrativa, estética y actoral. Sin embargo, no solo entretienen, sino que nos enfrentan a nuestros sueños más hermosos y nuestras peores pesadillas. Nos permiten albergar fantasías, pero, a su vez, nos advierten acerca de lo que podría suceder. El éxito de las distopías inexorablemente nos conduce hacia ese terreno, hacia esas advertencias ya que, aunque las ignoremos, las ideas totalitarias nunca desaparecen. Se ocultan, atraviesan períodos de latencia y viven en las sombras, aguardando el momento adecuado para volver a aparecer. Estar atentos a ello se convierte entonces en nuestra mayor responsabilidad.

Notas

1. Margaret Eleanor Atwood (Ottawa, Canadá 18/11/1939) novelista, poeta, crítica literaria y activista política. Se graduó como Licenciada en Filología Inglesa. Realizó estudios de postgrado en literatura en la Universidad de Harvard. Entre sus obras más destacadas podemos señalar: *El cuento de la criada*, *Alias Grace*, *Penélope y las criadas*, y *Los testamentos*, entre otras. Ha sido galardonada con múltiples distinciones; por *El cuento de la criada* se hizo acreedora de los premios: *Governor General's Award*, *Arthur Clarke Award for Science Fiction*, *Los Angeles Time Prize* y *Commonwealth Literary Prize*. Es miembro honorario de la Academia Norteamericana de Artes y Ciencias y miembro de la *Royal Society* de Canadá, entre otros.
2. Gilead significa etimológicamente en hebreo “monte de la alianza o del testimonio”. Se halla ubicado al este del río Jordán. Aparece mencionado a lo largo del Antiguo Testamento. Se trata del sitio en que Jacob se asienta con Labán. No perdamos de vista que el grupo insurgente que funda la República de Gilead se autodenomina “Los hijos de Jacob”.
3. “Cuando empecé, *El cuento de la criada* se llamaba Offred, el nombre de su personaje principal. Está compuesto por el nombre de pila de un hombre, Fred, y el prefijo que denota posesión: es como el «de» en francés y español, el «von» del alemán, o el sufijo «son» de los apellidos ingleses, como Williamson. El nombre insinuaba también otra posible interpretación: *offered*, «ofrecida», que aludía a una ofrenda religiosa, o a una víctima ofrecida en sacrificio” (Atwood, 2018: 13).
4. Atwood señala empero que nunca quiso adjudicarle un nombre debido a los cambios que van teniendo con cada mudanza y adjudicación pero que esto no invalida la interpretación dada por sus lectores (Atwood, 2018:13).
5. Harold Pinter (1939-2008) fue dramaturgo, poeta, actor, guionista, director y activista político inglés. Ganador del Premio Nobel de Literatura en 2005. Entre sus obras más notorias podemos mencionar: *Retorno al hogar*, *El montaplatos* y *Traición*, entre otras. Entre sus guiones –basados en obras literarias de otros autores– podemos destacar: *El sirviente* (1963), *El mensajero* (1970), *La amante del teniente francés* (1981), *Lo que queda del día* (1993) y *Lolita* (1997), por mencionar algunos.
6. Karel Reiz (1926-2002), director de cine británico de origen checoslovaco. Fue uno de los fundadores del movimiento cinematográfico Free cinema. Entre sus *films* más destacados podemos mencionar: *Isadora* (1968), *La amante del teniente francés* (1981) y *Sweet Dreams* (1985). Ganador del BAFTA Film Award a *Sábado noche, domingo mañana* (1961). Ha recibido múltiples nominaciones y premios.
7. Temporada integrada por los siguientes capítulos: *Defred*, *El día del nacimiento*, *Retraso*, *No dejes que los bastardos te opriman*, *Fiel*, *Lugar de una mujer*, *El otro lado*, *El Jezabels*, *El puente* y *La noche*.
8. Nos centraremos en la temporada 1, ya que es la que trasvasa la novela de Margaret Atwood, si bien el agregado de algunos elementos –en especial hacia el final de la temporada– corresponden a líneas creativas abiertas por los guionistas. Pese a ello, se harán eventuales referencias a otras temporadas, de ser necesario para nuestras argumentaciones. Las siguientes temporadas son producto del equipo creativo.

9. “Dorothy Fortenberry, guionista y actual supervisora de producción, recuerda: “La gente dice que en televisión que no hay que usar la voz en *off*, y hay cierto temor comprensible al lenguaje literario. [Pero el piloto de Bruce] era como una serie y una película a la vez [...]” (Robinson, 2019: 12).
10. Renee Nault nació en Vancouver, Canadá. Es artista, ilustradora y novelista gráfica. Sus trabajos han aparecido en comics, libros y revistas, en diversas partes del mundo. Es muy interesante su trabajo a partir de la combinación de tintas y acuarelas. En 2019 se lanzó su novela gráfica *El cuento de la criada* que se convirtió en un gran éxito de ventas y fue traducido a diferentes idiomas.
11. *No dejes que los bastardos te pulvericen.*
12. Destacamos la interpretación por Yvonne Strahovskí.
13. La traducción es nuestra. “Le prix à payer pour l’immortalité est la perte de l’humanité. Si la peur de la mort donne de la profondeur à notre vie spirituelle, nous rendant humbles et ouverts à la paix et à la beauté, la perspective d’une vie sans in nourrit l’égoïsme et la violence” (Braga, 2018: 249).
14. Tal como señalamos en un trabajo anterior: “Si bien las mujeres se politizaron durante la IIª República, la sociedad española nunca abandonó la idea de su pertenencia exclusiva al ámbito doméstico ya que su misión era ser fundamentalmente madre y ama de casa. No obstante, durante la guerra se crearon escuelas de mandos donde formaron mujeres falangistas destinadas a ocupar sitios estratégicos –sólo los necesarios–, lo que se concreta, a partir de 1939, con la creación de la Sección Femenina (2019: 83).

Referencias bibliográficas

- AAVV (2019). *El cuento de la criada. Ensayos para una incursión en la República de Gilead*. Madrid: Errata Naturae.
- Atwood, M. (2018). *El cuento de la criada*. Barcelona: Salamandra.
- Atwood, M. (2020). *El cuento de la criada*. Dibujo y adaptación Renée Nault. Barcelona: Salamandra
- Aumont, J. (1997). *El ojo interminable: Cine y pintura*. Barcelona: Paidós.
- Braga, C. (2018). Antiutopies apocalyptiques et posthumaines. *Caietele Echinoc: Posthumanist Configurations*, 34. 241-253.
- Gruber, M. (2019). Reflexiones sobre la construcción de la imagen femenina: La voz dormida de Dulce Chacón a Benito Zambrano. Marzorati, Z. y Pombo, M. *Cultura audiovisual, memoria y género. Una perspectiva en crecimiento*. Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos] – Universidad de Palermo, 95, 81-96
- Grüner, E. (2001). *El sitio de la mirada. Secretos de la imagen y silencios del arte*. Buenos Aires: Norma.
- Pérez, E. (2019). El valor de una criada. *El cuento de la criada. Ensayos para una incursión en la República de Gilead*. Madrid: Errata Naturae.
- Robinson, A. (2019). *El proceso de creación de El cuento de la criada*. Barcelona: Norma.

- Simon, P. (2019). El cuento de nuestras criadas. *El cuento de la criada. Ensayos para una incursión en la República de Gilead*. Madrid: Errata Naturae.
- Steimberg, O. (2013). *Semióticas. Las semióticas de los géneros, de los estilos, de la transposición*. Buenos Aires: Eterna Cadencia
- Traversa, O. (1995). Carmen la de las transposiciones. *La piel de la obra*, 1. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.
- Stam, R. (2014). *Teoría y práctica de la adaptación*. México: UNAM.
- Wolf, S. (2001). Cine / Literatura. Ritos de pasaje. Buenos Aires. Paidós.
- Wünsch, S. (07/06/2022). "El cuento de la criada" se subasta como libro incombustible. DW.COM consultado 24/05/2023 <https://acortar.link/9vNYAw>
- Zárate, M., Pagnoni Berns, F. G. y Aguilar, E. (2019). El rojo y el negro. *El cuento de la criada. Ensayos para una incursión en la República de Gilead*. Madrid: Errata Naturae.

Abstract: An attack killed the President of the United States. The democracy was changed into a theocracy dictatorship: the Republic of Gilead. Everything changed drastically and suddenly. The environmental pollution also wreaked havoc. A virus attacked most of the women and, as a result, they have lost the ability to procreate. The ones who haven't lost it lost the power of their own bodies, they no longer belong to them: they were indoctrinated into servants, euphemism to name and legitimize the existence of modern slavery.

In 1984, Margaret Atwood drew up the story that would become «The Handmaid's Tale». The novel became a success, which is why, they started to work on its transfer to the cinema. In 1990, the film «The Handmaid's Tale» was released, directed by Volker Schlöndorff, but the failure was resounding.

The changes that have occurred in recent years modified our way of seeing and being in the world: from the advances in feminist movements and the legitimation of the abortion laws to the consolidation of the rights of women and LGBTIQ+ groups. In 2017, the streaming platform of Hulu, premiered the first of the five seasons of «The Handmaid's Tale», written and produced by Bruce Miller. The series became a critical and audience success, winning multiple awards.

The radio, the opera and the ballet worked as means to expand the diegetic universe. In 2019, the Canadian illustrator René Nault, at Atwood's request, brought Defred and the rest of the characters to the graphic novel.

We are interested in this research to analyze and reflect on the construction and development of the female characters. How does this theocratic society work with the complicity of certain female groups: the leaders' wives and aunts? What is the growth arc that occurs in the figure of June/Defred throughout the various stories? What are the changes that are produced in the female characters? What elements does the hypermedia incorporate by expanding the diegesis? How do the fictions allow us to question ourselves about our present? These and other questions will guide our investigation.

Keywords: novel - cinema - graphic novel - transposition - series - theocracy dictatorship - heroine - villain - dystopia.

Resumo: Um ataque terrorista acabou com a vida do presidente dos Estados Unidos. A democracia foi substituída por uma ditadura teocrática: a República de Gileade. Tudo mudou de um jeito drástico e repentino. A poluição ambiental também causou estragos. Um vírus atacou à maioria das mulheres e, como resultado, perderam a capacidade de procriar. As mulheres que ainda a tem perderam o poder sobre os seus próprios corpos, eles já não lhes pertencem: elas passaram a ser doutrinadas para ser servas, eufemismo para nomear e legitimar a existência das escravas modernas.

Em 1984 Margaret Atwood elaborou esta história que tornaria em «A História de Uma Serva». O romance teve muito sucesso, motivo pelo qual, começaram os trabalhos de transferência para o cinema. Em 1990 estreou o filme «A História da Aia», dirigido por Volker Schlöndorff mas o fracasso foi retumbante.

As mudanças acontecidas nos últimos anos tem mudado a nossa forma de olhar e estar no mundo: desde o avanço dos movimentos feministas e a legitimação das leis do aborto, até a consolidação dos direitos das mulheres e dos grupos LGBTQ+. Em 2017 a plataforma de streaming Hulu estreou a primeira das cinco temporadas de «A História de Uma Serva» escrita e produzida por Bruce Miller. A série tornou-se um sucesso da crítica e público, recebendo, além disso, vários prêmios.

O rádio, a ópera e o balé serviram como meios para expandir o universo diegético. Em 2019 a ilustradora canadense Renée Nault, a pedido de Atwood, trouxe a Defred e o resto das personagens para romance gráfico.

O nosso interesse neste trabalho é analisar e refletir sobre a construção e o desenvolvimento das personagens femininas. Como funciona a sociedade teocrática com a cumplicidade de certos grupos femininos: as esposas dos dirigentes e as tias? Qual o arco de crescimento que ocorre na imagem de June/Defred ao longo das histórias? Quais as mudanças que tem as personagens femininas? Quais elementos inclui o universo hipermídia ao expandir a diegese? Como as ficções permitem nos perguntar sobre o nosso presente? Estas e outras perguntas guiarão a nossa pesquisa.

Palabras clave: romance - cinema - graphic novel - transposição - séries - ditadura teocrática - heroínas - vilões - distopia.

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por el autor de cada artículo]
